

NNT : 2015SACLV011

THESE DE DOCTORAT
DE
L'UNIVERSITE PARIS-SACLAY
PREPAREE A
L'UNIVERSITE VERSAILLES SAINT-QUENTIN EN YVELINES

ÉCOLE DOCTORALE N°EA2448
Sciences de l'homme et de la société

Spécialité de doctorat : Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines

Par

Mme Monika Siejka

Morphogénèse du héros dans les séries policières américaines (1968-2008)

Thèse présentée et soutenue à Versailles, le 23 novembre 2015 :

Composition du Jury :

Mme F. Hache-Bissette, Professeure, Université de Versailles Saint Quentin, Présidente du Jury

M. F. Balle, Professeur Emérite, Université Paris 2, Rapporteur

M. M. Rolland, Professeur, Université Côte d'Opale, Rapporteur

Mme S. Dallet, Professeur, Université de Versailles Saint Quentin, Directeur de thèse

Mme Y. Lebtahi, Maître de conférence, Université de Lille, Examinatrice

Titre : Morphogénèse du héros dans les séries policières américaines (1968-2008)

Mots clés : séries télévisées, héros policier, médias, réseaux sociaux.

Résumé : A l'instar de Shéhérazade qui devait tenir le Sultan en haleine afin de survivre, les séries télévisées policières se doivent de capter l'attention du téléspectateur afin de connaître plusieurs saisons. Nous questionnons les multiples morphogénèses des héros des séries policières américaines qui ont rencontré un grand renouvellement stylistique et un succès mondial entre 1968 et 2008 autour de la promesse de justice du héros policier. Nous interrogeons les transformations des modes de construction et de réception interactives du héros provoquées par la montée en puissance des réseaux sociaux. A la différence du Sultan qui était assujéti à sa conteuse, le téléspectateur ne participerait-il pas dorénavant à la construction de la représentation du héros non sans projeter sa propre intimité ?

A la différence du Sultan qui était assujéti à sa conteuse, le téléspectateur ne participerait-il pas dorénavant à la construction de la représentation du héros non sans projeter sa propre intimité ?

Title : Morphogénèse du héros dans les séries policières américaines (1968-2008).

Keywords : television series, police heroes, media, social networks.

Abstract : Just like Scheherazade, from *The Arabian Nights*, who had to hold the Sultan spellbound in order to survive, police television series must capture the attention of the viewer for several seasons. We question the multiple morphogenesis of heroes in American police series produced with great stylistic renewal and worldwide success between 1968 and 2008. The ongoing theme is the promise of justice by the policeman hero.

We investigate the transformations of reception and construction modes of the hero provoked by the rise of social networks. Unlike the Sultan, who had to follow the storyteller, is the viewer now participating in the construction of the representation of the hero, projecting into it his own intimacy?



REMERCIEMENTS

Cette thèse résulte d'un travail choral qui s'est construit au fur et à mesure.

Je souhaite remercier vivement les membres du jury : Francis Balle, Françoise Hache-Bissette, Yannick Lebtahi et Marc Rolland, d'avoir accepté de s'intéresser à mon sujet d'étude.

Je remercie ma Directrice de thèse, Sylvie Dallet, pour son patient accompagnement, son exigence permanente et sa grande générosité.

Je remercie de leurs conseils les responsables universitaires, notamment les bibliothécaires, Céline Clouet (CHCSC-UVSQ) et Renaud Delemontez (Bibliothèque universitaire UVSQ), pour leur disponibilité et leur réactivité.

Je remercie pour son soutien indéfectible, son écoute et sa patience durant les heures où les séries policières tournaient en boucle, mon Samouraï, Jean-Claude Heudin.

Je remercie Claude Vogel qui a été, depuis 1995 quand nous avons fondé l'Institut de l'Internet et du Multimédia, visionnaire sur les évolutions et le développement d'Internet et plus tard sur l'essor des réseaux sociaux.

Je remercie pour leurs remarques et leurs observations mes amis passionnés de séries télévisées notamment Yve Cresson et Serge Rosenzweig.

Je remercie pour leur patience et leurs encouragements, ma famille, notamment Virginie Buey et surtout mes enfants, Nicolas, Alexandre et Lara que je crains d'avoir dégouté à jamais des séries policières, notamment de *Law & Order*.

Et je remercie les créateurs de toutes ces séries télévisées qui ont enchanté ma vie et qui l'enchantent toujours.

INTRODUCTION

Shéhérazade, la plus célèbre des conteuses, se devait de tenir le Sultan en haleine afin de survivre jusqu'à ce qu'au bout de mille et une nuits reconduites, le Sultan décide de la garder saine et sauve auprès de lui.

"Le roi de Perse, Shahryar, fait exécuter sa femme pour cause d'adultère. Prétendant que toutes les femmes sont perfides, il décide d'épouser chaque jour une vierge qu'il fait exécuter au matin de la nuit de noces pour se venger.

Shéhérazade, fille aînée du grand vizir, se porte alors volontaire pour faire cesser le massacre, et met au point un stratagème avec sa sœur cadette Dinarzade. Après son mariage, le soir venu, elle raconte une histoire palpitante au sultan sans la terminer. Son époux veut alors tellement connaître la suite qu'il lui laisse la vie sauve pour une journée de plus. Ce stratagème dura pendant mille et une nuits au bout desquelles le sultan abandonne sa résolution et décide de garder Shéhérazade auprès de lui pour toujours, ayant reconnu ses qualités de cœur et d'esprit."¹.

A l'instar de Shéhérazade, les séries télévisées doivent capter l'attention du téléspectateur afin d'être reconduites et connaître plusieurs saisons. L'expression de « saison » est adéquate, elle signifie la récurrence et le renouvellement. De même, les saisons des séries télévisées doivent assurer le plaisir du retour tout en veillant à injecter une dose de renouvellement afin de ne pas lasser le spectateur.

L'expression de « saison » dans le vocabulaire télévisuel y fait référence, sans être aussi romanesque, puisqu'elle signifie, généralement, que la diffusion télévisée débute aux États-Unis en début d'automne et s'achève, généralement, au début de l'été.

Longtemps boudées, voire méprisées comme objet d'étude et de recherches, les séries télévisées sont aujourd'hui reconnues. Les séries télévisées américaines notamment, offrent un modèle de narration qui suscite l'intérêt des professionnels et des universitaires. Leur succès d'audience reste considérable, en particulier auprès du public français. Ainsi en 2012, ce sont des séries américaines qui sont en tête des audiences : *Mentalist* suivi de *Dr. House* arrivent en tête, *CSI Manhattan (Les Experts Manhat-*

¹ Source Wikipedia.

tan) suivi de *CSI Las Vegas (Les Experts Las Vegas)* sont en 5^{ème} et 6^{ème} position. Cette préférence ne se retrouve pas dans les autres pays européens qui privilégient leurs propres séries².

Ce vif intérêt, s'appuyant sur le succès d'audience auprès du public, a conduit, parfois, à un véritable complexe d'infériorité qui s'exprime jusque dans le titre de l'ouvrage de Vincent Colonna paru en 2010 : *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*³. Celui-ci énonce, dès les premières lignes de l'introduction, le séisme provoqué par les succès des héros des séries télévisées américaines :

« Pourquoi les séries télé françaises sont-elles en général si médiocres ? Pourquoi sommes nous incapables de créer l'équivalent de Dr House, Desperate Housewives, Dexter, A La Maison Blanche (The West Wing), Sur Ecoute (The Wire), Prison Break, Malcom, Lost, ou En analyse (In Treatment) ? Qu'est ce qui nous interdit de rassembler sept ou huit millions de spectateurs autour d'un récit en images intelligent et troublant ? Pourquoi ne savons-nous pas ruser avec les genres et montrer un personnage à la fois banal technicien de la police, tueur en série et instrument d'une justice immanente⁴ ? (...) Représenter des femmes parlant de leur sexualité et de leur vie de famille⁵ ? (...) Qu'est ce qui nous empêche d'ajouter le banal au convenu, pour concevoir un médecin génial mais caractériel avec ses patients et sa hiérarchie⁶ ? »

Cet ouvrage a donné lieu à de nombreuses sessions de formation destinées aux professionnels en proposant une lecture rénovée en terme de structure scénaristique et d'organisation dynamique de la réalisation des séries télévisées en France, afin de pouvoir « rivaliser » avec leurs concurrentes américaines.

Il n'en demeure pas moins que l'engouement généré par les héros des séries télévisées américaines interroge notre imaginaire et la construction des héros.

Parmi les genres de séries – drame, comédie, policier – le policier suscite, depuis plusieurs années, toute mon attention. S'attachant à résoudre l'énigme du crime, le

² <http://pascalchevalier.tumblr.com/post/56591808830/les-francais-preferent-les-series-us-aux-series-nationales>. (vu le 27/07/2013)

³ Colonna V, 2010, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Ed. Payot & Rivages, Introduction, p. 9.

⁴ La série *Dexter*.

⁵ La série *Desperate Housewives*.

⁶ La série *Dr. House*.

héros policier porte en lui les valeurs de la justice tout en reflétant les contradictions et les impasses du système social auquel il est rattaché.

L'énigme constitue le fait saillant de la discordance sociétale. Dans la réalité sociale qui se dit organisée par la structure de l'État, le crime est la stigmate qui déchire cette organisation. L'énigme du crime indique la transgression sociale. De ce point de vue, le héros policier représente la promesse de la réparation de cette transgression. Sa réussite ou son échec manifeste, en miroir, la représentation contemporaine de la justice et parle, en filigrane, au spectateur, au delà du plaisir fictionnel.

Cette proximité contemporaine fonde une figure qui semble proche car elle s'inscrit dans une proximité sociétale avec son public : elle appartient à une institution identifiable, celle de la police – voire celle de la justice- méconnue sur le fond du fonctionnement et fantasmée. Représentant de la Loi, le héros policier doit protéger les victimes, défendre le citoyen, arrêter les coupables. Il peut être présenté comme seul, en tandem ou en équipe. Ses succès ou ses échecs ré-voient à la vision que le public se fait du fonctionnement de la société. La promesse du héros des séries policières s'énonce comme celle de la justice, de la loyauté, de la Loi.

Certaines d'entre elles, comme *Law & Order (New York Police Judiciaire)* révèlent les ambitions et les dysfonctionnements qui fragilisent le système de la justice au point de constituer un objet d'étude pour les jeunes juristes : « *L'ambition souvent démesurée des juges, la haine raciale présente au sein de la police, l'effrayante corruption des classes possédantes, les dangers de l'usage inquisiteur d'Internet, l'irruption des mafias colombiennes ou russes sur le territoire américain : l'établissement des preuves, les règles les concernant apparaissent problématiques dans d'innombrables épisodes (au- point que la série est devenue une référence dans les universités de droit.)*⁷ .

De ce fait, par la fonction de miroir attentif aux évolutions sociétales, tel que le décrivait Stendhal pour le roman, les séries américaines se sont intéressées, entre 1968 et 2008, aux multiples morphogénèses du héros policier.

Il m'a semblé nécessaire d'effectuer une étude globale de ces évolutions afin d'apporter une vision pluridisciplinaire de la figure du héros policier.

⁷ Ezquenazi, J.P., 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier Bleu, p. 78.

Cette nécessité résulte de mon parcours personnel professionnel qui conjugue une formation philosophique et littéraire ainsi qu'en sciences politiques, une expérience d'une dizaine d'années dans la production cinématographique et une quinzaine d'années dans le développement d'une des premières écoles dédiées aux métiers du numérique, voire la première en France : l'Institut de l'Internet et du Multimédia⁸. En effet, si mon approche s'est nourrie de l'expérience acquise sur le terrain de la réalisation de film, depuis l'écriture du scénario à la production et à la distribution, elle m'a conduit également à participer à la montée en puissance d'Internet et aux bouleversements des modes de réception induits par le web et les réseaux sociaux. J'ai souhaité, à travers ce prisme, étudier la morphogénèse du héros des séries policières américaines en interrogeant à la fois sa construction et l'influence des modifications de sa réception sur cette même construction d'où le concept de « morphogénèse ». J'entends par « morphogénèse » le processus de création de la figure du héros, qui s'effectue en interaction avec l'imaginaire sociétale, ce dernier se nourrissant des aspirations et des contraintes de la société.

Pourquoi s'être focalisée sur les séries policières américaines ? Sans verser dans le complexe français évoqué plus haut, je pense que la richesse et la variété des figures policières américaines qui se succèdent entre 1968 et 2008 légitiment le choix de cet « âge d'or » du policier.

Sur le plan structurel, nous passons, dans cette période, de l'inspecteur *Columbo*, héros solitaire, au tandem masculin comme dans *Starsky & Hutch* ou *Miami Vice*, ou masculin-féminin comme dans *Moonlighting (Clair de Lune)*, puis au héros multiple, le héros choral, en équipe comme dans *Hill Street Blue*, *CSI (Les Experts)* ou *NCIS*.

Sur le plan de la déontologie du héros, nous allons également rencontrer la même richesse, depuis des héros policiers intègres comme *Columbo* ou *Kojak* que peu à peu gangrènent, pour des raisons qui dépassent la seule fragilité psychologique du héros, la corruption (*The Shield*) la torture (*24H*) ou le meurtre (*Dexter*).

Sur le plan de la recherche du coupable, du « whodunit » soit, littéralement « qui a fait cela ? » qui fonde la démarche du héros policier, les méthodes rationnelles de *Columbo* vont évoluer vers l'usage des armes (*Starsky & Hutch*, *Miami Vice*), le recours grandissant à la violence (*The Shield*, *24H*) la lutte (*NCIS*) mais également l'appui

⁸ www.iim.fr - 1200 étudiants aujourd'hui, trois titres reconnus par l'État, un « club » de 600 Anciens.

d'une haute technologie alliée à la science (*CSI* soit *Les Experts*) voire le retour à des méthodes intuitives quasi magiques (*Mentalist*).

Sur le plan socio-économique, la vision de la société américaine se densifie à chaque modification de la promesse de justice portée par le(s) héros. Si les criminels appartenant à la haute société californienne n'échappent pas à la sagacité de l'inspecteur *Columbo* et sont systématiquement arrêtés, l'équilibre est plus fragile dans *Law & Order (New York Police Judiciaire)* où, pour des raisons de procédure, de négociation ou de failles dans la loi, les criminels peuvent échapper aux poursuites ou se trouver dans des situations sociales si déshéritées qu'elles rendent leurs peines moins légitimes. L'équilibre est difficile dans la pauvreté du commissariat de *Hill Street Blues*. Il n'existe plus dans la violence des gangs urbains dans *The Shield*. On assiste donc à une représentation de plus en plus sombre et de plus en plus crue de la société, qui compare les séries télévisées américaines à des « *miroirs obscurs* » de la société, selon l'expression de Martin Winckler⁹.

Nous sommes loin, en cette période, il faut le reconnaître, de la vision sagement rassurante et manichéenne du héros policier français, qu'il s'agisse du *Commissaire Moulin* (1976-2008)¹⁰, de l'inaltérable *Navarro* (1989-2007)¹¹ ou de l'intemporelle *Julie Lescaut* (1992-2014)¹².

C'est précisément leur intemporalité qui lisse, jusqu'à la caricature, les personnages, contrairement aux héros policiers des séries américaines qui apparaissent, bien plus complexes, plus ancrés dans leur époque, sur les écrans à la même période, reniant : « ...la formule de *L'Insti* et de *Julie Lescaut*, avec un héros « *soldat du devoir* » et un univers mimétique de classes moyennes. »¹³ et refusant la nostalgie véhiculée par cette formule, diffusée notamment par une chaîne de télévision française.

⁹ Winckler M, 2005, *Les Miroirs obscurs - Grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Vauvert, Ed. Au Diable Vauvert. Ce dernier est l'un des premiers essayistes français à proposer des études sur les séries télévisées américaines en France.

¹⁰ Il s'agit d'une série policière diffusée sur TF1 entre 1976 et 2008. Créée par Paul Andréota et Claude Boissot, interprétée par Yves Rénier, elle compte 70 épisodes de 90 minutes et 8 saisons.

¹¹ Interprété par Roger Hanin, les enquêtes du commissaire Antoine *Navarro* représentent 109 épisodes de 90 minutes, 18 saisons, diffusées de 1989 à 2007 sur TF1. La série est créée par Pierre Grimblat et Tito Topin.

¹² Interprétée par Véronique Genest, la série policière, créée par Alexis Lecaye, comprend 101 épisodes et 22 saisons de 90 minutes, diffusés sur TF1 de 1992 à 2014.

¹³ Colonna V, 2010, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Ed. Payot & Rivages, p. 18.

C'est pourquoi le terme de morphogénèse s'applique de façon adéquate à la figure du héros des séries policières américaines que j'étudie. Il reflète l'interaction évolutive entre ce qui pourrait être considéré comme l'ADN du héros et son environnement narratif.

Dans le monde du Mythe, le héros est « *l'homme ou la femme qui a réussi à dépasser ses propres limitations historiques et géographiques et à atteindre des formes d'une portée universelle, des formes qui correspondent à la véritable condition de l'homme. Les images, les idées et les aspirations du héros découlent directement des sources premières de la vie et de la pensée humaines.* »¹⁴

Dans son essai de 1949, *Le héros aux mille et un visages*¹⁵ paru en français sous le titre de *Les Héros sont éternels*, Campbell expose sa théorie du monomythe, en affirmant que tous les mythes suivent les mêmes schémas archétypaux.

Le parcours du héros construit la légitimité de la figure du héros.

Ainsi tous les héros mythiques débutent leur périple à la suite d'un « appel à l'aventure » - ce qui implique que le héros quitte l'environnement dans lequel il a grandi. Il devra ensuite faire face au « gardien du seuil », premier obstacle dans son voyage qui, une fois franchi (la plupart du temps avec l'aide d'un mentor ou d'un guide spirituel), lui permettra de pénétrer dans un monde plus spirituel - généralement représenté par une forêt sombre, un désert, une grotte ou bien encore une île mystérieuse. Il subit une série d'épreuves qui lui permettent de dépasser son mentor et d'accomplir enfin l'objet de sa quête. Il s'agit, le plus souvent, d'une réconciliation avec le père, constituant une union sacrée ou une apothéose, qui représente symboliquement l'étape de l'émancipation. Il retourne ensuite chez lui complètement transfiguré par l'expérience de son voyage initiatique et prêt à transmettre son expérience, ou à passer le relais.

Campbell soutient que quasiment tous les héros mythiques, quelle que soit l'époque et la culture dans lesquelles ils vivent, suivent un parcours contenant au moins une partie de ce schéma. Dans des œuvres cinématographiques plus contemporaines, les trilogies *Star Wars (La Guerre des Étoiles)* *Matrix* ou *Lord of the Rings (Le Seigneur des Anneaux)* s'articulent sur ce schéma.

¹⁴ Campbell J, *The Hero with a thousand faces*, 1949, (français *Le Héros aux mille et un visages*, Esquale, 2010, Ed.Oxus, p. 28.

¹⁵ Ibid.

Dans l'univers du récit populaire, analysé par Umberto Eco en 1978¹⁶, il y a un pas à faire pour passer du héros au super héros. Ses travaux s'attachent à définir les traits communs aux héros dotés de pouvoirs surhumains comme *Superman*, à savoir, notamment, la double identité qui implique une figure sociale modeste masquant la figure puissante du super héros. Il distingue deux typologies de super héros, ceux qui, à l'instar de *Superman*, sont dotés de pouvoirs extraterrestres et ceux qui sont, à l'instar de *Batman*, dotés de facultés terrestres poussées au paroxysme. Certaines figures de héros policier ressortent de la deuxième catégorie. Mettant leurs pouvoirs, parfois de façon violente, au service de la Société et du Bien et d'un discours consolateur, les super héros ne sont pas dénués d'ambiguïté pour autant. Ils obéissent aux codes socio-culturels de leur époque auxquels sont également soumis leurs auteurs, même de façon involontaire. C'est pourquoi, selon Eco, *Superman* ne cherche pas à sauver le monde et panser ses plaies. *Superman* défend sur un périmètre de voisinage les valeurs de la propriété : « Comme d'autres l'ont dit, *Superman* constitue un parfait exemple de conscience civique totalement séparée de la conscience politique. Le civisme de *Superman* est irréprochable, mais il s'exerce et se manifeste dans le cadre d'une petite communauté close. »¹⁷

Loin de s'exclure, ces approches se complètent. Elles rapportent à l'approche actante du personnage, à la portée symbolique et à la dimension sociale du héros. Elles superposent une dimension structurelle narrative faite d'épreuves et de quête d'identité liée à un imaginaire collectif dans un environnement contemporain qui interagit avec le héros, infléchit son parcours, tout en le rendant proche du public.

Cette interaction permet également au spectateur d'accéder à des domaines de savoirs différenciés :

- Un savoir encyclopédique du monde qui recoupe l'ensemble des sciences à l'œuvre dans une enquête et qui s'articule sur un jargon professionnel que l'on rencontre dans les enquêtes de la police scientifique de *CSI (Les Experts)* ou le vocabulaire médical dans *Dr. House*.

¹⁶ Eco U, *De Superman au Surhomme*, 1978, Ed. Française 1993, Grasset, Bilio essais.

¹⁷ Ibid, p. 144.

- Un savoir-faire qui s’articule sur les compétences professionnelles du héros (et de son équipe), il est particulièrement mis en valeur pour les héros de la police scientifique de *CSI (Les Experts)* voire pour les facultés d’analyse psychologiques hors du commun de *Patrick Jane* dans *Mentalist*.
- Un savoir-être qui signe le comportement du héros comme la fonction de chef paternaliste de *Gibbs* dans *NCIS* ou par l’attitude faussement négligente de l’inspecteur *Columbo*.

Je parle du ressenti d’un apport cognitif, et non d’un apport cognitif réel, apporté par la série policière. Cette impression est renforcée par le discours porté par les critiques ou les spectateurs sur le « réalisme » grandissant des séries policières entre 1968 et 2008. Or tout spécialiste ou expert conteste que les enquêtes se passent de la sorte. Ainsi la police scientifique de Las Vegas, qui sert de modèle au premier opus de *CSI (Les Experts)*, est confrontée à des enquêtes de longue durée qui portent sur des vols et des escroqueries et non systématiquement sur les meurtres spectaculaires qui inaugurent chaque épisode de la série. L’impression de réalisme est en fait suscitée par celui du discours d’ensemble du récit du héros : « ...le réalisme est d’abord un type de discours, qui obéit à des règles strictes, dont l’acmé n’est pas l’exactitude ou la conformité à notre monde, mais l’impression qu’il donne d’être proféré par un narrateur qui connaît son affaire. »¹⁸

Mes travaux de recherche m’ont ainsi conduite à interroger les soubassements de la promesse de justice que porte le héros policier, au regard des domaines qu’il explore et de ses propres failles au sein d’une société qui, de série en série, se dénuide dans un nombre grandissant d’injustices et de cruautés. Le retour de la pensée intuitive, magique, qu’opère *Mentalist* – la dernière série qui clôt mon étude en 2008- est révélatrice de la désillusion de la promesse scientifique, technologique et institutionnelle. Par la suite, les héros plébiscités par le grand public occupent d’autres territoires : celui des criminels, de ceux qui, pour plusieurs raisons – personnelles, économiques et toujours sociales - s’affranchissent des lois. Ce changement n’est pas sans rappeler les diverses évolutions des films noirs américains que j’aborde en première partie.

¹⁸ Jost F, 2011, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme*, Paris, Ed. CNRS, p.26.

En filigrane, j'interroge la mémoire des « images-écrans » du téléspectateur, ce dernier étant nourri à profusion par les images de l'actualité mondiale, qui est immédiatement relayée, par la télévision, puis par les réseaux sociaux et portés par les images des *smartphones*. Chacun est susceptible de devenir un producteur d'images dans le temps de la diffusion via les réseaux sociaux d'images prises via les mobiles.

De ce fait, l'impact sur la construction de la figure du héros nécessite une étude qui ne s'appuie pas sur les schémas traditionnels de l'émission/réception considérée comme une réception passive et non participative.

A ce titre, les attentats du 11 septembre 2001 survenus aux Etats-Unis, notamment à New York, qui font chuter les emblématiques *Twins Towers* situées dans l'île de Manhattan, parcourent et bouleversent la construction du récit du héros policier des séries télévisées américaines. L'image traumatique est si puissante jusqu'à l'aveuglement que je souhaite en rappeler les événements dans le corpus de mon introduction.

La mort auto-infligée – celle du terroriste kamikaze – et la mort infligée aux victimes, via le biais d'images, circulent sur des réseaux qui font écho de façon mondialisée, et font croire à un spectacle de la mort en direct. De la compromission de l'image de la mort en direct à la participation au salut salvateur, le pas s'effectue insensiblement: « *Dans quelques minutes ses bourreaux et moi aurons ceci en commun que nous serons du côté des vivants. Ceci établit entre eux et moi une puissante complicité* ». ¹⁹

Le terrorisme mis en spectacle médiatique réalise le fantasme des « *snuff movies* » : soit de faire assister en direct au moment de la mort. Le *snuff-movie*, expression issue de l'anglais *snuff-out* soit mourir, représente un genre marginal de films populaires urbains, circulant sous le manteau, mettant en scène la torture et la mise à mort de personnes dans une mise en image incitant à penser à une mise à mort réelle. Ces films, représentant la fascination éprouvée par certains pour la torture et la mort, sont considérées comme des légendes urbaines. Ils ont néanmoins connu de nombreuses

¹⁹ Arquembourg J, Dayan D et Lambert F, 2007, *La terreur spectacle*, Médiamorphose n°20.

fortunes dans la littérature, la bande dessinée et le cinéma ²⁰.

Ces images ne sont pas exemptes d'une fascination en direct pour le spectacle de la mise à mort, reprise plus tard par le « terrorisme spectacle » que vont exploiter les séries télévisées dans le genre policier et transposée.

La fascination, liée au spectacle de la mort, à celui de la mise en scène de la mort dans le meurtre, est déjà présente dans la monstration du crime, du cadavre et de l'enquête qui constitue la fonction même du héros dans l'enquête policière. Le crime reste le stigmate de la distorsion du contrat social que j'interroge en première partie. Le terrorisme spectacle représente le fait saillant de la distorsion du contrat politique.

Je les étudie sur plusieurs prismes, notamment sur l'influence qu'il exerce sur sa portée en tant que défenseur du monde occidental. En effet, ces figures héroïques sont à rapporter, au sein des images-écrans, à d'autres images historiques fortes sur le plan symboliques. De ce point de vue, le héros de la série *24H, Jack Bauer* est incontournable pour mon approche : il représente la promesse trahie, celle de la sécurité du territoire, celle du respect des lois fondamentales à commencer par l'interdiction de la torture jusqu'à être lui-même trahi par les hautes instances gouvernementales et subir la torture également. Il symbolise la peur américaine qui justifie tous les moyens. Cependant l'impact du 11 septembre se propage, de façon moins spectaculaire dans d'autres séries. Ainsi il pose des questions de frontières judiciaires pour les héros de *Law & Order*, il revient à plusieurs reprises dans les enquêtes des équipes de *CSI (Les Experts)*.

Dès lors, si la Chute du Mur de Berlin, dont la date, celle du 9/10 novembre 1989, est nettement moins marquée, dans les mémoires du grand public, tout en ayant porté des images très marquées dans la culture médiatique, occidentale, les constructions des récits héroïques diffèrent profondément. Les États-Unis impriment au 11 septembre une force symbolique mondiale de clivage de civilisations. Avec l'identification de « l'axe du mal » dans le discours que prononce Georges Bush en référence au vocabulaire de la Seconde Guerre Mondiale, la césure idéologique contamine les construc-

²⁰ Nous citerons notamment « *8 millimètres* » (1999) de Joel Schumacher avec Nicolas Cage et James Gandolfini où le détective privé, Tom Welles, se retrouve entraîné dans une enquête fort glauque qui mêle les milieux de la pornographie et ceux du *snuff movie*.

tions scénaristiques et se trouve interpellée dans les séries citées que j'étudie : « *En quelques heures, le sens de l'événement a été fixé, figé durablement, pour désigner des responsables, pour fixer des actions à entreprendre qui étaient d'ordre militaire, l'Afghanistan d'abord, l'Irak ensuite, et les publics se sont aussi trouvés pris en otages entre l'action terroriste, sa monstration par les médias et la définition du sens de cette action par des instances gouvernementales puissantes qui, elles-mêmes, en appelaient à l'opinion publique.* »²¹

Au-delà des enjeux exposés qui sont propres à la problématique du héros policier, l'étude des séries télévisées, quelque soit leur genre, soulève plusieurs problèmes. Le premier, et non des moindres, porte sur le visionnage des séries : il s'exprime en terme de volume d'heures et de suivi de nouvelles saisons, lorsqu'une série est toujours en cours de production.

Le volume horaire nécessaire au premier visionnage d'une série varie en fonction de la nature de la série. S'il s'agit d'un arc narratif fermé conduisant à une saison finale, une série comprend en général, depuis ces dernières années, 6 à 8 saisons. Ainsi, *The Shield* se déploie sur 6 saisons et 88 épisodes de 44 minutes, diffusés entre 2002 et 2008. *Dexter* (2006-2013) comprend 8 saisons et 96 épisodes de 52 minutes. *House* (2004-2012) compte 8 saisons et 117 épisodes de 42 minutes. En revanche, lorsqu'une série est ouverte, sans viser une fin déterminée, sa durée de production peut se prolonger aussi longtemps que le succès est au rendez-vous. Ainsi, toujours en production depuis 2003, *NCIS* comprend 13 saisons et 282 épisodes de 43 minutes environ à ce jour, *CSI (Les Experts Las Vegas)* compte 15 saisons et 335 épisodes de 42 minutes depuis 2000. L'une des plus longues séries télévisuelles est *Law & Order (New York Police judiciaire)* qui produite de 1990 à 2010, comprend 20 saisons et 456 épisodes de 45 à 42 minutes.

Visionner une seule saison complète représente, respectivement, 9 heures 30 pour *The Shield* (13 épisodes), plus de 16 heures pour *NCIS* (23 épisodes) ou presque 18 heures pour *NYPD Blue*.

La tentation est grande, dès lors, de se « contenter » de visionner une seule saison lorsqu'on aborde, de surcroît, une problématique qui porte sur plusieurs séries. Ce

²¹ Arquembourg J, Dayan D et Lambert F, 2007, *La terreur spectacle*, Médiamorphose n°20.

choix s'appuie sur un préjugé attaché à la forme du feuilleton, selon lequel la répétition structurelle du récit télévisuel construit des héros qui évoluent peu au fil des saisons : « *Le personnage de télévision évolue peu (..) Par conséquent, l'addition des informations ne crée pas de surprises, au contraire, elles renforcent ce qu'on sait déjà.* »²² Mon approche ne crédite pas ce parti-pris.

Mon approche ne crédite pas davantage un parti-pris qui, qualifiant la série télévisée comme un « produit culturel marchand », méprise celle-ci et du fait de ce même parti-pris, visionne, en survolant, les séries au nom d'un point de vue déjà arrêté en amont. Il s'agit d' « un produit médiatique qui marche »²³ et qui ne peut être dès lors que méprisable, les séries se ressemblant les unes aux autres, dans un assemblage de reprises : « *Les séries policières, selon la même formule, se suivent et se ressemblent en majorité. Le programme Les Experts est un tel succès qu'il existe désormais trois séries intitulées de la sorte, chacune se déroulant dans une partie des Etats-Unis (Las Vegas, Miami, New York) et déployant force stéréotypes pour « implanter » les séries dans le décor 'la forte chaleur à Miami, le jeu, les casinos à Las Vegas, les bibliothèques pour New-York . Ce sont elles qui regroupent le plus de spectateurs à travers le monde ; la simplicité des intrigues, le poids des « détails », la courte durée des épisodes (en vingt minutes, les crimes sont résolus à grand renforts de techniques scientifiques) semblent convenir autant à ceux qui se divertissent qu'à ceux qui les lancent sur le marché. (...) Les formats courts sont donc les plus rentables et ils se sont multipliés ces dernières années.* »²⁴

Au delà d'une approximation surprenante sur le format dit « court » puisque le format de *CSI (Les Experts)* est de 42 minutes (*Las Vegas*) ou 45 minutes (*Miami, Manhattan*) auquel s'ajoutent les cinq traditionnelles coupures publicitaires²⁵, cette affirmation repose sur un parti pris qui vise à démontrer que tout succès populaire repose sur une manipulation. Cette dernière se construit en favorisant la « régression » par les images, à commencer par celles diffusées par la télévision : « *Pour le psychanalyste*

²² Dir. Sepulchre S, 2011, *Décoder les séries télévisées, Le personnage en série*, Bruxelles, Ed. de boeck, p.149.

²³ Belletante J, 2011, *Séries et politique, Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, Ed. L'Harmattan, p. 66-67.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Ce qui représente 18 minutes d'écrans publicitaires au total selon un découpage traditionnel depuis les années 1960. Chaîne payante, HBO ne comprend pas de publicité à l'intérieur des épisodes, celle-ci est diffusée avant et après l'épisode.

*Serge Tisseron, nous régressons en regardant la télévision, et notamment la fiction télévisée, en nous immergeant à l'intérieur des images et des récits, en renouant avec « l'illusion » que nous sommes dans le ventre de notre mère. »*²⁶ Dès lors, en effet, pourquoi regarder et étudier l'intégralité des saisons d'une série ?

En visionnant l'intégralité des séries policières que j'étudie, en les replaçant dans le contexte de la production et de la réception, j'ai pu travailler sur les arêtes fortes de la morphogénèse du héros policier, contenues dans la notion de promesse du héros policier. Ce travail de visionnage s'est effectué sur de longues années. Il se prolonge toujours, en suivant les nouvelles séries en diffusion mais également en ayant revu, à plusieurs reprises, certains épisodes et certaines saisons qui m'apparaissent, au fur et à mesure, significatifs.

Le premier problème, celui du visionnage, se conjugue avec les difficultés rencontrées pour l'édification d'une méthode d'analyse ajustée à la forme télévisuelle.

La structuration de ma bibliographie (et ses tensions) reflète ces difficultés.

La tentation est grande d'analyser tout récit télévisuel, qui est fondé sur l'écriture d'un scénario, à partir d'une approche majoritairement, voire exclusivement, littéraire. Je m'y suis confrontée d'autant plus qu'il s'agit de ma formation académique de base comprenant des études en hypokhâgne et khâgne.

Certains critères d'analyse demeurent pertinents : il s'agit de construire des personnages, des récits et un parcours du héros confronté à des obstacles.

Ce parcours se lit à travers le prisme de multiples figures littéraires à travers les structuralistes notamment, mais aussi les travaux de Philippe Hamon²⁷ qui ont inspiré avec richesse les travaux universitaires abordés dans ma bibliographie.

Ils ont permis également la continuité des travaux sur la construction du héros depuis la *Poétique* d'Aristote aux *Caractères* de La Bruyère et aux *Éléments littéraires* de Marmontel, menés par Yve Colonna.

²⁶ Ibid. P.67.

²⁷ Philippe Hamon a publié de nombreux travaux sur la théorie littéraire et la poétique du récit, sur le statut du personnage de fiction au XIXème siècle notamment chez Emile Zola. Il est Professeur émérite à l'Université de Paris III depuis 2004.

Le modèle littéraire du héros est pertinent au sens de l'écriture du personnage. Il en constitue l'une des sources principales. Il obéit également à la réception culturelle de la promesse du héros.

Il ne peut suffire néanmoins.

En tant que fictions complexes et plurielles, les fictions télévisuelles débordent du champ d'analyse du récit qui constitue un modèle fermé : « *Toutes identiques et pourtant toutes différentes, sans commencement ni fin, suivant la temporalité téléspectatorielle, les fictions télévisuelles ne répondent plus clairement aux critères définitoires du récit proposés par les théoriciens de la littérature et du cinéma, à tel point que l'on peut se demander si l'on est encore en présence de récit ou si l'émergence de ces nouvelles formes fictionnelles, spécifiquement télévisuelles, ne va pas conduire à une nécessaire modification de la conception théorique du récit.* »²⁸

Seul, ce modèle ne peut répondre à la dynamique propre à la rythmique audiovisuelle constituée d'images accélérées, d'effets spéciaux et de sons, de générique ritualisant et de musique. Il traite le choix des couleurs et des éclairages par dessus l'épaule.

Il s'enrichit de la construction filmographique américaine, notamment dans le domaine, fort riche du policier, du détective et de l'édification du film noir.

Il se nourrit également des problématiques liées à l'interprétation voire à l'incarnation du héros et celles liées au vieillissement de ce dernier.

Il ignore, enfin, le rôle grandissant des réseaux sociaux dans la construction de la figure du héros et les impératifs de production, en le reléguant au domaine du marketing. Je ne pense pas qu'aujourd'hui les réseaux sociaux ne constituent que l'étape marketing de la diffusion d'une série. Ils brisent l'image de l'assujettissement du Sultan qui écoutait Shéhérazade sans pouvoir intervenir dans l'élaboration du récit.

Cette représentation en forme de segmentation s'explique par une dissociation opérée dans l'analyse des séries télévisées qui s'avère pauvre. Cependant, l'idée sous-jacente perdue : les scénaristes, sous la direction du *showrunner*, écrivent ; les réalisateurs

²⁸ Benassi S, article « Formes sérielles et justice », in *Télévision et Justice*, Dir. Chambat-Houillon M.F. et Lebtahi Y Paris, L'Harmattan, p.102.

mettent en scène ; les services de marketing, via les réseaux sociaux, communiquent sur les séries afin de vendre.

Or, les approches doivent se croiser et se compléter, chacune ayant ses limites.

Afin d'organiser mon étude, j'aborde la morphogénèse du héros dans les séries policières aux Etats-Unis entre 1968 et 2008) en trois parties.

Il s'agit de décrire l'élaboration d'une forme narrative d'organisation fictionnelle spécifique. A l'instar de Shéhérazade, cette élaboration vise à introduire **la tension nécessaire à la réception du discours sériel**.

Je l'aborde depuis les origines structurelles de son énonciation, à savoir la forme « feuilletonnante » qui se construit au XIXème siècle à travers le développement de la presse. Ce développement représente l'une des premières étapes de **la démocratisation du récit**.

En parallèle, toujours au XIXème siècle, s'élaborent les bases du genre policier que j'étudie tant du point de vue de la constitution de l'archétype du héros policier que de celle de la procédure d'enquête.

Il faut replacer, ensuite, cette genèse au sein du développement de la production télévisuelle américaine sérielle qui connaît son premier âge d'or à partir des années cinquante et qui propose les premières figures télévisuelles populaires de héros qui vont influencer la construction de la figure du héros policier.

Cette mise en perspective me permet d'étudier, en dernière partie, les différentes structures de construction et les différentes déconstructions du héros au sein des séries policières américaines entre 1968 et 2008.

Les séries policières identifiées dans la période représentative permettent d'étudier, dans la seconde partie, **la forme symbolique de la promesse du héros**.

Les critères retenus pour l'édification de ce corpus d'études sont issus de la première partie de mon travail. Ils concernent :

- 1) la résonance médiatique du héros
- 2) son intégration dans l'actualité
- 3) les évolutions sociétales sous-jacentes dans l'énonciation de la promesse du héros

4) le développement de l'intimité du héros.

Les séries retenues sont au nombre de quinze, connaissant des durées de production variables selon la durée de l'attachement du public à son héros. De fait, la grande majorité d'entre elles n'est plus en production.

Elles sont les suivantes, représentant les évolutions de la forme symbolique de la promesse :

- *Columbo* : la promesse consolatrice (1968-2005).
- *Kojak* : la promesse rigoureuse (1973-1978).
- *Starsky & Hutch* : la promesse malicieuse (1975-1979).
- *Hill Street Blues* : la promesse difficile (1981-1987).
- *Miami Vice* : la promesse factice (1984-1989).
- *Moonlighting* : la promesse amoureuse (1985-1989).
- *Law & Order* : la promesse réaliste (1990-2010).
- *NYPD Blues* : la promesse de la rédemption (1993-2005).
- *CSI* : la promesse scientifique (2000-...).
- *24H* : la promesse trahie (2001-2010).
- *The Shield* : la promesse corrompue (2002-2008).
- *NCIS* : la promesse paternaliste (2003-...).
- *House* : la promesse transposée (2004-2012).
- *Dexter* : la promesse sombre (2006-2013).
- *Mentalist* : la promesse magique (2008-2015).

Dans la troisième partie, j'interroge **les transformations des modes de construction et de réception interactives provoquées par la montée en puissance des réseaux sociaux.**

Le téléspectateur, à l'instar du Sultan, qui écoutait les contes de Shéhérazade, participe à la morphogénèse du héros via Internet et notamment les réseaux sociaux.

L'attachement au héros ne constituant pas un fait nouveau, il est ancré dans la mémoire émotionnelle du fan. Il appartient dans un premier temps de le contextualiser depuis le roman feuilleton jusqu'aux séries télévisées. Depuis cette mémoire émo-

tionnelle, il est légitime de se poser la question de la structuration de la mémoire télévisuelle, notamment suite à l'impact de la « terreur-spectacle » issue des attentats du 11 septembre.

Il faut questionner cet attachement au sein de l'évolution des réseaux sociaux, de leur utilisation et la gestion de communautés via Internet.

Ce questionnement permet l'étude de la participation efficiente des fans à la morphogénèse du héros en s'interrogeant sur la nature des nouveaux liens d'intimité entre celui-ci et sa communauté de fans.

Cette participation efficiente relève de l'attachement émotionnel du spectateur au héros et construit un lien puissant, il désigne également le bénéfice symbolique que procure le récit du héros à travers la promesse qui se tisse d'épisodes en épisodes, de saisons en saisons. Se propageant de supports en supports, offerte sur les réseaux sociaux, la promesse révèle aussi, en creux et à rebours, la vision désillusionnée du monde contemporain.

SOMMAIRE

Introduction

Première partie : « Shéhérazade » ou la production de récits en série.

1. Deux siècles de démocratisation des formes de récit.....	31
2. Aux origines : la forme du récit feuilletonnant	34
3. Aux origines des archétypes du héros policier.....	37
3.1. Le genre du récit policier.....	37
3.2. Aux origines du genre : énigme et enquête	44
3.2.1. La représentation de l'énigme et de l'enquête à partir du XIX ^e siècle.....	44
3.2.2. Le « paradigme indiciaire » de Ginzburg.....	51
(a) Le contexte politique.....	53
(b) Le contexte sociologique.....	53
3.3. Aux origines du genre : le corps du crime.....	55
3.3.1. Les différentes formes du corps du crime.....	55
3.3.2. De la surexposition du corps du crime au <i>memento mori</i>	59
3.4. Aux origines du genre : la figure du Policier opposée à celle du détec- tive.....	61
3.4.1. Du Policier au Détective.....	61
3.4.2. L'âge d'or du détective privé dans le film noir (1941- 1958)	63
3.4.3. Le retour du policier en contre-emploi dans le polar.....	67
4. Aux origines du genre : la production sérielle télévisuelle américaine.....	70
4.1. Historique et modalités de la production sérielle.....	70
4.2. L'évolution des « networks ».....	73
4.3. Les grandes séries télévisuelles américaines	
4.3.1. I Love Lucy.....	73
4.3.2. Dragnet.....	76
4.3.3. Alfred Hitchcock Presents.....	76

4.3.4. The Twilight Zone.....	77
4.3.5. Gunsmoke.....	78
4.3.6. Mannix.....	78
4.3.7. The Mary Tyler Moore Show.....	78
4.3.8. M.A.S.H.....	79
4.3.9. Dallas.....	80
4.3.10. Star Trek.....	81
4.3.11. Magnum, P.I. (« Magnum, détective privé »).....	81
4.3.13. Moonlighting (« Clair de Lune »).....	82
4.3.14. Twin Peaks.....	83
4.3.15. The X-Files.....	84
4.3.16. E.R. - Emergency Room (« Urgences »).....	85
4.3.17. Sex and the City.....	86
4.3.18. Oz.....	87
4.3.19. Desperate Housewives.....	88
4.3.20. The Simpsons.....	90
5. La construction de la figure du héros policier.....	92
5.1. Un héros ancré dans l'univers spatio-temporel du téléspectateur	
5.1.1. L'ancrage institutionnel.....	93
5.1.2. L'ancrage spatial dynamique.....	97
5.1.3. L'ancrage de la réalité socio-économique : le héros policier, une machine à partager la réalité fictionnelle.....	99
5.2. Un héros en devenir : les procédés narratifs de découverte du personnage intime du héros.....	100
5.2.1. Le procédé intérieur de la « voix off ».....	100
5.2.2. Le procédé du dévoilement progressif de la figure du héros.....	101
5.3. Un héros ritualisé.....	105
5.3.1. La ritualisation esthétique.....	105
5.3.2. La ritualisation gestuelle.....	107
5.3.3. La ritualisation spatiale.....	108
5.4. Construction et déconstruction du héros des séries policières américaines.....	109
5.4.1. Un héros versus des héros : le héros choral.....	109

5.4.2. Du Héros à l'anti-héros.....	114
6. Héros et interprète : de l'interprétation à l'incarnation.....	115
6.1. Le choix de l'interprète du héros : la rencontre.....	115
6.2. Le choix de l'interprète du héros : entre le risque du stéréotype et la puissance de l'archétype.....	118
6.2.1. Le risque du stéréotype.....	118
6.2.2. La puissance de l'archétype.....	122
6.3. Le subterfuge du vieillissement du héros.....	123

Deuxième partie :« Promesse et trahison » Le héros policier dans les séries entre 1968 et 2008..... 128

1. Introduction.....	130
2. La promesse consolatrice : <i>Columbo</i>	132
2.1. Des origines théâtrales.....	133
2.2. Un effet théâtral sériel comme un rituel de présent.....	135
2.3. Un héros ordinaire dans un milieu extraordinaire.....	135
2.4. Un héros solitaire issu de la filiation des détectives privés.....	139
2.5. La stratégie du détail infinitésimal.....	143
2.6. Un héros plébiscité par le public et la critique.....	144
3. La promesse rigoureuse : <i>Kojak</i>	145
3.1. Des origines réalistes et fictionnelles marquées.....	145
3.2. Une figure de héros partagé entre ses origines et sa fonction....	146
3.3. Un héros identifié à son interprète et revendiqué en miroir.....	148
4. La promesse malicieuse : <i>Starsky & Hutch</i>	148
4.1. Un duo bondissant dans un présent éternel.....	149
4.2. Un générique clivant.....	151
4.3. Un duo malicieux et ambigu.....	152
5. La promesse perdue : <i>Hill Street Blues</i>	153
5.1. Des origines en rupture fictionnelle.....	153
5.2. Des héros policiers dans une réalité sans espoir.....	155
5.3. Un héros choral masculin et féminin incluant les composantes ethniques de la société américaine.....	157

5.4. Une série marquante culte pour la construction du héros.....	158
6. La promesse du paraître : <i>Miami Vice</i>	159
6.1. Une série « mal vue »	160
6.2. Un tandem en contrastes parallèles.....	161
6.3. Des frontières poreuses entre la justice et la corruption.....	164
6.4. Deux héros dans une ville particulière : Miami.....	165
6.5. Un environnement musical « <i>New Wave</i> ».....	167
6.6. Des héros plébiscités.....	168
7. La promesse amoureuse : <i>Moonlighting</i>	169
7.1. Un tandem sentimental.....	169
7.2. Une écriture innovante avec la « dramedy » et la « métasérie ». 171	
7.3. Une série récompensée.....	173
8. La promesse fragilisée : <i>Law and Order</i>	173
8.1. Des origines politiques et sociétales.....	174
8.2. Des référents fictionnels forts déclinants le genre « <i>procedural</i> » 175	
8.3. Un rituel théâtralisé et séquencé.....	176
8.3.1. La voix-off du générique de début	177
8.3.2. La découverte du crime.....	178
8.3.3. L'arrivée des policiers.....	178
8.3.4. Le générique.....	178
8.3.4. L'enquête.....	179
8.3.5. Le procès.....	179
8.3.6. Le sonal récurrent.....	180
8.4. Un héros choral au sein d'une série réaliste.....	180
8.5. Une ville particulière : New York.....	186
8.6. Une série plébiscitée.....	188
8.7. Des héros déclinés.....	190
8.7.1. <i>Law & Order : Special Victim Units</i>	190
8.7.2. <i>Law & Order Criminel Intent</i>	191
8.7.3. <i>Law & Order Trial By Jury</i>	191
8.7.4. <i>Law & Order : UK</i>	192
8.7.5. <i>Paris Enquêtes Criminelles</i>	193
9. La promesse de la rédemption : <i>NYPD Blue</i>	194
9.1. Des origines fictionnelles.....	194

9.2. Une série réaliste autour du déploiement d'un anti-héros.....	194
9.3. La promesse de la rédemption du héros.....	196
9.4. Une mise en figure audacieuse.....	197
9.5. Un héros ritualisé.....	198
9.6. Un héros plébiscité qui réussit sa sortie.....	200
10. La promesse scientifique : <i>CSI</i>	201
10.1. À l'origine : la police scientifique de Las Vegas.....	201
10.2. Une démarche scientifique et technologique.....	202
10.3. L'autopsie de la promesse scientifique.....	203
10.4. Un héros choral en devenir d'humanité.....	205
10.5. Un héros choral ritualisé décliné sur trois villes.....	207
10.6. Trois équipes et trois villes.....	209
10.6.1. Las Vegas.....	209
10.6.2. Miami.....	211
10.6.3. New York	212
10.7. Trois séries plébiscitées dont deux arrêtées.....	212
11. Promesse et trahison mises en abîme : <i>24</i>	213
11.1. Préambule.....	214
11.2. Des origines politiques.....	215
11.3. Un héros en miroir : Jack Bauer versus James Bond.....	216
11.4. Un héros torturé et torturant.....	220
11.4. Un héros plébiscité et une journée de trop.....	222
12. La trahison de la promesse : <i>The Shield</i>	223
12.1. Des origines d'inspiration réelle.....	223
12.2. Un anti-héros, figure de la corruption.....	225
12.3. Un anti-héros issu d'un anti-système.....	227
12.4. Un héros pour une fin sans promesse.....	229
13. La promesse paternaliste et patriotique retrouvée : <i>NCIS</i>	230
13.1. Des origines patriotiques.....	230
13.2. Des enquêtes au service d'un héros choral	231
13.3. Un héros choral dominé par une figure paternaliste.....	233
13.4. Des héros situés entre humour et traits sombres.....	234
13.5. Des héros critiqués mais fidèles à leur promesse.....	235

14. La promesse transposée : <i>House</i>.....	237
14.1. Un archétype transposé de Sherlock Holmes.....	237
14.2. Une construction scénaristique en forme d'enquête inspirée de <i>CSI</i> (« Les Experts »).....	239
14.3. Un anti-héros sarcastique, plébiscité jusqu'à son départ....	241
15. L'impossible promesse : <i>Dexter</i>.....	243
15.1. Préambule : le déplacement de la figure du héros policier..	243
14.2. Des origines réelles et fictionnelles.....	244
14.3. L'aboutissement de la figure de l'anti-héros policier ?.....	246
14.4. Dexter est double.....	248
14.5. L'ambivalence du discours fictionnel sur la peine de mort.....	251
14.6. La promesse impossible.....	255
14.7. Un héros plébiscité et une sortie décevante.....	256
16. La promesse magique de l'intuition : <i>Mentalist</i>.....	257
16.1. Préambule.....	257
16.2. Les origines fictionnelles porteuses du héros.....	258
16.3. Un héros magique et vengeur.....	260
16.4. Un héros plébiscité.....	263

Troisième partie : « Le sultan » ou la morphogénèse du héros poli- cier..... 265

1. La structuration de l'attachement émotionnel du spectateur au héros.....	267
1.1. L'historique de l'attachement émotionnel.....	267
1.1.2. « Les Mystères de Paris ».....	268
1.1.3. Sherlock Holmes.....	269
1.1.4. D'Ulysse à Star Trek.....	270
1.2. De l'attachement émotionnel à la mémoire télévisuelle du specta- teur.....	271
1.2.1. Les émotions motrices de l'attachement.....	271
1.2.2. Les mécanismes de la mémorisation télévisuelle...	273

1.3. La mémoire d'une pratique en devenir : les souvenirs-écran.....	275
1.3.1. Les transformations de l'habitude télévisuelle.....	276
1.3.2. La fragmentation et l'autonomisation des modes de réception	
2. Du spectateur assujéti au spectateur interactif.....	279
2.1. Une révolution conduite par l'évolution des acteurs majeurs des réseaux sociaux.....	280
2.1.1. Google.....	280
2.1.2. Wikipedia.....	280
2.1.3. Facebook.....	280
2.1.4. Youtube.....	280
2.1.5. Twitter.....	281
2.1.6. Tumblr.....	281
2.1.7. Pinterest.....	282
2.2. Une révolution numérique conduisant à de nouvelles pratiques communautaires.....	283
2.2.1. Les processus d'émergence d'une communauté en ligne.....	283
2.2.2. Des supports qui favorisent la formation des communautés virtuelles.....	287
2.2.3. Les projets collaboratifs.....	288
2.2.4. Les blogs.....	288
2.2.5. Les communautés de contenu.....	289
2.2.6. Les réseaux sociaux.....	289
2.2.7. Les univers virtuels de jeux.....	290
2.2.8. Les mondes sociaux virtuels.....	290
2.2.9. L'évolution des supports.....	291
3. Du fan isolé aux communautés de fans ou de l'interaction à la participation	
3.1. Les différences formes d'interaction entre les médias et les membres d'une communauté.....	292
3.1.1. La recommandation éditoriale.....	294
3.1.2. La recommandation sociale.....	294
3.1.3. La recommandation contextuelle.....	295
3.1.4. La recommandation personnalisée.....	295

3.2. La participation des fans au déploiement du héros	
3.2.1. La participation du fan à la vie du héros...	296
3.2.2. La participation du fan à la disparition du héros...	300
4. De l'appropriation à la quête de la transparence : le dilemme de l'intimité du héros policier	
4.1. Un héros policier en appropriation.....	309
4.1.1. Une appropriation interactive.....	309
4.2. De la quête de la vérité à la promesse de la transparence	
4.2.1. De la quête des savoirs.....	310
4.2.2. A la promesse de la transparence.....	312
 Conclusion.....	 315
 Annexes :	
Bibliographie.....	323
Lexique.....	335
Les grands créateurs et/ou producteurs entre 1968 et 2008.....	353

Première partie

« Shéhérazade »

ou la production de récits en série

1. Deux siècles de démocratisation des formes de récit

Formes de narration populaire, diffusées sur un média qualifié de populaire également, les séries télévisées ont longtemps été considérées comme un objet indigne par les études universitaires. Leur succès les a desservi. Cette forme de mépris avait déjà été identifiée dans la saga des longs métrages *James Bond* lors d'un séminaire qui lui était consacré²⁹ :

« Nous sommes partis du constat que la saga bondienne n'a guère été étudiée à la hauteur de ce qu'elle est, un phénomène culturel mondialisé d'une longévité exceptionnelle parmi ceux nés au XXe siècle. S'est ajoutée la conviction que James Bond est l'objet illégitime par excellence. Produit populaire et industriel qui ne prétend pas à la dignité artistique, la saga ne bénéficie pas non plus de l'aura qui touche désormais les séries américaines. Elle se situe dans un entre-deux introuvable, et donc pas ou mal considéré. Les préventions éventuelles qu'il y aurait pour les élites et pour la critique intellectuelle à élever James Bond au rang d'objet étude feront d'ailleurs partie des questions débattues par les chercheurs. »

Cette approche appliquée aux longs métrages narrant les aventures de l'espion britannique, a commencé néanmoins à s'appliquer aux séries télévisuelles. A partir de la fin des années 1990, les études universitaires sont américaines. Elles sont nombreuses et de tout ordre. Elles peuvent ainsi, étudier les modifications de structures narratives télévisuelles³⁰ ou résulter de contributions techniques de juristes sur les séries d'avocats³¹.

En France, les premières appropriations sont journalistiques. Elles ne sont pas sans rappeler les chemins empruntés par les journalistes des *Cahiers du Cinéma* qui ont abordé et défendu la qualité des films américains, notamment les articles et les ouvrages de François Truffaut et de Bertrand Tavernier.

²⁹ Launet, E., 2006, « *La jouissance de l'identification* » dans *Libération*, 21 novembre 2006, au sujet de la préparation du colloque James Bond « *James Bond 007, Histoire culturelle et enjeux esthétiques d'une saga populaire* » à la BNF et au CEEA du 16 au 18 janvier 2007.

³⁰ Thompson, Robert J, 1996, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to E.R.*, New York, Ed. Continuum.

³¹ Jarvis R, Joseph P, 1998, *Prime Time Law – Fictionnal Television as Legal Narrative*, Ed. Carolina Academic Press.

Alain Carrazé, qui est journaliste³², commence à travailler à des ouvrages collectifs, non universitaires, dédiés aux fans, à la même période : *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours* paraissent en 1995³³. Martin Winckler, qui est médecin, en collaboration avec Alain Carrazé publie à la même période également plusieurs ouvrages, non universitaires, sur les séries américaines : *Les Nouvelles Séries Américaines et britanniques 1996-1997* en 1997. Alain Winckler publie plusieurs livres historiques et critiques dont : *Les Miroirs de la Vie* en 2002³⁴, *Les Miroirs Obscurs* en 2005³⁵.

En effet, la popularité croissante et l'économie qu'engendrent les séries télévisées favorisent leur transfiguration en véritable phénomène de société :

*« la première grande réussite du genre sériel, c'est d'être parvenu à nous proposer des mondes fictionnels qui réussissent à partager notre intimité. »*³⁶

Ce type de phénomène n'est cependant pas nouveau.

Bien avant l'avènement des médias télévisuels et d'Internet, la parution de séries romancées, sous la forme d'épisodes dans les journaux, existe déjà depuis le milieu du XIX^e siècle. Cette période connaît de profondes modifications sur le plan industriel social, politique et culturel. Elle représente sur le plan des modes de narrations, un tournant majeur pour les modes de diffusion et de réception actuels, c'est selon Jean Pierre Ezquenazi :

« ... depuis le milieu du XIX^e siècle, l'industrialisation massive du monde occidental associé à l'alphabétisation des classes moyennes et populaires qui a engendré le besoin de (nouvelle forme) de fiction et l'envie de par-

³² Alain Carrazé est devenu aujourd'hui l'un des principaux journaliste, chroniqueur et blogueur spécialisés sur les séries télévisées.

³³ Carrazé A, Schleret JJ, 1995, *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Ed. Huitième Art.

³⁴ Winckler A, 2001, *Les Miroirs de la Vie, Histoire des séries américaines*, Paris, Ed. Le Passage, Seuil.

³⁵ Winckler A, 2005, *Les Miroirs Obscurs, Histoire des séries américaines*, Paris, Ed. Le Diable Vauvert.

³⁶ Ezquenazi, J.-P., 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Ed. Le Cavalier Bleu, p. 8.

*courir des modes fictionnels aussi riches, développés et divers que possible, sont patents. »*³⁷

Cette forme de massification et de démocratisation des formes de récit est rendue possible par une autre structure économique de diffusion qui repose sur des bas tarifs d'abonnement complétés par des ressources publicitaires. Le roman populaire, cet intrus au regard de la culture écrite d'élite, peut naître grâce au terreau du journal.

En 1845, le critique Alfred Nettement qui déteste ce nouvel arrivé, écrit dans ses *Études critiques sur le feuilleton-roman*³⁸ sans se tromper sur l'analyse du système économique :

*« Dans l'état de choses nouveau, un journal vit par l'annonce : les 40 ou 48 francs que paient ses abonnés suffisent à peine aux frais matériels, et les frais de direction, d'administration doivent être couverts d'une autre manière : il faut nécessairement les demander à l'annonce. Or pour avoir la quantité d'annonces indispensables au paiement de ces frais il faut pouvoir offrir à l'industrie une publicité plus étendue que celle que peut assurer, dans les conditions de la presse actuelle), chacune des opinions politiques en particulier. Pour donner un journal à 40 ou 48 francs il fallait donc avoir beaucoup d'annonces, il fallait avoir beaucoup d'abonnés ; pour avoir beaucoup d'abonnés, il fallait trouver une amorce qui ne s'adressât à toutes les opinions à la fois, et qui substituât un intérêt de curiosité générale à l'intérêt politique... »*³⁹

Emile de Girardin, le fondateur du journal *La Presse*, est un visionnaire. Il est à l'origine d'une publication quotidienne et à bas prix (« Le journal à deux sous » comme il le qualifie lui-même) en ayant bien compris également ce tournant majeur dans les modèles de diffusion. De même seront visionnaires les grands directeurs de réseau de télévision ou les créateurs de série télévisuelles que nous allons étudier plus loin.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Nettement, A., 1845, *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Paris, Ed. Perrodil.

³⁹ cité par Juin, H., 1966, Préface, Soulié Frédéric, *Les Mémoires du Diable*, Paris, Bibliothèque Marambaout, p. 6.

On peut donc, d'ores et déjà faire remarquer, sous une forme de mise en parallèle, que le changement induit par le développement de la télévision au XX^e siècle puis du réseau Internet reproduira des effets similaires à ceux de la transformation de la presse au XIX^e siècle.

Deux genres majeurs apparaissent alors dans les domaines du récit fictionnel : le feuilleton et le genre policier. Leur codification qui évolue selon leur production et leur réception publique est fondatrice pour le traitement de notre thématique.

2. Aux origines : la forme du récit feuilletonnant

Le terme de « feuilleton » est, à l'origine, un terme technique utilisé, dans le vocabulaire journalistique du XIX^e Siècle, pour désigner le bas de page d'un journal (on dit aussi « rez-de-chaussée »).

La mise en forme se fait progressivement. Au départ, il s'agit de romans écrits en globalité puis découpés afin de servir le mode de diffusion. Peu à peu, le mode d'écriture se transforme au service de l'efficacité narrative et de la fidélisation du lecteur. Le roman n'est plus découpé *a posteriori*, il est conçu *a priori* en vue de ce mode de diffusion.

Dans le contexte de la première moitié du XIX^e siècle, se développent ainsi de nombreuses productions écrites de récit feuilleton, ouvertes aux couches sociales plus populaires. Celles-ci peuvent accéder à un journal moins cher grâce à l'introduction de la publicité qui permet de diviser par deux le prix de l'abonnement.⁴⁰

Les exemples sont trop nombreux pour être cités ici de manière exhaustive mais les plus significatifs sont les suivants :

- Les romans feuilletons d'Honoré de Balzac, à commencer par *La Vieille Fille* que commence à publier dans *La Presse* Emile de Girardin, le dimanche 23 février 1836.
- Les romans feuilletons d'Alexandre Dumas, comme *Maître Adam Le Calabrais* ou *La Comtesse de Salisbury* publié en 1836 également ou, plus tard, le fort célèbre *Comte de Monte Cristo* publié de 1842 à 1846.

⁴⁰ En 1836 Emile de Girardin est le premier à le faire avec son journal *La Presse*.

- Les romans feuilletons de Frédéric Soulié, ainsi *Les Quatre Sœurs* composés de 27 feuilletons et publiés dans *Le Journal des Débats* en 1841 ou *Les Mémoires du Diable*, œuvre colossale, publiée entre 1837 et 1838, qui rencontre un immense succès public.
- *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, publiés de 1842 à 1843, également dans *La Presse*, connaissent un tel succès populaire que les lecteurs adhèrent entièrement aux épreuves de leurs héros. L'engouement suscité fût tel, en effet, qu'on pourrait le qualifier de fanatique :

« ...Sue atteint le sommet rêvé par tout romancier, il réalise ce que Pirandello ne fera qu'imaginer : son public lui envoie de l'argent pour secourir la famille Morel. »⁴¹

Cet engouement des « fans » n'est pas sans annoncer celui que pourront susciter certaines séries télévisuelles : nous reviendrons sur cette projection fantasmagorique et haletante dans la troisième partie de notre étude. Mais si cet engouement préfigure le phénomène des fans de séries, les critiques qui accompagnent cette forme narrative sont tout aussi virulentes qu'elles le seront pour les séries télévisuelles. On peut ainsi retrouver les attaques portant sur les sujets abordés qui sont considérés comme méprisables :

« M. Victor Hugo, on le sait, n'avait pas attendu les romanciers du feuilleton pour réhabiliter la courtisane. (...) On l'a vu célébrer tour à tour sur la scène, la beauté de la laideur, la chasteté de la prostitution, la probité du brigandage, la dignité de la bouffonnerie, les magnificences des haillons et les parfums de la boue. Il est vrai que, par compensation, toutes les fois qu'il met les mains sur les grandeurs de la famille ou de la société, il les traîne aux gémonies. (...) C'est une terreur littéraire, c'est un 93 théâtral, succédant à la terreur et au 93 politique. La poétique de M. Alexandre Dumas et celle de M. Scribe appartiennent à des genres différents, et elles attaquent la société par un autre bout, mais elles l'attaquent d'une manière aussi dangereuse. »⁴²

⁴¹ Eco, U., 1993, *De Superman au Surhomme*, trad. Française, Paris, Biblio essais, p. 36.

⁴² Nettement, A., *op. cit.*

Il en va de même pour comme celles portant sur les techniques narratives visant à fidéliser le lecteur en relançant sans cesse sa curiosité pour la suite de l'histoire :

*« L'idéal était de montrer, à la fin du numéro, un bras sortant de la muraille et tenant une tête ensanglantée ; puis l'on posait en deux alinéas cette double question : « Quel était ce bras ? » – « Quelle était cette tête ? » Et l'on remettait au prochain numéro une réponse, que l'auteur souvent n'avait pas encore trouvée. »*⁴³

Pourtant, contrairement aux critiques émises par le conservateur, Alfred Nettement, le roman feuilleton, tout en étant une véritable forme de littérature populaire de divertissement est loin d'exclure toute réflexion sociale. C'est en particulier le cas des *Mystères de Paris* ainsi que l'a analysé Umberto Eco dans son article consacré à Eugène Sue. La conversion de ce dernier aux idées socialistes de l'époque conduit la rédaction des *Mystères de Paris*, faisant le lien entre la grande misère du peuple, sa détresse sociale, et la criminalité.

*« Les Mystères de Paris se présentent au lecteur de l'époque comme le mystère dévoilé de conditions sociales iniques qui, avec la misère, engendrent le crime. »*⁴⁴

La typologie larmoyante des personnages et des situations – l'homme riche abusant de la jeune fille en détresse, l'enfant abandonné, l'ouvrier acculé à la déchéance, le héros vengeur, etc. – obéit aux codes du mélodrame, genre littéraire qui se déploie au XIX^{ème} siècle, et qui se caractérise par des intrigues compliquées et l'accumulation de situations violentes et pathétiques⁴⁵. Il peut sembler indiquer, néanmoins, une vision sur le fond très bourgeoise du peuple justement. Il n'en demeure pas moins que *Les Mystères de Paris* suscitent des réactions indignées du parti

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Eco, U., *op. cit.*, p. 45.

⁴⁵ Le genre du mélodrame (signifiant drame accompagné de musique ou chant) connaît au XIX^{ème} siècle une vogue populaire qui amène le genre à être considéré de façon péjorative de par ses excès dans la représentation des sentiments et accumulation de situations invraisemblables: "Je passe alternativement de l'emphase la plus extravagante à la platitude la plus académique (...). Parole d'honneur! J'ai peur que ce ne soit poncif et rococo en diable. D'un autre côté, comme il faut faire *violent*, je tombe dans le mélodrame ». Flaubert., *Correspondances.*, 1857, p.239. cité sur <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mélodrame> (CNRS)

conservateur. Au delà de ce roman, les romans feuilletons, dans leur globalité, sont accusés de préparer le désordre social.

Les conservateurs finissent d'ailleurs par l'emporter en 1851 avec la promulgation de la loi Riancey. Celle-ci instaure une taxe de cinq centimes sur les journaux qui publient des romans feuilletons et organise donc une forme d'étouffement économique de ces derniers.

Cependant cette revanche est de courte durée. Un nouvel âge d'or du roman feuilleton voit le jour à la fin du XIX^e Siècle, à partir de 1875. Si la première période que nous avons abordée compte un volume de tirages relativement modeste, soit autour de 50 000 exemplaires, vers 1860, cette seconde période connaît un véritable essor des publications. Le tirage global des quotidiens parisiens passe en effet de 1,5 millions à 5,5 millions d'exemplaires tandis que celui des quotidiens provinciaux se hausse de 0,5 à 4 millions. De nouveaux genres se mettent en place également dont le « social très mélodramatique », le « sentimental » et le « policier ».

Le véritable coup d'arrêt de ce type de diffusion correspond au changement de support de narration fictionnelle, soit l'arrivée au XX^e siècle, du Cinéma, de la Bande Dessinée et de la Télévision.

3. Aux origines des archétypes du héros policier

3.1. Le genre du récit policier

Parallèlement à la codification du roman feuilleton, le genre du récit policier fait également son entrée au XIX^e Siècle. Les définitions exactes sont sources de nombreuses polémiques selon que l'on valorise en priorité la notion de crime, d'énigme, de policier ou d'enquête. Pris séparément ces éléments apparaissent déjà dans d'autres récits : ainsi dans *Emma* de Jane Austen (1815) ou dans *Les Chouans* de Balzac (1829).

Emma de Jane Austen comprend le mystère et l'organisation d'indices laissée au lecteur afin de comprendre tout à fin de l'ouvrage le récit. Il est, à ce titre, souvent considéré comme l'un des premiers romans policier bien qu'il n'y ait pas à propre-

ment parler de policier dans le récit⁴⁶. C'est « un policier sans policier » : « *a detective novel without a detective* »⁴⁷, « *a detective novel without a murder* »⁴⁸.

Les Chouans de Balzac comprennent d'autres éléments préfigurant ceux du roman policier avec le personnage de Corentin. Corentin est supposé être le fils naturel de Fouché. Celui-ci est un jeune policier habile, ambitieux et peu scrupuleux, qui manipule Mademoiselle Marie-Nathalie de Verneuil, qui a été envoyée par Fouché séduire le chef des chouans, le marquis de Montauran, dont elle finit par tomber amoureuse. Lui faisant croire que le marquis en aime une autre, il la convainc de trahir celui qui est devenu son époux et de le livrer les Chouans. Elle découvre trop tard la manipulation et sa méprise fatale. On retrouve Corentin dans *Une ténébreuse affaire*, parue en 1841, dans *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, paru entre 1838 et 1847 en quatre parties, où il est devenu chef de la police politique et dans *Les Petits Bourgeois*, paru en 1855.

Cependant les codes du genre policier sont véritablement fondés avec le *Double crime dans la Rue Morgue* d'Edgar Allan Poe en 1841 et avec les enquêtes de *Sherlock Homes* écrites par Conan Doyle qui débute avec *Une Étude en Rouge* en 1887.

The Murders in the Rue Morgue (« Double crime dans la rue Morgue») est publiée en avril 1841 dans le *Graham's Magazine*. Traduite en français une première fois par Isabelle Meunier, c'est cependant la traduction effectuée par Charles Baudelaire, du recueil *Les histoires extraordinaires* qui s'ouvre par ladite nouvelle, qui fait date. Celle-ci est précédée d'une fort belle préface de Baudelaire qui reflète toute la fascination que lui inspire la brève trajectoire si tourmentée d'Edgar Poe, mort à 37 ans d'un delirium tremens, le 7 octobre 1849 :

« Lamentable tragédie que la vie d'Edgar Poe ! Sa mort, dénouement horrible dont l'horreur est accrue par la trivialité! – De tous les documents que j'ai lus est résultée pour moi la conviction que les États-Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait pour respirer dans un monde plus normal – qu'une grande barbarie éclairée au gaz –, et que sa vie intérieure, spirituelle de

⁴⁶ Sales, R., 1996, *Jane Austen and representations of Regency England*, Routledge, p. 146.

⁴⁷ http://www.janeaustensoci.freeuk.com/pages/novels_em.htm (vu le 30/06/2014).

⁴⁸ Deirdre Le Faye, 2003, *Jane Austen: The World of Her Novels*, Londres, Frances Lincoln, p. 255.

*poète ou même d'ivrogne n'était qu'un effort perpétuel pour échapper à l'influence de cette atmosphère antipathique. »*⁴⁹

La nouvelle met pour la première fois en scène le chevalier et détective, Auguste Dupin, qui va résoudre le mystère d'un double meurtre incompréhensible. Auguste Dupin mène l'enquête en compagnie d'un ami qui est le narrateur de l'histoire. La police se trouve dans l'impasse, Auguste Dupin apporte son aide.

Les principaux codes du héros policier se mettent en place, à savoir :

- **Un crime inexplicable** comprenant deux corps de femmes violemment tuées, dans un appartement verrouillé de l'intérieur, ce meurtre ne semble avoir aucun mobile apparent (pas de vol, aucune raison de vengeance...).
- **Une méthode d'enquête par déduction** rendue possible grâce aux capacités d'analyse extraordinaires déployées par le héros.
- **Une brillante résolution de l'énigme** qui surprend le lecteur.

On retrouve à l'œuvre ces mêmes codes dans *The Mystery of Marie Roget* (« Le Mystère de Marie Roget ») qui figure dans le recueil *Histoires grotesques et sérieuses* dont l'action se situe deux ans après l'énigme de la rue Morgue. Cette nouvelle, également traduite par Charles Baudelaire, paraît en trois parties, en novembre et décembre 1842 puis en février 1843 dans le *Ladies Companion*. Cette fois, Auguste Dupin est appelé pour résoudre le mystérieux meurtre d'une jeune femme, Marie Roget, dont le corps a été repêché dans la Seine. Dupin va résoudre l'énigme en étudiant les différentes coupures de presse relatant l'enquête que lui apporte son ami, le narrateur. Il lui « suffit » de recouper et d'analyser ce type d'information pour résoudre l'énigme, soit :

- L'identification du cadavre qui est bien celui de Marie Roget en dépit de ce que pensaient certains journaux.
- Trainé au sol et non pas porté, le cadavre indique un seul meurtrier.
- Le lieu du crime a été maquillé pour faire croire à une lutte violente.

⁴⁹ Poe E.A, "Histoires Extraordinaires", Préface de Charles Baudelaire, Paris, 1964, Société Nouvelle des Editions G.P. p 10.

- L'assassin, vu en compagnie de sa victime quelques temps plus tôt est un marin, d'un grade supérieur au vu du statut social de la victime, avec laquelle la jeune femme entretenait une liaison cachée.
- Le temps écoulé entre la disparition de la jeune femme et le meurtre correspond à la durée d'une navigation de la marine militaire.
- Il s'agit donc d'un officier de marine, connu pour ses frasques et ses goûts de débauche dont certains journaux n'osaient révéler le nom.

C'est le cas également dans *The Purloined Letter* (« La Lettre Volée ») qui paraît en décembre 1844 dans *The Gift for 1845*. Non sans une certaine analogie avec *Les Trois Mousquetaires* d'Alexandre Dumas qui paraissent quelques mois plus tôt dans *Le Siècle*, de mars à juillet 1844, l'enquête porte sur le vol d'une lettre dérobée à la Reine dont la restitution au Roi mettrait en danger la Reine, tout comme sont dérobés les compromettants ferrets de la Reine dans *Les Trois Mousquetaires*. Auguste Dupin restitue la lettre qui, certes a été bien volée, mais qui n'est pas cachée comme le présume la police qui se fourvoie dans cette démarche logique. Car la lettre dérobée, exposée au vu de tous, est posée, quelque peu froissée, sur le bureau du coupable, ce qui la rend justement invisible aux yeux d'une analyse classique des faits qui trompe la police mais ne trompe pas Auguste Dupin. L'enquête se clôt sur la forte probabilité de l'arrestation du coupable.

La figure du célèbre détective, *Sherlock Holmes*, apparaît pour la première fois dans *A Study in Scarlet* (« Une étude en rouge ») en 1887 sous la plume de Conan Doyle (1859-1930). D'autres traductions de ce titre apparaissent plus tard : « Un crime étrange » en 1903⁵⁰ et « Écrit dans le sang »⁵¹ en 2009 sans se substituer à la première. Le roman est publié, non sans difficulté et pour une somme ridicule, dans le *Beeton's Christmas Annual* puis en volume l'année suivante. Ce récit, fondateur, nécessite d'être présenté de façon attentive.

Le détective *Sherlock Holmes* est, dans la grande majorité de ses enquêtes, accompagné du *Docteur John H. Watson*, un ami dont il fait la connaissance au début du roman. Celui-ci est un docteur militaire, blessé en Afghanistan, retraité et désargenté. Ils vont partager ensemble un appartement au 221B Backer Street à Londres.

⁵⁰ Ed. Hachette en 1903, traduction Comtesse F.M.G. d'Oilliamson.

⁵¹ Ed. Anatolia, 2009, traduction Béatrice Vierme.

L'histoire débute en 1881, à Londres par la présentation de *Watson* et sa rencontre avec *Holmes* ainsi que leur installation au 221B Backer Street. *Watson* est interloqué par le comportement étrange d'*Holmes*, son esprit scientifique acquis en autodidacte et son mépris pour les formes de connaissance qui ne lui semblent pas utiles pour ses missions de détective, ses moments d'excitation intellectuelle et ses phases de torpeur aussi. Un jour, *Holmes* reçoit une lettre de demande d'aide émise par un inspecteur très brillant de Scotland Yard, *Tobias Gregson*, afin de résoudre une étrange affaire de meurtre.

Le récit de la première enquête d'*Holmes* qui est fort compliquée se déroule en deux parties distinctes. Il s'agit tout d'abord de la découverte dans une maison abandonnée d'un cadavre d'homme, qui s'avère avoir été empoisonné, des lettres écrites avec du sang sur un mur figurent un sens inconnu « *Rache* ». Les fausses pistes qu'*Holmes* démonte une à une, sont nombreuses. *Holmes* finit, de manière déductive, par identifier le cadavre qui est celui d'un homme américain. Un autre crime, qu'*Holmes* ne parvient à empêcher, suit peu de temps après. Il identifie néanmoins le suspect, le piège et l'arrête. Le coupable est un américain qui s'appelle *Jefferson Hope*.

La seconde partie de l'histoire commence par un retour en arrière. Il s'agit de l'installation et de l'intégration dans la commune mormone de Salt Lake City de *John Ferrier* et sa fille *Lucy* en 1847. Ce dernier prospère et devient très riche, s'intègre aux règles de vie des mormons à l'exception du mariage et de la règle des plusieurs épouses. *Lucy*, devenue une fort jolie jeune femme, décide de se fiancer à un non-mormon, un « gentil », se nommant *Jefferson Hope* rencontré par hasard. Dès lors son père, son fiancé et elle-même sont contraints de fuir face au refus de la communauté d'accepter cette union. Ceux-ci veulent au contraire la marier au sein de la communauté. Les fuyards sont poursuivis par deux frères, membres de la communauté qui voulaient épouser *Lucy*. Ils tuent *John Ferrier* et capturent *Lucy*. L'un d'eux épouse la jeune fille qui ne survit pas à cette noce forcée. Fou de douleur, *Jefferson Hope*, veut la venger et poursuit les meurtriers, qui entre temps, ont été chassés de la communauté des mormons pour d'autres raisons, aux Etats-Unis, en Europe et ce, jusqu'à Londres.

Le récit revient alors à l'enquête en cours. Arrêté, *Jefferson Hope* avoue les deux meurtres commis qui sont bien ceux des frères ex-mormons. Déjà malade par

ailleurs, il succombe la nuit suivante. *Watson* est dépité de voir que la résolution de cette ténébreuse affaire n'est pas attribuée officiellement à *Sherlock Holmes* mais aux inspecteurs de Scotland Yard mais il promet que ses propres écrits assureront la renommée du futur célèbre détective britannique.

Conan Doyle s'inspire ouvertement d'une nouvelle de Robert Louis Stevenson *Story of the Destroying Angel* (« Histoire de l'Ange Exterminateur ») publiée en 1885. La nouvelle relate une histoire de vengeance de mormons sur l'un de leur membre qui refuse de suivre les règles de la communauté. Conan Doyle reprend également le nom de certains personnages.

Il s'inspire également du chevalier Auguste Dupin d'Edgar Poe et du détective Tabaret d'Emile Gaboriau. Ce dernier, dont le premier roman *L'affaire Lerouge* met en scène, sous forme de feuilleton en 1863 puis de roman en 1866, le détective Tabaret et l'agent de la sécurité Lecoq, qui devient ensuite un commissaire. Les récits policiers d'Emile Gaboriau sont très populaires à partir de 1866, mais, contrairement au héros de Conan Doyle, c'est une vision bien plus réaliste du travail d'enquête qui est proposée au public. Conan Doyle salue et s'amuse d'ailleurs, via son héros, de ses racines littéraires en les traitant avec l'humour caustique de ce dernier. Ainsi lui fait-il dire au sujet d'Auguste Dupin : « *Sans doute croyez-vous me faire un compliment en me comparant à Dupin. Or, à mon avis, Dupin était un être très inférieur. Cette façon qu'il avait de deviner les pensées de ses amis après un quart d'heure de silence était très prétentieuse et superficielle. Il avait, sans doute, un certain génie de l'analyse, mais il n'était nullement un phénomène comme Poe semblait l'imaginer.* »

Et de même sur le détective Lecoq de Gaboriau : « *Lecoq, dit-il d'un ton irrité, Lecoq était un gaffeur. Il n'avait qu'une chose en sa faveur : son énergie. Ce livre m'a positivement rendu malade. Il s'agissait d'identifier un prisonnier inconnu. Je l'aurais fait, moi, en vingt-quatre heures. Lecoq y a mis un mois ou presque. Cet ouvrage pourrait constituer à l'usage des détectives un livre élémentaire destiné à leur apprendre ce qu'il faut éviter.* »⁵²

Cependant, au delà de ces références, il s'agit là de la construction synthétique de l'archétype du héros policier, qui codifie le genre et donne lieu ensuite à de nombreuses variantes.

⁵² Doyle C, *Une étude en rouge*, (1887) Paris, Ed. Ebooks libres et gratuits, p.24

Les méthodes d'investigation de *Sherlock Holmes*, qualifiées de scientifiques, ses capacités d'analyse et de déduction, sa figure froide et énigmatique, ses aspects sombres, construisent l'archétype du détective et de la démarche d'investigation. Le regard stupéfait porté par *Watson* sur *Sherlock Holmes*, qui le conduit à devenir son biographe, permet des éclairages pertinents sur ses méthodes de déduction, son caractère mais aussi ses manies qui ne sont pas toutes dignes d'éloge. Ainsi, par le biais du regard de *Watson*, se construit un personnage de héros fortement contrasté, qui, certes possède un esprit éminemment brillant et une intelligence rare mais qui n'est pas exempt de défauts notoires :

- Il s'adonne à la cocaïne lorsqu'il ne mène pas une enquête et, de ce fait, s'ennuie. *Sherlock Holmes* se pique trois fois par jour, ses avants bras en portent les stigmates.
- C'est un célibataire endurci et un misogyne notoire.
- Il fume du matin au soir.
- Il affiche une très haute opinion de lui même teinté de royal mépris pour le reste de l'humanité, car il s'intéresse à sa résolution du crime bien plus qu'au criminel. Il n'éprouve pas d'empathie.

Et contrairement au chevalier Auguste Dupin d'Edgar Poe, ses rapports avec la police ne sont pas toujours en parfaite courtoisie. Il peut même contourner la loi en cas de nécessité.

Ce modèle de personnage contrasté va générer de très nombreux héros qui vont s'en inspirer en référence ouvertes ou en détournements.

Ainsi, par un jeu de transposition, le célèbre *Dr. House*, bien qu'évoluant dans le monde hospitalier, effectue des enquêtes sur le modèle de *Sherlock Holmes*. Il ne traque plus un être humain criminel, certes, mais un virus ou une pathologie rare, tout aussi criminel. Il observe par ailleurs la même démarche déductive, le même humour caustique. Il a un meilleur ami, le *Dr. Wilson*, en miroir qui l'observe. Il souffre également en boitant et se soigne avec des substances illicites.

« *C'est sous cet angle que House ressemble le plus à Sherlock Holmes, le personnage dont il est ouvertement inspiré. En plus d'avoir tous les deux un meilleur ami qui est le docteur (Wilson/Watson), d'être tous les deux*

musiciens (piano pour House, violon pour Holmes) et d'avoir tous les deux un problème de dépendance vis-à-vis de certaines substances (Vicodin pour House et héroïne pour Holmes), les deux hommes partagent tous les deux la même méthode de connaissance. »⁵³ A ce titre, nous reviendrons sur ce héros dans le deuxième chapitre de notre étude.

Le succès de *Sherlock Holmes* n'est pas immédiat, légèrement plus important aux États Unis qu'en Angleterre. Mais Conan Doyle va, persévérer, bien qu'il semble n'avoir jamais considéré cette partie de sa production littéraire comme déterminante mais plutôt alimentaire. Il accorde beaucoup plus d'importance à ses écrits historiques qui ne rencontrent pas néanmoins le succès qu'il espère, contrairement aux enquêtes de *Holmes*.

Le canon officiel de *Sherlock Holmes* comprend ainsi quatre romans et cinquante six nouvelles.

Le succès et la popularité du détective sont devenus tels que les quelques originaux du numéro du *Beeton's Christmas Annual* sont considérés aujourd'hui comme de pièces de collection. Sans être dans un parfait état de conservation, un exemplaire a été vendu aux enchères de Sotheby's pour la somme de 153 600 dollars en 2004 et un autre pour la somme de 156 000 dollars en 2007.

3.2. Aux origines du genre : énigme et enquête

3.2.1. La représentation de l'énigme et de l'enquête au XIX^e siècle

Sans énigme, il n'y a point d'enquête.

Sans enquête, il n'y a ni détective, ni policier.

Nous reviendrons plus loin sur les différences notables entre les deux figures institutionnelles de conducteurs d'enquête – le détective et le policier – qui influencent le déroulement et la reconnaissance légale de celle-ci. Commençons par ce qui fonde leurs fonctions : l'énigme qui suscite l'enquête.

⁵³ De Saint Maurice, T., 2010, *Philosophie en séries*, Paris, Ellipses. p 88.

À compter du XIX^e siècle, la représentation de l'énigme et de l'enquête est profondément altérée par les évolutions économiques, sociales et politiques du rôle de l'État.

L'État est considéré comme le garant de la justice, depuis *a minima Le Léviathan* de Thomas Hobbes en 1651. C'est à ce titre qu'il est le maître légitime de la violence dans le but de protéger les citoyens qui ont accepté, en vertu du contrat social, de renoncer à la leur qui mènerait à la guerre perpétuelle des uns contre les autres :

*« Il est manifeste que pendant ce temps où les humains vivent sans qu'une puissance commune ne leur impose à tous un respect mêlé d'effroi, leur condition est ce qu'on appelle la guerre ; et celle-ci est telle qu'elle est une guerre de chacun contre chacun. »*⁵⁴

Dans ce cas, l'énigme constitue – celle du crime – ce fait qui ne s'explique pas.

Non pas que le crime n'existait pas auparavant, bien entendu. Celui-ci est inhérent à toutes les sociétés humaines depuis la nuit des temps. Non pas que des formes que l'on pourrait croire apparentées à la démarche d'enquête n'aient pas existé auparavant non plus. Non pas que le dévoilement d'un véritable coupable n'existait pas auparavant également.

Cependant il y a un changement induit par l'enquête policière au regard des problématiques qui étaient celles de « l'Affaire » ou celle du « Scandale ».

La problématique de « l'affaire » comme celle de « l'Affaire Calas » ou celle du « Chevalier de La Barre » résulte sans contestation possible du travail inquisitorial de Voltaire et de sa volonté de démasquer le véritable coupable. Celui-ci procède de cette démarche afin de dénoncer les injustices du régime politique, monarchique et de droit divin de son époque.

« L'Affaire Calas » commence en 1762 à Toulouse alors que les conflits entre les protestants et les catholiques sont vifs. Le jeune Marc-Antoine Calas est retrouvé pendu dans la maison familiale, sa famille protestante qui est dans le négoce de l'étoffe semble vouloir camoufler le suicide pour des raisons religieuses. Cependant l'un des autres fils de la famille Calas étant catholique, la question religieuse s'insinue. Marc-Antoine aurait-il voulu se convertir au catholicisme et aurait-il été tué

⁵⁴ Hobbes, 2000, *Léviathan* (1651), (trad. Gérard Mairet), Paris, Gallimard, p. 224.

par son père qui voulait l'en empêcher ? La question est posée. Elle est posée également au sens de la torture qui est appliquée à Jean Calas, le père de Marc-Antoine. Ce dernier nie, clame son innocence mais le jugement est rendu, sans motivation et appliqué. Jean Calas est exécuté le 10 mars 1762. Ayant pris connaissance de cette « affaire » Voltaire, qui est à Genève, d'abord dubitatif, finit par être convaincu de cette injustice. Il n'aura dès lors de cesse de dénoncer « l'Affaire Calas », en prenant à témoin, écrivant, s'insurgeant. Il obtient la réhabilitation de Jean Calas qui est effectivement prononcée en 1765 après une théâtralisation scénaristique et une pression de ses réseaux incessante :

« Comme le souligne Jacques Van den Heuvel, l'affaire Calas est devenue « une excellente tragédie, la meilleure que Voltaire à son dire ait jamais fait représenter, et qui respecte toutes les règles du genre. (...) C'est une affaire qui lui est devenue plus chère que la vie, qu'il n'abandonnera qu'en mourant. Et puis, avec le plein succès de la réhabilitation, c'est elle qui l'abandonne. (...) Lors du dénouement, en mars 1765 – le plus beau cinquième acte qui soit au théâtre, ils ont versé, le petit Calas et lui, des larmes d'attendrissement. »⁵⁵

La problématique liée au traitement de « l'affaire » recoupe donc les éléments suivants : la prise publique à témoin, la profonde conviction de l'innocence de l'accusé (à l'instar du « *J'accuse* » d'Emile Zola dans « l'Affaire Dreyfus ») qui conduit l'accusé à accuser ses accusateurs via ses défenseurs.

L'autre problématique liée à la mise à nu de la vérité est celle du « Scandale ».

L'éclatement du « scandale » conduit également, de façon récurrente, à l'identification du coupable dans la sphère publique. Celle-ci s'effectue de façon spectaculaire. La mise en accusation est publique et doit aboutir à un châtement reconnu comme légitime. Et, contrairement à « l'affaire », le scandale, pour appartenir à la catégorie de « scandale » ressort de la sphère des couches sociales supérieures.

Ce sont néanmoins des formes de procédures inquisitoriales différentes de celles qui ressortent de la codification du genre policier. Celui-ci commence à se mettre en place au XIX^e siècle. Le résultat qui est essentiel – la désignation du véritable cou-

⁵⁵ <http://www.lyc-lurcat-perpignan.ac-montpellier.fr/intra/fra/premiere/lumieres/voltaire/affaires.htm>

pable – devient subordonné au cheminement méthodologique propre à l'enquêteur. Si l'énigme est essentielle à l'enquête, c'est la procédure d'enquête qui légitime le héros, car c'est lui qui est capable de résoudre l'énigme.

Au XIX^e siècle, comme nous le disions, la représentation de l'énigme et de l'enquête va différer et changer de nature et de territoire.

Car, si l'énigme, par l'incompréhension qu'elle suscite, représente bien la transgression de l'ordre social, son incompréhension s'inscrit dans une réalité que seul l'enquêteur peut parvenir à reconstituer. Cette double lecture de la réalité, celle de l'énigme et celle la reconstitution du crime qui mène à la résolution de l'énigme, explique une structure narrative récurrente du genre policier qui s'articule sous la forme de l'**analepse**⁵⁶ :

- **Un récit premier**, celui qui déploie l'énigme, nécessaire pour susciter l'attente du lecteur, celui-ci se perdant entre les éléments fournis et non fournis et, par conséquent, en de multiples conjectures.
- **Un second récit**, celui qui reconstitue le crime, en réorganisant les éléments et les indices, afin de parvenir à la résolution de l'enquête.
- **Un dénouement** avec un coupable confondu, soit « juste » de façon psychologique au vu de l'implacable argumentation du détective, soit de façon physique lorsque le criminel, confondu, cherche à s'échapper et se retrouve donc terrassé ou poursuivi, jeté à terre, menotté, etc.

« Élémentaire, mon cher Watson ! » : phrase si juste... mais jamais prononcée, sinon dans les adaptations filmographiques, par Sherlock Holmes.

Les moyens de cette reconstitution s'appuient sur les notions d'indice, la déduction, la démarche scientifique et une vision quelque peu paranoïaque de la société. L'enquête n'écarte aucun suspect. Chaque être social constitue potentiellement un suspect. Le héros policier interroge, note, reconstruit dans une promesse de narration salvatrice que l'on peut inscrire bien au delà de la seule enquête :

« C'est la police qui va noter les témoignages des personnes impliquées (dans un événement horrible). Elle retrace les différentes histoires racon-

⁵⁶ L'analepse (du grec ancien : ἀνάληψις / análepsis) ou retour en arrière est une figure de style qui correspond à un retour en arrière, au récit d'une action qui appartient au passé. (cf. Lexique).

tées et essaie, à travers une reconstitution de la scène, de donner un sens écrit et oral à ce qui s'est passé. Cela est également valable pour les meurtres, les cambriolages et les accidents graves, mais aussi pour les événements (re)construits par les médias, car c'est d'abord le langage comme opérateur de reconstruction du monde qui donne du sens au vécu ou au vu.»⁵⁷

Il n'est rien de surprenant pour comprendre cette modalité de narration : nous sommes dans un siècle où vont apparaître et se développer de grands mouvements de pensée, les codifications des mouvements d'interprétation des futurs temps modernes. Nous retrouverons cette modalité dans nos narrations sérielles contemporaines, à savoir :

- La montée en puissance et la valorisation de la démarche d'analyse scientifique, à partir du « paradigme indiciaire », selon l'expression de Carlo Ginzburg (1978) sur lequel nous reviendrons plus loin.
- Le développement de la psychanalyse et la mise en exergue de la paranoïa, soit : *« Le soupçon généralisé, qui constitue une attitude mentale dans laquelle la psychiatrie du début du XX^e siècle a cru reconnaître une nouvelle classe de malades, les paranoïaques, est donc le comportement normal et rationnel de celui qui se trouve engagé dans le cosmos policier/espionnage, qu'il soit auteur, personnage ou lecteur. »*⁵⁸ De ce point de vue, le genre policier se prête parfaitement à la démarche psychanalytique. Comme le remarque en effet Soshana Felman, la psychanalyse a contribué à la revalorisation du genre policier en littérature : *« La structure du roman policier peut être comprise comme l'emblème de l'énigme de l'inconscient. (...) La psychanalyse n'est peut être, après tout, rien d'autre que ce policier freudien, ce génial récit auto-subversif des secrets criminels de notre sommeil en tant qu'ils hantent, subvertissent, pervertissent l'activité policière du réveil. »*⁵⁹

⁵⁷ Niemeyer, K., *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001*, 2011, Lausanne, Coll. Médias et Histoire, Ed. Antipodes, p. 35. L'expression est de Guy Lochard, 1996, *Genres rédactionnels et appréhension de l'événement médiatique*, Réseaux, N°76, Paris, CNET, p. 83-100.

⁵⁸ Boltanski, L., 2013, *Énigmes et complots, une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Ed. Nrf, essais Gallimard, p 48.

⁵⁹ Felman, S., 1983, *De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier ?*, Paris, Littérature n°49, p. 40.

- La complexité de la fonction et du rôle de l'Etat Nation au regard du développement de la puissance du Capitalisme qui va déstructurer la relation au corpus du Léviathan. Nous entrons dans l'ère du soupçon généralisé où tout le monde est susceptible d'être un criminel.

Ces trois axes représentent des points d'articulation majeurs pour appréhender la fortune populaire du genre policier et son développement. Il n'est pas étonnant que ce soit au cours de cette période que sont fondées les bases des sciences criminelles. Le crime est considéré comme une matière qui s'étudie car tout criminel laisse des indices de son passage sur la scène du crime.

Alphonse Bertillon (1853-1914) qui est français, crée le premier laboratoire de police scientifique et invente l'anthropométrie judiciaire. Celle ci représente un système d'identification des criminels basé sur une analyse biométrique, c'est à dire des techniques d'identification effectuées à partir de mesures spécifiques accompagnées de photographies de face et de profil. Ses mesures concernent le physiques du criminel à savoir sa taille, son envergure, son buste, les mesures de son crâne et de sa tête, de son oreille droite, du pied gauche, du médus gauche et de la coudée gauche. Ses mesures sont accompagnées d'un descriptif morphologique du visage ainsi que du relevé de signes particuliers.

Cette technique reste utilisée jusqu'à l'arrivée du relevé des empreintes digitales dans les années 1970.

Ses travaux soutiennent les premières méthodes scientifiques policières qui révolutionnent la résolution des enquêtes, en étant appliquées par les toutes jeunes « Brigades du Tigre »⁶⁰ créés en 1907.

Son approche est reprise et développée par Edmond Locard, qui est également français, considéré comme le fondateur de la police scientifique dans les années 1930. Il fonde le premier laboratoire scientifique à Lyon en 1910 et il devient l'un des pères fondateurs de la criminalistique. Il énonce un principe qui portera son nom : « le principe de Locard » à savoir que tous les éléments obéissent à un principe d'échange:

⁶⁰ *Les brigades du Tigre* s'appellent ainsi en référence au surnom attribué à Clémenceau alors président du Conseil qui réforme profondément l'organisation de la police en 1907 et 1911. Ce sont des unités policières bien préparées physiquement qui utilisent les techniques scientifiques d'Alphonse Bertillon, notamment le fichage des criminels. Elles inspirent une série policière française éponyme qui connaît un grand succès en 1974 et 1983.

« *Nul ne peut agir avec l'intensité que suppose l'action criminelle sans laisser des marques multiples de son passage.* »⁶¹

Ces marques sont laissées sur la scène du crime comme les empreintes, les cheveux, les fibres de vêtements, tout comme elles peuvent être sur le corps du criminel comme la terre, les fibres et bien entendu plus tard, l'ADN. Le crime poursuit en quelque sorte, de façon imperceptible, le criminel. À la police scientifique, il appartient de découvrir les indices qui permettent de retracer ce contact et le rendre visible.

Dans ce but, elle se sert de toutes une série de sciences et de techniques de plus en plus élaborées: la photographie judiciaire, l'identité anthropométrique, la balistique, la graphologie, la médecine légale, l'anthropologie légale, la chimie, la toxicologie, la psychologie, le portrait-robot, etc.

Si les Français sont aux origines de cette démarche, elle est reprise et amplifiée aux États-Unis et en Grande-Bretagne également et elle va se propager de façon de plus en plus accentuée comme une nouvelle image du « Rêve Américain », comme la promesse de la résolution des crimes, dans les séries policières avec une forme d'aboutissement de ladite promesse, en particulier dans l'une des plus populaires : *CSI (Les Experts)*.

Il est à noter néanmoins que l'évidence indiscutable par l'ADN semble remise en cause aujourd'hui. Le FBI est amené à réexaminer des cas litigieux qui ont été tranchés par ce type de preuve, deux de ces cas ayant été condamnés à la peine de mort.⁶²

Dans la majorité des séries policières qui font partie de notre étude, en particulier *CSI* et *Law & Order*, c'est donc, de façon formelle et classique, l'enquête qui ouvre l'épisode en introduisant la scène de l'action du crime et par conséquent l'énigme. Ce modèle classique est basé sur le « *whodunit* » cher à Hitchcock et à Agatha Christie, soit : « *un type d'intrigue fonctionnant sur le principe de l'énigme dont la résolution est donnée en fin de course* ». ⁶³

L'énigme fonde la nécessité de l'enquête qui ordonne le fonctionnement narratif : l'entrée du héros (ou des héros) s'organise à partir de la scène de la découverte du

⁶¹ Locard, E., 1930-1940, *Traité de criminalistique*, Lyon, Ed. Desvigne & fils.

⁶² www.newscientist.com/article/dn25994-fbi-errors-throw-forensic-convictions-into-question.html#.U9v2XPldXIY (vu le 2/08/2014).

⁶³ Biegalski, C., 2003, *Scénarios : modes d'emploi*, Paris, Ed. Dixit.

crime. Celle-ci peut être supposée spatialement si, par la suite, on apprend que le crime effectif a eu lieu ailleurs, que le cadavre a été déplacé pour tromper les enquêteurs. Cependant l'énigme est ainsi circonscrite, elle est le lieu fermé du début de l'enquête. Plus personne ne peut pénétrer dans ce sanctuaire narratif sauf les policiers et leurs assistants médico-légistes. Lorsque c'est le cas, les médias sont refoulés à la frontière.

Il en va de même pour le positionnement inversé de l'énigme dans la plus ancienne série de notre étude : *Columbo*. Certes l'énigme ne repose pas sur le « *whodunit* », puisque le spectateur a vu le meurtrier agir, accomplir son crime et cacher les indices. Le spectateur connaît le meurtrier dès le début de l'épisode : il connaît la réponse au « *Who are you ?* » (« Qui es-tu ? ») comme le chantent les *Who* dans le générique de *CSI – Las Vegas*. C'est également la façon théâtrale dont l'inspecteur *Columbo* va mener son enquête et remonter jusqu'à lui, qui tient le spectateur en haleine, son cheminement intellectuel est l'incarnation de l'énigme.

L'énigme s'ancre donc au cœur du déploiement de la figure du héros. L'enquête, elle, le légitime.

Il en est de même pour des séries très populaires où l'énigme semble passer au second plan. Il en est ainsi pour *Starsky et Hutch* et, plus récemment, *NCIS*, devenue la série la plus regardée au monde en 2014. Dans ces deux cas, les héros apparaissent en procédure de détournement du mécanisme de l'énigme. Dans le cas de *NCIS*, cette distanciation, est considérée comme une parodie voulue sur un mode scénaristique de la série phare concurrente diffusée au même moment (*CSI*). Il s'agit d'une forme de pied de nez entre une enquête menée de façon dite sérieuse (*CSI*) et une enquête menée avec humour (*NCIS*).

Il n'en demeure pas moins que l'énigme et la résolution de l'énigme, soit l'enquête, restent au cœur du déploiement de la figure du héros dans ces séries. Elles s'articulent sur la démarche inductive du héros.

3.2.2. Le « paradigme indiciaire » de Ginzburg

La démarche inductive s'articule sur une réorganisation brillante et précise des éléments, des indices, infimes soient-ils. Seul, le héros est détenteur de cette capacité d'analyse :

« Je vais vous dire quelque chose qui pourra vous aider (...). Il y a eu un meurtre et l'assassin était un homme. Il mesure plus d'un mètre quatre-vingts, se trouve dans la force de l'âge, il a de petits pieds pour sa taille, porte de solides bottines à bout carré et fume des cigares de Trichinopoly (...) Selon toute probabilité il a le visage rubicond et les ongles de sa main droite sont particulièrement longs. Ce ne sont que quelques indications, mais elles pourraient vous être utiles. »⁶⁴

L'interprétation des indices constitue la clef fondatrice de la mécanique intellectuelle du héros, c'est le « paradigme indiciaire » selon la formulation de Carlo Ginzburg dans son essai *Traces* dont la première version paraît en 1978. Ce terme désigne : « les conquêtes scientifiques universellement reconnues qui, pour un certain temps, fournissent un modèle de problèmes de solutions acceptables à ceux qui pratiquent un certain champ de recherche. »⁶⁵

Dans ce but, le héros utilise son intelligence qui, à l'instar de celle du chasseur qui retrace les déplacements du gibier à partir des traces de toutes sortes, même infimes, laissées par celui-ci, analyse, classe, interprète, comprend et reconstitue le crime jusqu'à remonter au criminel. La « Patience », cousine de la « Ruse », est son indéfectible alliée. Elle lui permet de tisser la toile dans laquelle sera capturé le véritable coupable.

Enfin, la « Métis » qualifie la forme particulière de son intelligence, qui est à la fois astucieuse et intuitive.

Associée régulièrement au personnage d'Ulysse, Métis remonte bien plus loin soit aux origines des dieux grecs. Elle est liée à la première épouse de Zeus selon la *Théogonie* d'Hésiode. C'est une Océanide, fille d'Océan et de Thétys, qui, toujours selon Hésiode : « sait plus de choses que tout dieu ou homme mortel »⁶⁶ Zeus, craignant d'être renversé par ses descendants, englutit sa femme, Métis, alors qu'elle était enceinte d'Athéna. Zeus s'incorporait ainsi le savoir conjectural et divinatoire de

⁶⁴ Conan Doyle, A., 2005, « *Les aventures de Sherlock Holmes* », trad. d'Éric Wittersheim, Paris, Omnibus, cité d'après l'article de X. Houssin dans *Le Monde*, 30/09/2005.

⁶⁵ Kuhn, S.T., 1972, *La structure des révolutions scientifiques*, trad. Française, Paris, Flammarion, cité par Marco Bertozzi, 2007, dans *L'interprétation des indices – Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Lille, Ed. Thouard D., Ed. Septentrion, p 26.

⁶⁶ Hésiode, (VIII^{ème} siècle avant JC), *Théogonie*, vers 886-887. Traduction de Paul Mazon pour la Collection des Universités de France.

Métis. C'est pourquoi Athéna, Déesse de la Sagesse, ne pouvait naître qu'en sortant de la tête de Zeus.

La « Métis » est la figure centrale de l'intelligence du héros policier :

« La métis assume un rôle central et symbolique sur la scène du paradigme indiciaire ; elle représente une forme de rationalité primitive, un savoir pratique, propre aux chasseurs, aux marins et aux femmes, puis elle est vaincue et soumise au logos qui triomphera avec la physique moderne et Galilée comme raison scientifique. Or la métis ne disparaît pas pour autant : elle survit et renaît sous les aspects d'une raison mineure dans les intermittences de l'histoire pour assumer par la suite la forme du « paradigme indiciaire » vers la fin du XIX^e siècle. »⁶⁷

N'y voyons pas non plus qu'une figure purement intellectuelle. Loin d'être aseptisée, la « Métis » peut également, comme en miroir, s'incarner dans la ruse de l'apparence physique, du masque, du travestissement. À l'instar d'Ulysse, le héros policier est amené souvent, pour les nécessités de son enquête, à se camoufler, à se déguiser voire à se travestir.

À divers niveaux, le héros policier des séries américaines usera et abusera de ce procédé, déjà codifié chez *Sherlock Holmes*. Les procédés sont plus ajustés à « l'air du temps » afin de se montrer en phase avec la société et d'ancrer le téléspectateur dans la proximité de son héros. Les inscriptions qui actualisent le héros policier ressortent de contexte politique et sociologique. Nous citerons de façon non exhaustive pour exemples :

(a) Le contexte politique :

- Les années conservatrices de la présidence Reagan qui font supporter des coupes budgétaires sociales très dures dont les effets sont relatées dans *Hill Street Blues* ou *Law & Order*.
- Les attentats du 11 septembre 2001 qui fondent les missions de *Jack Bauer* dans *24H* ou de nombreuses enquêtes pour l'équipe de *NCIS*.

⁶⁷ Marco Bertozzi, M., 2007, dans *L'interprétation des indices – Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg, op. cit*, p 33.

- Les cellules spéciales scientifiques et technologiques : scientifique pour les membres de *CSI (Les Experts)*, secrète et informatique dans *24H*.

(b) Le contexte sociologique :

- La codification de l'utilisation emblématique des voitures : ainsi la « Ford Grand Torino rouge » de *Starsky & Hutch* ou les « Ferraris » (Daytona puis Testarossa) de *Miami Vice*. A contrario, la vieille « Peugeot 403 » de l'inspecteur *Columbo* signe le non respect des codes socio-économiques de l'inspecteur.
- La signature de la production musicale : la bande son des années 80 dans *Miami Vice* est qualifiée de bande son de la radio emblématique de cette période qui est MTV. Certains critiques caricature la série en la qualifiant d'un immense « clip » .
- La codification sociologique de la mode vestimentaire : les tenues des années 70 de *Sarsky & Hutch* ou les grandes marques luxueuses de celles des héros de *Miami Vice*. A contrario, le vieil imperméable froissé de l'inspecteur *Columbo* surenchérit sur son décalage par rapport aux codes vestimentaires de son époque.
- La codification des modes alimentaires américains : les hot-dogs et les bagels New Yorkais que dévorent toujours en marchant dans les rues de la ville les équipes de *Law & Order (New York Police Judiciaire)* tout en discutant de leurs enquêtes symbolisent la vie New Yorkaise et sont reconnus tels par les New-Yorkais. De l'autre côté du prisme culturel, le petit déjeuner familial préparé par *Dexter* ancre le héros dans la fonction sociétale du petit déjeuner (du breakfast). Il faut citer également la consommation de whisky au bureau et/ou dans un bar : *NYPD, Law & Order* en fin de journée qui répond aux mêmes critères socio-culturels du héros.

Dans bien des enquêtes, jouant avec les codes énumérés plus haut, les travestissements deviennent nécessaires :

- Les inspecteurs *Starsky & Hutch* de 1975 à 1979 multiplient les travestissements, jusqu'au loufoque, des années 1970-1980.
- *Sonny Crockett* et *Ricardo Tubbs*, les inspecteurs de *Miami Vice* (1984-1989) arborent des vêtements et des marques luxueuses et affichent (afin de « péné-

trer » le milieu du crime) un train de vie qui n'a rien à voir avec des salaires de policiers, même à Miami.

- Les chemises bariolés des équipiers de *Dexter* identifient la série comme se passant bien dans cette ville si contrastée, fortement influencée par Cuba et le Mexique, et haute en couleurs qu'est Miami dans les années 2000.
- L'élégance quasi britannique du costume trois pièces de Patrick Jane dans *Mentalist* le singularise au regard de l'équipe policière du *CBI* qu'il accompagne.

D'autres séries s'y refusent, prônant des héros très réalistes, bien plus proches du quotidien du spectateur : elles diffusent des environnements de couleurs à dominantes plus grises ou bleutés-grises, tristement réalistes ou à supposer telles, en effet de miroir du quotidien, comme ceux des héros liés à New York, ainsi on citera, par exemple : *Hill Street Blues*, *New York Police Blues*, *Law & Order*.

Cependant, par delà les enquêtes en cours, le héros cherche, pour se confronter à sa propre figure en sombre miroir, à son ombre noire, son alter égo du Mal.

Car si la ruse de l'intelligence, la « Métis », figure même d'Ulysse, est au centre de l'analyse de l'énigme effectuée par le héros, la ruse de l'intelligence peut être aussi, parfois, incarnée par celle du criminel : celle du « Grand Criminel ».

C'est le défi ultime du héros en quelque sorte : se confronter à un criminel qui est « de son envergure ». Il s'agit d'une confrontation que nous retrouverons à plusieurs reprises dans les séries télévisées policières : à des enquêtes « habituelles » résolues au sein d'un épisode, se superpose « l'Enquête » qui court tout au long de chaque saison. C'est par exemple le cas dans *Dexter* voire tout au long de la série, et dans *Mentalist*. *Sherlock Holmes*, déjà, luttait contre son ennemi de toujours, *Moriarty*.

3.3. Aux origines du genre : le corps du crime

3.3.1. Les différentes formes du corps du crime

Il n'y a pas d'enquête sans crime. Il n'y a pas de meurtre sans qu'il n'y ait le corps du crime. Dans la majorité des séries policières, le cadavre, apparaît dès les premières séquences, son apparition surgit via des témoins de passage qui le découvrent de façon quasi fortuite (*Law & Order*), ou il effectue son entrée dans le cœur de

l'énigme au plein cœur d'une soirée ou à l'issue d'une poursuite, au cœur de l'action pré-supposée (*CSI*) : c'est un corps vivant quelques instants auparavant encore qui est frappé de mort. Le cadavre légitime et ordonne l'entrée en scène du héros. Sa présence, sa découverte, constituent la preuve du meurtre et le signe premier permettant de remonter jusqu'au coupable.

Le cadavre constitue le premier signe du crime et le mystère pour le policier. Il obéit à une lecture nette en termes de décomposition du corps du crime. Cependant le corps du crime, le corps revêtu par la mort, traversent plusieurs états qu'il convient de rappeler :

- **Le cadavre** est celui qui est saisi à vif. Il est pris dans les premières heures de la mort du corps. Il porte en lui les indices que l'enquête du héros tente de décrypter. Il est autopsié, disséqué, pesé, interrogé. Le cadavre a quelque chose à dire sur sa propre mort. Le héros doit parvenir à le faire parler et à entendre cette parole. C'est son premier élément de travail, bien que cet élément se décompose relativement rapidement. Le temps est compté et le héros bénéficie, en ce sens, du travail du médecin légiste dont la parole et l'analyse deviennent de plus en plus importantes au fur et à mesure que monte en puissance le discours scientifique et technologique.
- **La dépouille mortelle** représente la réappropriation sociale du cadavre et sa réintégration dans le milieu social à la fois au niveau de l'exposition et de la cérémonie funéraire. L'exposition peut s'effectuer après le processus de l'embaumement qui est fréquent dans la culture américaine. La série américaine *Six Feet Under*⁶⁸ explique très clairement ce procédé répandu aux États-Unis depuis les problématiques liées au rapatriement des corps des soldats durant la guerre de Sécession. Le héros policier assiste, parfois, aux cérémonies funéraires afin de saisir un regard, une conversation, un fléchissement qui lui permettraient de saisir des indices pour trouver le coupable. Il n'a de regard pour la dépouille mortelle qu'en ce sens.

⁶⁸ *Six Feet Under* (« Six pieds sous terre » mais le titre français ne sera jamais représentatif de la série) est une série créée par Alan Ball qui remporte un grand succès et de nombreuses récompenses. Elle comprend 63 épisodes et 5 saisons. Elle est diffusée de juin 2001 à août 2005. Sur HBO. Elle raconte les hauts et les bas d'une famille dont l'activité professionnelle consiste à pratiquer l'embaumement des cadavres et l'organisation de cérémonie funéraire. C'est le premier grand rôle de M. C. Hall qui deviendra ensuite l'interprète de *Morgan Dexter* dans la série *Dexter*.

- **La charogne** est également abordée dans les séries. Longtemps considérée comme insupportable, en terme de décomposition, de putréfaction de la chair, la charogne offre une vision spectaculaire et horrifiante qui se propage de séries en séries depuis une trentaine d'années. Car la charogne fascine, comme l'écrivait déjà Baudelaire : « *Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme, Ce beau matin d'été si doux, Au détour d'un sentier une charogne infâme, Sur un lit semé de cailloux, Les jambes en l'air, comme une femme lubrique, Brûlante et suant les poison, Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique, Son ventre plein d'exhalaisons*⁶⁹ ».
- **Le squelette** constitue l'ultime étape finale de la déstructuration corporelle, car celui-ci est décharné et nettoyé des aléas de la chair. Il est net, mais sans les liens de la chair il peut se trouver aussi disloqué comme en pièces détachées, il peut comprendre des parties manquantes. Le squelette est alors à recomposer comme un jeu d'osselets. L'enjeu primordial pour l'enquêteur est de parvenir à le recomposer, à le réassembler pour lui faire exprimer son histoire et donner des indices. La série *Bones* soit « ossements »⁷⁰ s'est entièrement articulée sur ces méthodes d'investigation, effectuées avec des technologies très pointues dont des projections de reconstitutions du corps en 3D. Son héroïne, *Temperance Brennan* est paléanthropologue, elle est spécialisée dans les ossements humains.

⁶⁹ *Une charogne* (Baudelaire – les Fleurs du Mal – Spleen et idéal):

« *Le soleil rayonnait sur cette pourriture, Comme afin de la cuire à point, Et de rendre au centuple à la grande Nature, Tout ce qu'ensemble elle avait joint, Et le ciel regardait la carcasse superbe, Comme une fleur s'épanouir, La puanteur était si forte, que sur l'herbe Vous crûtes vous évanouir. Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, D'où sortaient de noirs bataillons, De larves, qui coulaient comme un épais liquide, Le long de ces vivants haillons. Tout cela descendait, montait comme une vague, Ou s'élançait en pétillant ; On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague, Vivait en se multipliant. Et ce monde rendait une étrange musique, Comme l'eau courante et le vent, Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique, Agite et tourne dans son van. Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve, Une ébauche lente à venir, Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève, Seulement par le souvenir. Derrière les rochers une chienne inquiète, Nous regardait d'un œil fâché, Épiait le moment de reprendre au squelette, Le morceau qu'elle avait lâché. Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, À cette horrible infection, Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, Vous, mon ange et ma passion! Oui! telle vous serez, ô la reine des grâces, Après les derniers sacrements, Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, Moisir parmi les ossements. Alors, ô ma beauté! dites à la vermine, Qui vous mangera de baisers, Que j'ai gardé la forme et l'essence divine, De mes amours décomposés! »*

⁷⁰ *Bones* est une série créée par Hart Hanson qui comprend à ce jour 9 saisons et 190 épisodes diffusés sur la Fox depuis 2005. Elle s'inspire des romans de Kathy Reichs qui est une paléanthropologue judiciaire. L'héroïne de *Bones*, *Temperance Brennan*, occupe cette même fonction au sein de l'Institut Jefferson qui travaille avec le FBI sur des enquêtes où les méthodes classiques d'investigation sont inopérantes.

C'est pourquoi, si de nombreux assassins cherchent à maquiller les indices du crime, certains tentent de camoufler voire de faire disparaître le corps. C'est le défi posé au héros policier : dans une société de la vision et de l'empirisme, une société où à l'instar de Saint Thomas⁷¹, on veut absolument voir pour croire : il n'y a pas de qualification de meurtre sans montrer le corps du crime.

Le toucher des plaies pour croire, qu'exige St. Thomas, n'est pas loin de ce que le spectateur demande en regardant les cadavres, en suivant leur autopsie et la dissection du corps. C'est afin de toucher, visuellement, par le biais du héros ou de ses équipiers, dont le médecin-légiste, les plaies du corps du crime.

Le propos est à nuancer car certains récits policiers privilégient la disparition du corps de la victime, présumée encore vivante, du moins au moment de sa disparition aux yeux des derniers témoins, pour lancer l'enquête du héros.

C'est en particulier le cas de l'agent *Jack Malone* dans *Without a trace*⁷² (*FBI Portés Disparus*) : invariablement ou quasi, l'enquête commence sur le signalement d'une disparition, celle-ci peut se révéler être un enlèvement, une vengeance, une demande de rançon et/ou un meurtre. Retrouvée vivante, la victime est rendue à son milieu d'origine. Retrouvée morte, son corps est restituée à son milieu d'origine. Entre temps, une course contre le temps s'installe scandée par une notification sobre, en surimpression sur l'image, du temps écoulé⁷³ faite au spectateur qui sait que plus le temps passe – en nombre d'heures – plus la mort de la victime est probable, bien que jamais certaine.

En effet de miroir, *Dexter Morgan*⁷⁴, le « justicier » qui tue des criminels impunis, fait disparaître les cadavres de ses victimes depuis son bateau dans la baie de Miami. Après les avoir tués de façon très propre et technique, il les découpe en morceaux et cache ceux-ci dans des sacs plastiques qu'il jette dans la mer par 30 mètres de fond. Cette disparition des corps lui permet de préserver l'anonymat et de poursuivre sa « mission » loin de toute revendication. Lorsque des corps commencent à

⁷¹ « Avance ici ton doigt, et regarde mes mains ; avance aussi ta main, et mets-la dans mon côté ; et ne sois pas incrédule, mais crois. » Thomas lui répondit : « Mon Seigneur et mon Dieu ! » Jésus lui dit : « Parce que tu m'as vu, tu as cru. Heureux ceux qui n'ont pas vu, et qui ont cru ! » (Jean 20, 24-29).

⁷² *FBI : Portés disparus* (« *Without a Trace* ») est une série télévisée américaine, produite par Jerry Bruckheimer et créée par Hans Hank Steinberg. Elle comprend 160 épisodes et a été diffusée sur CBS entre septembre 2002 et mai 2009.

⁷³ « *Disparu(e) depuis 12 heures* » ; « *Disparu(e) depuis 18 heures* » ; « *Disparu(e) depuis 24 heures* » et ainsi de suite jusqu'à la fin de l'épisode.

⁷⁴ *Dexter* : Chapitre II de notre étude.

être retrouvés par des plongeurs, *Morgan Dexter* change son *modus operandi* et jette les sacs dans le *Gulf Stream*, afin que le courant emmène les corps en morceaux plus loin. La disparition du corps du crime reste à la fois le processus de camouflage du héros et la garantie de la survie de *Dexter*. Cependant jusqu'à la Saison 7, il conserve un élément de chacune de ses victimes, à savoir un échantillon de sang entre deux plaques de verre qu'il entropose dans une sorte de bibliothèque macabre.

3.3.2. De la surexposition du corps du crime au *memento mori*

Il convient de remettre dans son contexte le traitement scénaristique de l'exposition du corps du crime. La surexposition du corps du crime, très nette, dans les séries policières américaines amène plusieurs sujets de réflexion.

La surexposition signifie la vision des corps meurtris, de chairs mortes qui ont été en souffrance et le traitement scientifique de ces mêmes corps. Si le cadavre constituait jusque là le cœur de l'énigme, il était un objet et non pas un sujet. Il permettait au héros de le déchiffrer mais, grâce à une figure qui devient incontournable dans les séries policières américaines – celle du médecin légiste – le cadavre prend en quelque sorte la parole : « *Talk to me* » répète la médecin légiste de *CSI – Miami*. Celui de *NCIS* parle également aux cadavres qu'il autopsie.

La fonction du médecin légiste devient une figure incontournable dans les enquêtes de la police dite « scientifique » : *CSI (Les Experts)* en constituent un aboutissement, et avec une tonalité plus humoristique *NCIS* le reprend également. D'autres séries policières, avec une tonalité plus ou moins appuyée, reprennent ce personnage incontournable jusqu'à en faire un héros ou souvent une héroïne⁷⁵. Le médecin devient un détective qui ne s'intéresse pas tant au criminel ou à sa psychologie – comme les héros de séries policières où les héros (héroïnes) sont des « *profilers* », soit des spécialistes du cerveau humain, du comportement et du profil humain⁷⁶. Il aborde le crime comme un fait, le corps comme l'une des clefs essentielles.

⁷⁵ Ainsi le *Dr Jordan* dans *Crossing Jordan* de Tim Grint (2001-2007 sur CBS), le *Dr Maegan Hurt* dans la série *Body of Proof* de Matt Gross (2011_2013 sur ABC), le *Dr Maura Isles* dans la série *Rizzoli & Isles* de Janet Tanmaro (en cours de production depuis 2010 sur TNT).

⁷⁶ Ainsi Patrick Jane dans *The Mentalist* (sur CBS depuis 2008) ou *The Profiler* qui porte bien son nom avec l'héroïne le docteur *Sam Waters* (interprétée par Ally Walker, diffusée de 1996 à 2000 sur NBC), *Medium* avec l'héroïne *Allison DuBois* (interprétée par Patricia Arquette, diffusée sur NBC de 2005 à 2009 et sur CBS de 2009 à 2011) ou encore l'équipe de *Criminal Minds* (« *Esprits criminels* ») toujours en cours de production sur CBS depuis 2005.

La fascination exercée sur le spectateur n'est guère étonnante. Dans une société où la mort est reléguée, aseptisée, confinée entre l'hôpital et la cérémonie funéraire, chacune des irruptions du cadavre est spectaculaire : « *Ses images peuvent heurter..* » lui dit le présentateur du journal télévisé lorsqu'il présente des images de guerre, d'attentats ou d'autres violences. Les reportages peuvent flouter certaines images, non sans renforcer davantage l'ambiguïté du « donner à voir » des reportages. C'est pourquoi le cadavre ne se présente pas sur le « petit écran », il fait irruption.⁷⁷

Le médecin légiste devient l'acteur essentiel d'une forme de liturgie médico-légale dont l'autopsie constitue la célébration. Celle-ci représente dès lors une forme de catharcis.

L'héroïne de *The X-Files*⁷⁸, *Dana Scully*, interprétée par Dana Anderson, ouvre l'ère du personnage du médecin légiste au sein d'une série, à très grand succès, qui oscille entre le fantastique, le policier et l'ère du soupçon généralisé. Vêtue d'un tablier qui évoque celui d'un chirurgien ou d'un boucher, portant des lunettes grossissantes, *Scully*, imperturbable, voire blasée, soupèse sur sa balance, qui évoque également celle d'une boucherie ou d'une charcuterie, les foies, estomacs, reins, intestins et autres parties sanguinolentes des cadavres dont elle est en charge, en enregistrant parallèlement ses observations avec une voix monocorde. Ses interventions très ritualisées d'un épisode à un autre, montrent mais ne mentionnent guère la dimension olfactive de la décomposition des chairs. C'est le cas pour les équipes de *CSI* qui rapprochent ainsi davantage encore le spectateur de l'expérimentation fascinante du cadavre⁷⁹. Sur le grand écran, dès 1991, dans *Le Silence des Agneaux*, l'inspectrice *Clarice Starling*, interprétée par Jodie Foster, se protège systématiquement et avec des gestes très techniques, des odeurs pestilentielles de la putréfaction que ces gestes signalent ainsi au spectateur⁸⁰.

⁷⁷ Ariès, P., 1975, *Essais sur la mort en Occident*, Paris, Ed. du Seuil, p.42-46.

⁷⁸ Créée par Chris Carter, la série est diffusée sur la Fox de 1993 à 2002.

⁷⁹ Ainsi dans l'épisode « *Bully for you* » (*CSI : Las Vegas*, Saison 2, épisode 4) où l'odeur du cadavre imprègne la chevelure de l'inspectrice, Sara Sidgel (interprétée par Jorja Fox).

⁸⁰ *The Silent of the Lambs* (« *Le Silence des Agneaux* ») de Jonathan Demme, sort sur les écrans en 1991. Interprétée par Jodie Foster et Anthony Hopkins, l'histoire est celle d'une jeune inspectrice du FBI devant se confronter à un prisonnier hautement dangereux, le psychopathe cannibale – *Hannibal Lecter* – afin de lui soutirer les informations nécessaires à l'arrestation d'un autre psychopathe, tueur en série et découpeur de chair féminine. Le film est un très grand succès. Il remporte de nombreuses récompenses dont, en 1992, les Oscars du meilleur film, meilleure actrice, meilleur acteur, meilleur réalisateur, meilleur scénario.

Cette expérimentation renvoie également à une autre forme de vérité, celle du savoir scientifique, celle de la certitude indéniable. Or, dans un monde incertain, fluctuant, rien de plus indéniable, rien de plus certain que le cadavre :

*« La vérité n'est pas dans la parole, potentiellement mensongère, pas dans la pensée, toujours incertaine, elle est dans les neurones et les chromosomes. »*⁸¹

« N'oublie pas que tu vas mourir » rappellent au spectateur tous ces cadavres. Ce « *Memento mori* »⁸² mis en scène, ritualisé par l'autopsie effectuée par le médecin-légiste offre une lecture à la fois rassurante au sens où la vérité est scientifique et interrogative sur sa propre identité humaine :

*« Entre terreur de la disparition et de la dégradation des corps, et terreur d'une existence autrefois aliénante, à présent standardisée ou virtualisée, le cadavre, dans le registre du biologique, participe d'une interrogation sur la nature – physique, biochimique, psychologique, comportementale, morale – de notre humanité et sur les modèles et discours dont elle est tributaire ».*⁸³

3.4. Aux origines du genre : la figure du Détective opposé à celle du Policier

3.4.1. Du Policier au Détective

Le policier, au XIX^e Siècle, devient le bras armé de l'État. Il est le représentant de la Loi publique qui justifie l'existence de l'État. Son existence légale n'exclue pas des figures plus iconoclastes, plus singulières, comme le célèbre Vidocq, d'abord criminel puis redoutable policier : il ne faut donc pas envisager ces figures systématiquement.

⁸¹ Wajcman, G., 2012, *Les Experts, la police des morts*, Paris, Ed. Presses Universitaires de France, p 64.

⁸² « *Souviens toi que tu vas mourir* », est une expression latine qui était censée être prononcée par un esclave au général romain lors des cérémonies de triomphe afin de lui rappeler sa condition de mortel. Elle fait écho au « *Carpe Diem* ». Le Christianisme remplacera cette expression au sein des Vanités : « *In omnibus operibus tuis memorare novissima tua, et in aeternum non peccabis* » (Siracide 7:36, « *Dans toutes tes actions souviens-toi de ta fin, et tu ne pécheras jamais* »).

⁸³ Delanoë-Brun, E., 2014, *Esprits de corps, matière d'eau : les cadavres exquis du petit écran (The Walking Dead, Bones, CSI, Dexter, The Closer et quelques autres)*, TV Séries, n. 5, p. 81.

quement comme des ombres réfléchissantes de la figure de l'État. Néanmoins c'est souvent le cas et cette représentation fera la fortune, en contre miroir, de la figure du détective au XIX^e et XX^e siècles. Elle donne naissance également à toutes ces figures policières en marge de la justice mais à l'œuvre, de façon plus ou moins transgressive pour la Justice.

Le policier, qui a besoin de l'aide du détective Chevalier Auguste Dupin chez Edgar Poe et de *Sherlock Holmes*, pourtant, reste bien le représentant de l'État, chargé de restaurer l'ordre social voire moral au nom de ce dernier. Cependant son incapacité à résoudre seul les énigmes et par conséquent son appel aux détectives cités plus haut, souligne la défaillance de l'État. Le recours au chevalier Auguste Dupin ou à *Sherlock Holmes* rend lisible, cette défaillance de l'État, contesté, malmené, dans les bouleversements du XIX^e siècle. Le discours étatique officiel ne suffit plus en termes de promesse à la base contractuelle et sociale. Juste ou non, car l'injustice a toujours existé et nul n'est dupe, les profondes transformations induites par la montée en puissance des États Nations transforme le contrat social à l'État.

Cette transformation s'articule-t-elle sur la révolution industrielle ou la nourrit-elle ? Ce sont des lignes d'analyse qu'il faut garder en mémoire : bien au delà de la première codification du genre policier au XIX^e siècle. Celle ci signifie, d'une façon plus ou moins distante, quitte à se faire cocasse, voire malicieuse, une lecture sociale et politique du rôle de l'État dans sa fonction (fantasmée ?) qui est la première, la justice, ou la seconde après la défense.

La figure du héros policier des séries américaines a de profondes ramifications avec le personnage du détective et du policier qui se sont construits visuellement au XX^e siècle tant dans leur opposition, à savoir la démarche du privé opposée à celle du représentant de l'institution publique, que dans ces recoupements, à savoir la promesse de la justice.

Il convient de rappeler les grandes étapes significatives de cette construction fictionnelle.

3.4.2. L'âge d'or du détective privé dans le film noir (1941-1958)

Les définitions du genre du « film noir » sont nombreuses tant la période est riche en terme de production de films et de héros marquants notamment au regard de notre thématique⁸⁴.

Bien qu'il s'agisse d'un genre au début typiquement américain, il est à noter que l'expression de « film noir » est celle d'un critique français, Nino Frank, qui l'énonce en référence, en 1946, à la collection *Série Noire* fondée par Marcel Duhamel l'année précédente. Celui-ci annonce sans ambages des récits d'enquêtes fortes, violentes et tourmentées :

« Que le lecteur non prévenu se méfie : les volumes de la « Série noire » ne peuvent pas sans danger être mis entre toutes les mains. L'amateur d'énigmes à la Sherlock Holmes n'y trouvera pas souvent son compte. L'optimiste systématique non plus. L'immoralité admise en général dans ce genre d'ouvrages uniquement pour servir de repoussoir à la moralité conventionnelle, y est chez elle tout autant que les beaux sentiments, voire de l'amoralité tout court. L'esprit en est rarement conformiste. On y voit des policiers plus corrompus que les malfaiteurs qu'ils poursuivent. Le détective sympathique ne résout pas toujours le mystère. Parfois il n'y a pas de mystère. Et quelquefois même, pas de détective du tout. Mais alors ?... Alors il reste de l'action, de l'angoisse, de la violence — sous toutes ses formes et particulièrement les plus honnies — du tabassage et du massacre. Comme dans les bons films, les états d'âmes se traduisent par des gestes, et les lecteurs friands de littérature introspective devront se livrer à la gymnastique inverse. Il y a aussi de l'amour — préférablement bestial

⁸⁴ Il est difficile de ne pas citer notamment : *Le Faucon Maltais* de John Huston (1941) ; *Adieu ma Belle* d'Edward Dmytryk (1944) ; *Assurance sur la mort* de Billy Wilder (1944) ; *Laura* d'Otto Preminger (1944) ; *La Femme au portrait* de Fritz Lang (1944) ; *Le Grand Sommeil* d'Howard Hawks (1946) ; *Le facteur sonne toujours deux fois* de Tay Garnett (1946) ; *Gilda* de Charles Vidor (1946) ; *Né pour tuer* de Robert Wise (1946) ; *La Dame de Shanghai* d'Orson Welles (1948) ; *Nous avons gagné ce soir* (1949) ; *Boulevard du crépuscule* de Billy Wilder (1950) ; *Quand la ville dort* de John Huston (1950) ; *L'inconnu du Nord-Express* d'Alfred Hitchcock (1950) ; *En quatrième vitesse* de Robert Aldrich (1955) ; *La Nuit du Chasseur* de Charles Laughton (1955) ; *La Soif du Mal* d'Orson Welles (1958).

— de la passion désordonnée, de la haine sans merci, tous les sentiments qui, dans une société policée, ne sont censés avoir cours que tout à fait exceptionnellement, mais qui sont parfois exprimés dans une langue fort peu académique mais où domine toujours, rose ou noir, l'humour. À l'amateur de sensations fortes, je conseille donc vivement la réconfortante lecture de ces ouvrages, dût-il me traîner dans la boue après coup. En choisissant au hasard, il tombera vraisemblablement sur une nuit blanche.»⁸⁵

On s'accorde dès lors à délimiter le genre en distinguant le « film policier » du « film noir » aux éléments suivants :

- Une noirceur des profils des personnages, perdus dans un urbanisme sans repère.
- Des personnages équivoques qui oscillent entre méfiance et attirance, observés finement.
- Une atmosphère comprenant une esthétique propre à l'expressionnisme allemand, dont sont issus les premiers réalisateurs et chefs opérateurs en exil, à savoir : Fritz Lang, Otto Preminger, Billy Wilder, Max Ophuls pour ne citer que les plus célèbres.
- Une enquête sur les personnages qui prend le pas sur l'enquête elle-même.

Issu du roman noir qui a été codifié notamment par l'œuvre de Raymond Chandler et de Dashiell Hammett, le détective privé – on le qualifie de « privé » tout court – opère en solitaire et en marge des circuits policiers et judiciaires étatiques qui sont le plus souvent corrompus.

Le héros, *Philip Marlowe*⁸⁶, dans l'œuvre de Chandler, porte un regard froid et désabusé sur une société hypnotisée par l'argent, par la soif de réussite sociale et vouée à la corruption.

⁸⁵ Mouret, J. N., 1995, *50 ans de Série noire Gallimard 1945-1995*, Paris, Brochure réalisée par la FNAC, p. 2.

⁸⁶ Ainsi apparaît-il dans le livre *Le Grand Sommeil* (1939) dont sera tiré le film de John Huston en 1946, *Adieu Ma Jolie* (1940) ou encore *Le Dahlia Bleu* (1946).

De même et plus encore, le privé *Sam Spade*⁸⁷, dans l'œuvre d'Hammett, emploie, sans hésiter la violence pour parvenir à ses fins qui restent la résolution de l'enquête.

Contrairement aux héros d'Edgar Allan Poe (le chevalier Auguste Dupin), d'Arthur Conan Doyle (Sherlock Holmes) ou de la britannique Agatha Christie (Hercule Poirot), ce sont des héros violents qui entrent dans l'action de l'enquête. Ils agissent, bousculent, frappent et peuvent être de même bousculés et frappés violemment à leur tour.

Le héros est désabusé, voire cynique mais il garde ses principes moraux. S'il s'immisce dans les milieux de la pègre, c'est pour faire double jeu. S'il prend des risques et se met en danger, physiquement comme psychologiquement ou sentimentalement, c'est au final pour vaincre. L'aventure de l'enquête prend le pas sur l'enquête elle-même pour le plaisir du lecteur/spectateur comme si celui-ci assistait au parcours semé d'épreuves d'un chevalier des temps modernes :

*« Marlowe incarne le justicier intemporel, est le seul élément qui soit demeuré honnête dans une société devenue immorale, rongée par la corruption. A l'instar du chevalier du Moyen-âge, Marlowe doit subir une série d'épreuves qui sont autant de pièges et de dangers à surmonter : tentation sexuelle, agressions physiques, menaces de mort balisent son parcours. »*⁸⁸

Ce héros ne peut résoudre l'enquête à travers l'observation et la reconstitution des indices, il est obligé de s'y frotter, de les prendre à bras le corps. On parle d'un détective *hard-boiled*, celui qui emploie des méthodes brutales et qui utilise un langage vulgaire.

De ce point de vue, le héros du film noir garde des parentalités avec le genre qui le précède, à savoir le « film de gangsters »⁸⁹. Tous deux sont confrontés au cadre urbain qui représente un lieu fermé de lutttes, de violence, de misère, de richesses et de frustration. La différence réside dans un traitement plus moralisant de la fin pour le

⁸⁷ *Le Faucon Maltais* de John Huston (1941) en est un parfait exemple.

⁸⁸ Letort, D., 2010, *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, p. 24.

⁸⁹ Dont les plus célèbres sont : *L'Ennemi Public* de William Wellman (1931) et *Scarface* d'Howard Huges (1932).

film de gangsters : ceux-ci sont en général tués dans des conditions violentes comme s'ils ne pouvaient qu'être rattrapés par la Loi, comme s'ils ne pouvaient qu'être punis de leurs ascensions fulgurantes voire fascinantes dans les sphères de la richesse. La fin se doit d'être moralisatrice dans une Amérique puritaine qui élabore et met en place peu à peu le *Code Hays*⁹⁰. Mais si cette fin rassure le spectateur, ce n'est pas sans lui avoir proposé une forme d'identification coupable :

« *La logique du gangster movie veut que la réussite du héros provoque chez le spectateur une identification coupable : en assimilant le succès à l'agression, il le condamne à épouser une cause perdue, et donc à se punir de rêver à la réussite* »⁹¹.

C'est un mécanisme que nous retrouverons plus loin dans l'édification de la relation à certains héros sombres comme *Vic Mackey* dans *The Shield* ou *Dexter Morgan* dans *Dexter* mais il se superpose, dans ce cas de figure, à celui du film noir.

Car l'approche est plus ambiguë pour le film noir, en ne permettant pas au spectateur une fin tranchée où la moralité et la justice ne représenteraient plus des valeurs sûres.

A partir de 1954, les États Unis entrent dans l'une des périodes les plus opulentes du point de vue économique de leur histoire :

« *L'Amérique d'après-guerre connut une prospérité sans précédent, la classe moyenne était euphorique. Non seulement les postes bien payés abondaient, mais des millions de gens eurent soudain la chance de grimper l'échelle sociale. C'était excitant d'avoir la certitude que le prochain déménagement serait dans une maison individuelle de la verte banlieue, à l'écart de la ville, et que le prochain poste permettrait non seulement de régler les factures, mais aussi d'assurer sa respectabilité.* »⁹²

⁹⁰ Le « *Code Hays* » est le code d'auto-censure qui est rédigé en 1927 par William Hays et qui est adopté par l'industrie cinématographique hollywoodienne. Il sera véritablement appliqué à partir de 1934 avec la mise en place d'une structure administrative dédiée (*Production Code Administration Office*). Cf. lexique.

⁹¹ Carlet, Y., 1984, *De la crise au code: Hollywood, 1930-1936*, dans Dir. Daniel Royot (Grena), *Hollywood, réflexions sur l'écran*, Aix en Provence, Université d'Aix en Provence, p. 159-160. Cité par Letort, D., *op. cit.*, p. 33.

⁹² Baritz, L., 1989, *The Good Life, The Meaning of Success for the American Middle Class*, p. 183. Cité par Letort, D., *op. cit.*, p.92.

Le détective privé du film noir est en recul sur les écrans de cinéma au profit du héros conquérant de grands espaces du western⁹³ et peuplant ceux-ci et bâtissant les nouvelles petites villes de l'Ouest où s'affrontent bandits et shérif : « *La petite ville de l'Ouest, avec ses façades caractéristiques et souvent inachevées et ses bâtiments indispensables – saloon, prison, banque – fer de lance d'une civilisation américaine urbaine, occupe une place de choix dans les Westerns de tout style et de toute époque. La grand'rue poussiéreuse sert de cadre de prédilection aux duels dans d'innombrables Westerns « spaghetti » et autres ; la prison, et le bureau du shérif attenants, contiennent toutes sortes de coupables ou d'innocents qui en seront tantôt libérés par leurs camarades, tantôt relâchés, tantôt extraits pour être conduits à la potence* »⁹⁴.

Les Américains aspirent à la stabilité, à la sécurité et au retour des valeurs patriotiques dans un climat où l'anticommunisme reflète la peur du danger, que celui-ci se trouve à l'extérieur comme à l'intérieur des frontières. La figure du héros de western, conquérant des grands espaces, portant les valeurs du foyer et de la famille s'oppose à celle, urbaine, tourmentée et ambiguë du détective du film noir.

Cette revanche ne dure qu'un temps.

3.4.3. Le retour du policier en contre-emploi dans le polar

L'avènement du « polar »⁹⁵, à la fin des années 1960 et dans les années 1970, qui revisite les intrigues classiques du film noir (meurtre, adultère, enquête, solitude) s'inscrit dans un contexte socio-économique qui a profondément changé avec, notamment : la guerre du Vietnam qui s'enlise⁹⁶ et qui est précédée de celle de Corée ; la

⁹³ Citons notamment : *La Charge Héroïque* de John Ford (1949) ; *Rio Grande* de John Ford (1950) ; *Une corde pour te pendre* de Raoul Walsh (1951) ; *Le train sifflera trois fois* de Fred Zinneman (1952) ; *La captive aux yeux clairs* d'Howard Hawks (1952) ; *Johnny Guitare* de Nicolas Ray (1954) ; *Règlement de comptes à OK Corral* de John Sturges (1957), *Rio Bravo* de Howard Hawks (1959), *Fort Alamo* de John Wayne (1962) ; *L'homme qui tua Liberty Valence* de John Ford (1962).

⁹⁴ Rolland M, *Appaloosa – le western est un langage*, p 9-10:

<https://univ-littoral.academia.edu/MarcRolland>

⁹⁵ Forme mutante du film noir qui apparaît dans les années 1960-1970. Elle propose une réécriture de celui-ci afin d'aborder les enquêtes dans le contexte esthétique et politique contemporain avec ses décalages et ses contrastes. Cf. Lexique.

⁹⁶ La guerre de Corée : 1950-1953. La guerre du Vietnam : 1965-1973.

prospérité qui n'est plus là, l'inflation, la croissance du chômage, la paupérisation des quartiers⁹⁷ ; l'impact des deux chocs pétroliers⁹⁸ de 1973 et 1974 et le scandale du *Watergate*⁹⁹. C'est un regard distancié qui se pose sur le héros policier et le détective, quitte à ce que les frontières entre les deux s'estompent, se nourrissant l'une de l'autre. Car le héros devient impuissant face à une société où il est impossible de ne pas être corrompu d'une façon ou d'une autre.

Il tend alors vers la figure de *loser*, du perdant, invariablement:

« *La corruption des esprits laisse une trace profonde sur la géographie urbaine, modifiée pour satisfaire les désirs de quelques privilégiés disposant d'un pouvoir financier et/ou politique conséquent* »¹⁰⁰

Le détournement de l'eau, qui doit être un bien public, ne suscite de scandale qu'aux yeux du héros dans le film *Chinatown*¹⁰¹. Le meurtre sauvage, après de longues heures de torture, d'une jeune femme de 22 ans qui rêvait de faire carrière à Hollywood laisse un goût amer face à la broyeuse de vies que représente Los Angeles¹⁰². Le héros est en errance.

Cette errance solitaire peut devenir meurtrière. Le policier s'instaure alors comme un justicier violant la loi :

Ainsi l'Inspecteur *Harry Callahan*¹⁰³ s'érige au delà des ordres de ses supérieurs et des lois afin de stopper les agissements de psychopathes qui sévissent à San Francisco. Il est brutal, violent, expéditif dans ses méthodes. Il n'agit pas pour s'enrichir ni pour obtenir quelque forme de reconnaissance : il en fait une affaire personnelle. À l'issue du premier opus, il jette d'ailleurs son insigne dans le fleuve.

Cette personnalisation de la violence n'est pas sans faire écho à celle du *Serial*

⁹⁷ De violentes émeutes éclatent au centre de Los Angeles en 1974.

⁹⁸ Le prix du pétrole augmente de 33% entre 1973 et 1974.

⁹⁹ Le Président Nixon démissionne en 1974. Le film d'Alan Pakula *Les Hommes du Président* (1976) fait la description d'un monde politique cynique, corrompu et complètement immoral.

¹⁰⁰ Letort D (2010). *Du film noir au néo-noir. Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, L'Harmattan, p.128.

¹⁰¹ « *Chinatown* » de Roman Polanski (1974).

¹⁰² « *Le Dahlia Noir* », roman de James Ellroy paraît en 1987, le film de Brian de Palma sortira sur les écrans en 2006.

¹⁰³ « *L'Inspecteur Harry* » (« *Dirty Harry* ») dont le héros, l'inspecteur Harry Callahan, est interprété par Clint Eastwood, est un film de Don Siegel (1971) qui donne lieu à un grand succès public, de nombreuses suites (« *Magnum Force* » de Ted Post en 1973 ; « *L'Inspecteur ne renonce jamais* » de James Fargo en 1976 ; « *Le Retour de l'Inspecteur Harry* » de Clint Eastwood et « *La Dernière Cible* » de Buddy Van Horn en 1988.

Killer, du psychopathe qui tue ses victimes uniquement mû par son propre désir de tuer. La violence d'*Harry Callahan* est à la hauteur de la violence qui l'entoure dans un engrenage inévitable. Il résout les sales affaires :

« *Alors vous voyez pourquoi on m'appelle Harry « Le Charognard » ?...
On me colle tous les sales boulots du secteur... »*¹⁰⁴

Le Maire de San Francisco, au nom d'une violence sécuritaire, ne le nie pas en disant « *La ville de San Francisco ne paie pas les criminels pour qu'ils ne commettent pas de crimes. Nous préférons payer la police.* »¹⁰⁵ et en remettant à *Callahan* la rançon qu'exigeait le criminel. Appliquant un code d'honneur qui lui est propre, comme celui-ci l'était pour le détective privé, légitimé par son passé de vétéran et son uniforme de policier, revendiquant une virilité agressive, ce héros policier pousse le spectateur dans les limites de sa propre moral. Il est l'un des référents de *Jack Bauer (24H)* ou de *Dexter Morgan (Dexter)*. À ce titre, il suscite le même type de controverses sur son rôle de justicier et sa personnalisation de l'usage de la violence. Ainsi peut-on lire, à propos de *Dirty Harry* :

« *Dérive dangereuse que la distance graphique et virtuose de la mise en scène de Siegel permet de relativiser quelque peu, mais c'est tout juste. On se demandera toujours où s'arrête l'incitation et où commence la catharsis, et vice versa. En ne niant pas le plaisir (complice) que l'on peut éprouver avec ce polar sec et nerveux, tendu comme un arc, on serait mal avisé de le visionner avant Bowling for Columbine de Michael Moore, qui dénonce précisément la folie des armes en Amérique, à laquelle Eastwood n'est pas étranger.* »¹⁰⁶

Il convient de citer également à propos du *Retour de l'Inspecteur Harry* la critique parue dans "Le Canard Enchaîné" :

« *Clint Eastwood ne se refuse rien. Et que nous offre-t-il ? Son sempiternel numéro de flic qui, sous prétexte de traquer le crime, se montre aussi*

¹⁰⁴ « *Now you know why I'm called Dirty Harry... Every dirty job that comes along.* » (« *Dirty Harry* »).

¹⁰⁵ « *The city of San Francisco does not pay criminals not to commit crimes. Instead we pay the police department.* »

¹⁰⁶ <http://www.lesinrocks.com/cinema/films-a-l-affiche/linspecteur-harry> (vu le 15/09/2009).

brutal et cynique qu'un criminel. Se faire admirer ou se faire plaindre, tel semble être le souci majeur de ce prétendu justicier. Au terme de sa laborieuse et théâtrale affaire de vengeance, une conclusion s'impose : le retour de l'inspecteur Harry ne s'imposait pas » analyse que ne relaie pas « le Figaro » : « En tant que réalisateur, Clint Eastwood est aussi virtuose qu'en tant que comédien. Il a l'art de créer une atmosphère avec un décor paisible où trainent des visages menaçants, des clairs obscurs qui secrètent de la violence. Et le voilà qui apparaît à contre-jour, silhouette auréolée de lumière quasiment divine. Les méchants s'écroulent foudroyés. On applaudit, on est content. Clint Eastwood est un esprit rafraîchissant. »¹⁰⁷

4. Aux origines du genre : la production sérielle télévisuelle américaine

4.1. Historique et modalités de la production sérielle

Les modalités de la production sérielle et de sa narration sont intimement liées au déploiement de la diffusion de la télévision, comprenant la mise en place des grands réseaux, la diffusion multi-support et l'évolution d'Internet. Le terme de télévision existe avant l'invention du petit écran qui nous est familier puisqu'il signifie le mode de transmission : « Utilisé pour la première fois à l'occasion de l'Exposition universelle de Paris, il désigne d'abord la transmission à distance d'images animées et sonorisées. »¹⁰⁸

Bien que l'historique de la montée en puissance du réseau des chaînes de télévision aux États-Unis – les « networks » – ait déjà été écrit et analysé dans de très nom-

¹⁰⁷ *Le Canard Enchaîné* : Jean-Paul Grousset, 29/08/1984 ; *Le Figaro* : Claude Baignères, 27/08/1984. <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/hommages-retrospectives/revues-presse/accueil-critique-films-eastwood/retourharry.html>

¹⁰⁸ Balle F, 2010, *Les médias*, Paris, Presse Universitaires de France, Coll. "Que sais-?" (5ème édition).

breux ouvrages, jusqu'à prédire « *la fin de la télévision* »¹⁰⁹, il convient de rappeler les grandes étapes liées à notre thématique.

Aux origines de ce type de narration est la Radio.

Ceci s'explique par le fait que les quatre grands réseaux hertziens privés qui fondent la télévision aux États-Unis ont été d'abord des réseaux radiophoniques. Les premières émissions de télévision sont des programmes radiophoniques filmés dans les studios de Radio City à New York.

Ce contexte n'est pas sans avoir influencé profondément le mode de narration sérielle qui est bien plus bavard, bien plus dialogué, que ne l'est celui du Cinéma. Ce dernier a pris son essor, à partir du « cinéma muet » où l'image était reine.

Les règles énoncées, notamment dans les entretiens qu'ont menés Alfred Hitchcock et François Truffaut, montrent que le film repose avant tout sur l'image. Le dialogue ne s'impose qu'en cas de nécessité absolue :

*« Lorsqu'on raconte une histoire au cinéma, on ne devrait recourir au dialogue que lorsqu'il est impossible de faire autrement. »*¹¹⁰

Ce diktat est sans appel. Il correspond bien au mode de diffusion, à savoir la salle de cinéma. Le dialogue apparaît dès lors, dans l'académie du cinéma, au même niveau que les autres éléments du film sinon c'est de « *la photographie de gens qui parlent* »¹¹¹. Le dialogue est en deçà :

*« Lorsqu'on écrit un film, il est indispensable de séparer nettement les éléments de dialogue et les éléments visuels et, chaque fois qu'il est possible, d'accorder la préférence au visuel sur le dialogue. »*¹¹²

Les héros dans les séries télévisées américaines sont nettement plus bavards et démentent, sans doute, de par leur passé radiophonique ce mode de production.

À l'instar de la radio, le spectateur n'est pas rivé devant l'écran : le héros doit continuer à lui donner des informations tandis qu'il est mobile. Il doit retenir l'attention du téléspectateur lorsque celui-ci quitte son fauteuil quelques instants, en

¹⁰⁹ Missika, J. L., 2006, *La fin de la télévision* », Paris, La République des Idées, Ed. Seuil.

¹¹⁰ Truffaut, F., 1983, *Hitchcock Truffaut*, Paris, Ramsay Poche cinéma, p.47

¹¹¹ *Ibid.*, p 47.

¹¹² *Ibid* p 47.

l'informant sur l'évolution de l'enquête, sur les démarches des personnage et lui permettre ainsi de revenir devant son écran en n'ayant pas perdu le fil de l'histoire. Loin de représenter, selon l'expression consacrée d'Alfred Hitchcock, un «*bruit parmi les autres* » le dialogue est crucial :

« il est la clef de la signification narrative et doit en permanence accompagner le récit visuel. »¹¹³

L'origine radiophonique privilégie en effet deux aspects déterminants et intrinsèquement liés :

- Un rapport mobile au vecteur d'émission : contrairement au cinéma où il faut se rendre dans une salle et accepter de rester immobile, radio et télévision sont au cœur de l'enclave domestique.
- L'importance du dialogue déjà évoquée et de toutes les techniques plus vastes, appuyées sur les procédures théâtrales et portées par de véritables auteurs, sur lesquelles nous reviendrons, pour relancer l'attention du téléspectateur, afin qu'il ne « zappe » pas.

« Ces auteurs avaient tous des ambitions élevées – politiques, idéologiques ou artistiques – qui étaient au cœur de leur production de téléfictions. Le plus souvent issus du théâtre, ils considéraient le studio de télévision comme une scène dramatique dotée d'un public considérable. »¹¹⁴

Pour cette raison, on qualifie souvent la série télévisuelle comme la revanche du scénariste-dialoguiste sur l'omnipotent réalisateur de film au cinéma. Cette «revanche» consacre celle de l'écriture tout d'abord, car là où le réalisateur domine le scénariste dans un long métrage, tout en étant lui-même dominé par le producteur, c'est l'inverse dans le monde de la production des séries. Dans un article du *New York Times* du 14 février 1995, l'influent critique Bernard Weinraub conclut sa comparaison entre le (déclin du) cinéma et la (maturité de) la télévision de la façon suivante :

« Peut être que la raison la plus signifiante pour laquelle la télévision a distancé le cinéma, comme beaucoup le disent, est que la télévision est le

¹¹³ Colonna, V., 2010, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains* », Paris, Ed. Payot, p.30.

¹¹⁴ Winckler, M., 2002, *Les Miroirs de la Vie* », Paris, Le Passage, Ed. du Seuil, p 30.

*médium des écrivains, tandis que les films sont dominés par les réalisateurs. »*¹¹⁵

La « bible » de la série est, de ce fait, cruciale. Elle constitue le document de référence rédigé par le ou les créateurs, au début de la conception d'une série sur le profil des personnages (historique, manies, profil psychologique, etc.) qui sert ensuite de base de travail pour les équipes de scénaristes. Elle est gérée par le *showrunner*¹¹⁶ dont la fonction est longtemps spécifique à la production en flux tendu de la télévision américaine. Elle ne se réduit donc pas à la fonction de l'écriture seule du scénario car rien ne l'empêche d'être évolutive selon les contraintes de la production (en cas de départ d'un acteur par exemple), des réactions des fans, des réponses des réseaux sociaux et des succès rencontrés. En ce sens, elle participe au devenir du héros.

De surcroît, les exigences du genre, celui du policier, celui de l'enquête, de la résolution de l'énigme, accentuent cet effet dialogué car il doit permettre au téléspectateur de comprendre, sur un mode didactique et dialectique, le cheminement qui mène à la résolution finale.

4.2. L'évolution des « networks »

Il convient de rappeler les grandes périodes significatives de l'évolution des networks , à savoir :

- **1941** : CBS (Columbia Broadcasting System) et NBC (National Broadcasting Company), deux chaînes privées obtiennent leur licence de diffusion sur New York. Les premiers programmes réguliers débutent en 1946. Leur modèle économique repose sur la publicité. 2% des foyers américains sont équipés d'un poste de télévision.
- **1944** : ABC (American Broadcasting Company), CBS, NBC et DuMont (qui disparaît en 1956) se mettent en place.
- **1951** : Le début du premier « âge d'or » de la télévision. Les États-Unis reçoivent des émissions d'Est en Ouest. Hollywood commence à produire des

¹¹⁵ Ezquenazi, J. P., 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Ed. Le Cavalier Bleu, p 68.

¹¹⁶ Le *showrunner* est le créateur de l'univers de la série, le responsable de la supervision quotidienne de la production d'une série en gérant et conduisant les scénaristes qui travaillent sur des épisodes distincts. CF. lexique : *showrunner* et *writer room*.

émissions de télévision dans ses studios dédiés au cinéma. Les grilles de programme se mettent en place comprenant des *soaps opera* et des jeux dans la journée qui représentent la grille destinée aux femmes au foyer et l'information en début de soirée suivie de fictions et de sport. Le format est court : une demi-heure environ.

- **1956** : 70% des foyers américains sont équipés d'un poste de télévision. La télévision est considérée comme un média de masse.
- **1972** : Naissance d'HBO (Home Box Office) lancée le 8 novembre 1972 par le groupe Time Warner. C'est une chaîne du câble avec un modèle économique reposant sur l'abonnement.
- **1976** : Arrivée de la VHS.
- **1976** : Naissance de SHOWTIME : chaîne du câble qui repose sur un modèle reposant sur l'abonnement.
- **1980** : Le début de ce qui est considéré comme le « Deuxième Age d'or de la fiction télévisuelle » comprenant notamment : *Dallas* (CBS), *Hill Street Blues* (NBC), *L.A. Law* (*La Loi de Los Angeles*, NBC), *Moonlighting* (*Clair de Lune*, ABC).
- **1985** : 46% des foyers américains reçoivent le câble.
- **1986** : Naissance de la FOX (groupe Rupert Murdoch) qui est une chaîne du câble reposant sur le modèle économique de l'abonnement. 70% des foyers américains possèdent un magnétoscope et une télécommande. C'est le début de l'ère du « zapping ».
- **1991** : ABC, CBS, NBC ne rassemblent « plus que » 60% d'audience et vont à la fois développer une production familiale conservatrice (*Cosby Show*, *Madame est servie*, etc.) et lancer quelques séries plus originales également : *Moonlighting*, *Magnum* par exemple.
- **1991** : Time Warner investit dans HBO qui va devenir une véritable référence en invention sérielle : « *This is not TV, this HBO* » annonce le slogan de la chaîne. La chaîne lance des séries très populaires comme *Sex & The City*, violentes comme *Oz* ou ambivalentes comme *The Soprano* ou encore trouble comme *Six Feet Under* et bien d'autres dont *The Wire*.
- **1995** : Expansion du DVD.

- En dépit de l'obligation de respect des règles de la censure, les networks ripostent, particulièrement CBS avec *CSI* (« *Les Experts* ») ou *NCIS*. La Fox produit une série axée autour d'un héros inspiré brillamment de *Sherlok Holmes* : *Dr. House*. ABC lance *Desperate Housewives* dont le succès est également mondial. 115 millions de foyers américains sont équipées.
- **2008** : La grande grève des scénaristes liée aux modifications de répartition des revenus dues aux changements technologiques et au morcellement des publics et des usages, gèle toutes les productions.

Ces transformations permettent de profonds changements de ton et de style. La montée en puissance des réseaux câblés, dont le modèle économique repose sur un financement par abonnements et non pas liés uniquement à la publicité, dans les années quatre-vingt dix, notamment avec HBO et Showtime, ouvre de nouveaux territoires de créativité. La concurrence contribue à favoriser le niveau d'écriture et de créativité sur les grands « networks » également.

Le slogan de HBO, « *It's not TV, it's HBO* », apparaît avec un générique d'image brouillée comme s'il s'agit pour le spectateur de pénétrer dans un autre monde, d'entrer dans une autre dimension qui s'inscrit au delà de la télévision. Cette frontière télévisuelle n'est pas sans faire référence à la célèbre série des années soixante *The Outer Limit (Au delà du Réel)*¹¹⁷. Même le générique brouillé, comme l'écran d'une télévision en panne, signifie au spectateur une entrée dans un autre monde :

« Ce n'est pas une défaillance de votre téléviseur, n'essayez donc pas de régler l'image. Nous avons le contrôle total de l'émission : contrôle du balayage horizontal, contrôle du balayage vertical. Nous pouvons aussi bien vous donner une image floue qu'une image pure comme le cristal. Pour l'heure qui vient, asseyez-vous tranquillement. Nous contrôlerons tout ce que vous allez voir et entendre. Vous allez participer à une grande aventure et faire l'expérience du mystère avec Au-delà du réel. »

¹¹⁷ *The Outer Limits (Au delà du Réel)* est une série télévisée américaine en noir et blanc diffusée sur ABC de 1963 à 1965. Créée par Leslie Stevens, cette série de science fiction en forme d'anthologie comprend 49 épisodes de 52 minutes. L'accroche sur une image brouillée d'écran de télévision est restée célèbre.

4.3. Les grandes séries télévisuelles américaines

Les séries policières se sont développées au sein du mouvement d'ensemble de la production des séries télévisuelles. La construction des figures de héros policier s'est donc également inspirée et nourrie de toutes ces grandes sources narratives.

4.3.1. I Love Lucy

I Love Lucy est issue de la radio et diffusée sur CBS de 1951 à 1957. Elle est considérée comme la série fondatrice, dans le mode du *sitcom*¹¹⁸, la plus marquante des débuts de la télévision. La productrice de cette série et la principale interprète, Lucille Ball impose en effet à la chaîne des tournages en studio à Hollywood, un tournage de meilleure qualité en utilisant trois caméras filmant simultanément qui permettent un montage plus dynamique. Un format spécifique, relativement court encore, à la télévision apparaît. Sa diffusion dure six ans et rencontrera un immense succès. Créée par Jess Openheimer, Madelyn Pugh et Bob Caroll, la série comprend 180 épisodes de 22 minutes. Elle raconte les hauts et bas d'une mère au foyer new yorkaise qui décide de s'émanciper en se lançant dans une carrière artistique. La série est encore diffusée dans le monde à l'heure actuelle, ainsi sur la chaîne Téva en France depuis 1999.

4.3.2. Dragnet

Dragnet (Coup de filet) est diffusée sur NBC de décembre 1951 à août 1959 et constitue l'une des premières séries policières. Elle a aussi été traduite comme *Badge 714* qui est le numéro du badge de l'inspecteur *Joe Friday*. Commencée à la radio, cette série en garde le format d'une demi-heure. Créée par Jack Webb qui interprète par ailleurs le rôle principal, elle comprend 276 épisodes. Les récits portent sur des affaires criminelles traitées par la police de Los Angeles, dans une narration relativement sèche, axée sur l'exactitude des faits relatés (« *Just the facts, Ma'am* ») qui devient chère à de nombreuses séries policières dont *Law & Order (New York Police*

¹¹⁸ Le *sitcom* est une série télévisée de comédie de situation à tendance humoristique qui comprend un décor récurrent, pas ou peu d'extérieur, des rires enregistrés. Les épisodes durent en général moins d'une demi-heure. Très décriés par la critique française notamment, les sitcoms sont loin d'être aussi stupides qu'on souhaiterait le penser (Cf. Lexique).

Judiciaire). Le montage en champ/contrechamp des interrogatoires apporte également un aspect réaliste remarqué par le public. Son succès est immense, elle est diffusée sans interruption pendant sept années puis elle connaît une nouvelle diffusion entre 1967 et 1970. Elle donne lieu également à un « spin-off » réalisé par Dick Wolf (le créateur de *Law & Order*) sur ABC en 2003-2004 en proposant un traitement d'enquêtes plus contemporaines. Mike Post, qui travaille à de nombreuses reprises avec Dick Wolf compose la musique de *Dragnet*. Une forme de filiation narrative est faite.

4.3.3. Alfred Hitchcock Presents

Alfred Hitchcock Presents est une anthologie policière¹¹⁹, diffusée sur CBS de 1955 à 1962. Tournée en noir et blanc, la série comprend 268 épisodes de 26 minutes et 7 saisons. Les points de récurrence entre les différents épisodes résident dans l'apparition d'Alfred Hitchcock au début de l'épisode avec un sévère « *Bonsoir* » adressé au spectateur, et un épilogue quelque peu moralisateur à la fin de l'épisode ainsi que dans la thématique sombre et mystérieuse des énigmes. La réalisation est soignée, comprenant ainsi Alfred Hitchcock (pour 18 épisodes), Sydney Polack, Robert Altman, Robert Stevenson, Don Taylor, etc. Les scénarii sont souvent adaptés de grands auteurs anglo-saxons (Ray Bradbury, Roald Dahl). De nombreuses futures stars y font leurs premiers pas : Robert Redford, Steve McQueen, Charles Bronson, Robert Duval mais également John Cassavettes, Peter Falk, Bette Davis, Kim Novak. Les coupures publicitaires se mettent en place également :

« ... ainsi le grand Alfred lui même n'hésitait pas dans ses apparitions à vanter les mérites de telle ou telle marque qui sponsorisait l'épisode. »¹²⁰

Il s'agit d'une forme narrative à mi-chemin entre la télévision et le cinéma¹²¹ ainsi que l'expose Jean-François Rauger dans une conférence tenue dans le cadre de la Rétrospective consacrée à Alfred Hitchcock.

¹¹⁹ Une anthologie constitue une série sans personnage récurrent comprenant néanmoins une thématique récurrente et un habillage formel récurrent également (cf. Lexique).

¹²⁰ Boutet, M., 2010, *Soixante ans d'histoire des séries américaines*, Revue de recherche en civilisation américaine. <http://rrca.revues.org/index248.html> (vu le 20/09/2010).

¹²¹ Rauger, J. F., <http://www.cinematheque.fr/fr/dans-salles/rencontres-conferences/espace-videos/alfred-hitchcock-presents-entre-televison-cinema-invention-forme,v,187.html> (vu le 20/04/2012). La rétrospective consacrée à Alfred Hitchcock s'est tenue à la Cinémathèque de Paris du 5 janvier au 28 février 2011.

4.3.4. The Twilight Zone

The Twilight Zone produite entre 1959 et 1965 est une série, devenue « culte », d'histoires fantastiques et de science fiction à l'écriture moderne et soignée dont celle de son créateur Rod Serling. Les interprètes sont ou deviendront célèbres (Buster Keaton, le jeune Robert Redford), les réalisateurs brillants (Jacques Tourneur) et l'influence de la série sera revendiquée par de nombreux auteurs (Steven Spielberg, George Lucas, Joe Dante ou encore Stephen King). Rod Sterling, créateur, producteur, co-scénariste n'est pas sans annoncer les grands producteurs-créateurs contemporains comme David E. Keley¹²², Dick Wolf¹²³ ou Steven Bochco¹²⁴.

4.3.5. Gunsmoke

Gunsmoke est une série appartenant au genre du western¹²⁵. C'est à l'origine une série radiophonique diffusée sur CBS à partir de 1952. Créée par John Meston, elle est diffusée de 1955 à 1975 sur CBS et comprend 635 épisodes et 20 saisons¹²⁶. Son exceptionnelle longévité, presque égalée par *Law & Order* n'a été dépassée à ce jour que par la série d'animation *The Simpsons*. Elle représente le passage de la radio à la télévision, du format court à celui qui deviendra standard, celui des 52-55 minutes, du noir et blanc à la couleur à partir de la 12^{ème} saison en septembre 1966.

4.3.6. Mannix

Mannix est une série diffusée entre 1967 et 1975 sur CBS. Créée par Bruce Geller, Richard Levinson et William Link, elle comprend 8 saisons et 194 épisodes. Elle relate les enquêtes très musclées menées par le détective *Joe Mannix* (interprété par Mike Connors) qui n'hésite pas à passer à tabac voire tuer les criminels qu'il traque.

¹²² David Edward Kelley est né en 1956 dans Le Maine. Scénariste et producteur, il a entre autres réalisé les succès que sont *Ally McBeal*, *Chicago Hope* ou *The Practice*. Cf. « Les grands créateurs » en annexe).

¹²³ Dick Wolf est né en 1946 à New York. Il est le créateur et le producteur notamment de *Law & Order* (« *New York Police Judiciaire* ») dont la production dure presque 20 ans et des dérivés (cf. « Les grands créateurs » en annexe).

¹²⁴ Steven Bochco est né en 1943 à New York. Créateur et producteur, il participe, entre autre, à la création de *Hill Street Blues* qui marque un grand tournant dans la narration sérielle, tout comme *L.A. Law* et *New York Police Blues* (cf. « Les grands créateurs » en annexe).

¹²⁵ Genre cinématographique américain dont l'action se déroule généralement en Amérique du Nord pendant La Conquête de l'Ouest (cf. Lexique).

¹²⁶ Soit 233 épisodes de 26 minutes et 402 épisodes de 52 minutes.

Obéissant au code du film noir, le personnage retrouve une forme d'humanité dans ses relations professionnelles avec sa secrétaire noire, *Gail Fisher* (interprétée par Peggy Fair qui obtient un Emmy Award et deux Golden Globes pour sa performance) qui apporte de l'humour et de la féminité à une fiction très « virile ». Le rythme très soutenu de la série, l'utilisation du procédé du *splitscreen* qui diffuse l'action sur plusieurs vignettes parallèles annonce la modernité de *24H*. Le générique composé par Lalo Schiffrin est acclamé par les fans. Refusant d'être doublé, Mike Connors accumule les fractures et les entorses et construit ainsi sa figure de héros policier solitaire et invincible.

4.3.7. The Mary Tyler Moore Show

The *Mary Tyler Moore Show* est un sitcom très populaire, qui révolutionne l'image de la femme américaine des années 1970. Créée par James L. Brook et Allan Burns, la série comprend 168 épisodes et 7 saisons de 25 minutes environ, diffusée sur CBS de 1970 à 1977. Elle est produite par le studio indépendant MTM Enterprises, fondé par Mary Tyler Moore et son mari Grant Tinker en 1969¹²⁷. C'est l'histoire d'une célibataire, qui met en avant sa carrière professionnelle, à savoir : être une productrice au sein d'une télévision locale de Minneapolis. *Mary Richards* est une trentenaire indépendante qui en annonce bien d'autres, notamment dans les séries policières, ainsi : Mady Hayes dans *Moonlighting*, Dana Scully dans *The X-Files*, Catherine Willows ou Sara Sidle dans *CSI – Las Vegas*, Ziva ou Abby dans *NCIS*, Teresa Lisbon dans *The Mentalist* et bien d'autres. La série remporte trois Emmy Awards entre autre et elle connaît encore aujourd'hui une couverture socio-médiatique forte.

4.3.8. M.A.S.H.

M.A.S.H. (Mobile Army Surgical Hospital) représente une série anticonformisme, créée par Larry Gelbart (saisons 1-5) puis Burt Melcalf et Alain Alda (saisons suivantes) qui est diffusée de 1972 à 1983 sur CBS. La série traite, de façon décalée mais qui reste très claire en terme de décryptage pour le téléspectateur, de la guerre du

¹²⁷ MTM Enterprises est un studio indépendant qui prône la créativité artistique et la liberté scénaristique. De 1969 à 1998, il permet à de nombreux créateurs de s'exprimer avec un langage neuf comme Steven Bochco pour *Hill Street Blues*. Le logo de la compagnie parodie celui de la MGM (Metro Goldwyn Mayer) en faisant apparaître un chat à la place du célèbre lion.

Vietnam où les États-Unis sont embourbés jusqu'en 1975. Bien que se situant « officiellement » en pleine guerre de Corée, dans un camp de chirurgiens très peu politiquement corrects et très réticents à toute autorité, la série dénonce l'impérialisme politique américain. Elle est adaptée du film éponyme de Robert Altman qui a obtenu la Palme d'Or au Festival de Cannes en 1970. Elle connaît des débuts difficiles : le trait forcé, l'humour « pieds nickelés » de ses héros, des maladresses scénaristiques également, déconcertent le public et son père fondateur, Robert Altman. Mais la série devient populaire et instaure un nouveau genre narratif : la « *dramedy* ». Ce genre alterne des scènes comiques voire burlesques et une intrigue nettement plus grave : la dose d'amertume du *Rire* de Bergson en quelque sorte :

*« Le rire naît ainsi de cette écume. Il signale, à l'extérieur de la vie sociale, les révoltes superficielles. Il dessine instantanément la forme mobile de ces ébranlements. Il est, lui aussi, une mousse à base de sel. C'est de la gaieté. Le philosophe qui en ramasse pour en goûter y trouvera d'ailleurs quelquefois, pour une petite quantité de matière, une certaine dose d'amertume. »*¹²⁸

Comptant quatorze Emmy Awards, le dernier épisode (Saison 11) sera regardé par 106 millions de téléspectateurs.

4.3.9. Dallas

Dallas est l'une des séries les plus marquantes des années 1980. Elle est créée par David Jacobs et diffusée sur CBS de 1978 à 1991 et comprend 357 épisodes de 45 minutes¹²⁹ et 14 saisons. La série articule pour la première fois, le mode feuilletonnant, de multiples personnages (comportant même certains changements d'acteurs) et mêle des thèmes classiques (l'argent, la famille, le pouvoir, l'alcool, le sexe) à des questions économiques (le milieu du pétrole dans l'envolée des fortunes au Texas, la corruption, la délinquance financière). La série et sa composition de héros est bien plus subtile qu'on ne l'a longtemps présenté, notamment dans la critique en France. Comment ne pas citer *Dallas* en tournant majeur pour une série qui diffusée en soap, soit l'après midi, accède au prime time en battant des records ? L'horrible, impitoyable et

¹²⁸ Bergson, H., 1940, *Le rire – Essai sur la signification du comique*, Paris, Quadrige, PUF, 3^{ème} tirage 2011, p. 153.

¹²⁹ À part l'épisode final de la 8^{ème} saison qui dure 70 minutes.

omniprésent héros *J.R* soit *John Ross Ewing* (interprété par Larry Hagman) représente la caricature de l'Amérique très conservatrice des années 80. Sa figure de redoutable « méchant » sans scrupule est un archétype et une source d'inspiration. Son épouse *Sue Ellen* (interprétée par Linday Grey) qui sombre dans l'alcool annonce les figures dépressives des *Desperate Housewives*. Elle fait écho à de nombreuses figures, criminelle ou victime des séries policières. L'assassinat de *J.R.* reste l'un des moments codifiant la technique même du « cliffhanger ». « *A democrat shot J.R. !* » figure même sur les tee-shirts des militants Républicains pendant la campagne présidentielle aux États-Unis. Le double premier épisode de la saison 4, qui suit le soit disant assassinat de JR (« *Qui a tué J.R ?* ») est regardé par 360 millions de téléspectateurs dans le monde : un record dans l'histoire de la télévision.

4.3.10. Star Trek

Star Trek est une série d'épopée galactique, créée par Gene Roddenberry et diffusée sur NBC de 1966 à 1969, suivie par *Star Trek : the Next Generation* diffusée par syndication de 1987 à 1994, puis « *Star Trek : Deep Space Nine* de 1993 à 1999 et enfin *Star Trek : Voyager* de 1995 à 2001. Au total, la franchise regroupe 6 séries, 12 longs métrages et une myriade narrative composée de bandes dessinées, de romans et de jeux vidéo. La série raconte le voyage spatial d'une équipe d'humains multiculturelle, dont une Américaine noire, un Russe, un Français, un Japonais, un Écossais et un extra terrestre, le Vulcain *Spock*. Cette odyssée fait suite à un choc post-apocalyptique. Le vaisseau – *The Enterprise* – se déplace grâce à un moteur qui altère l'espace et le temps. La série innove à plus d'un titre : ainsi, pour la première fois en 1968, on voit un homme blanc, le capitaine *Kirk*, embrasser une femme noire, le lieutenant *Uhura*. La série aborde, au fil des saisons et des nouvelles éditions toutes les problématiques contemporaines : l'autoritarisme, la guerre, le pacifisme, la lutte des classes, le féminisme, l'eugénisme, la technologie, les droits de l'homme, etc. Avec une audience difficile, cette série, devenue mythique, est littéralement sauvée par ses fans lorsque la chaîne décide de l'arrêter. Elle reste un modèle légendaire du rapport entre des héros et des fans.

4.3.11. **Magnum, P.I. (Magnum, détective privé)**

Magnum est une série policière et comique créée par Glen A. Larson et Donald P. Bellisario. Diffusée sur CBS de 1980 à 1988, elle comprend 8 saisons, 146 épisodes de 46 épisodes et 8 épisodes de 90 minutes. La série se passe à Hawaï. Elle relate les aventures d'un ancien du Vietnam, *Thomas Sullivan Magnum* (interprété par Tom Selleck) qui officie comme détective privé pour le compte d'un riche écrivain *Robin Masters* dont on entend que la voix interprétée par Orson Welles. Celui-ci l'héberge et lui permet de profiter d'un luxueux train de vie, en conduisant notamment sa Ferrari. Celui-ci emploie également un majordome, ancien de l'armée britannique *Higgins* (interprété par John Hillerman) qui n'a de cesse d'être agacé par les mauvaises manières de *Magnum*. Au détour des enquêtes dynamiques que mène *Magnum*, les chamailleries, opposant un Britannique collet-monté et pointilleux et un Américain, arborant un physique musclé et des chemises hawaïennes bariolées, constituent l'un des principaux ressorts du ton comique de la série. Ce clin d'œil fictionnel décontracté n'empêche pas de régulières incursions dans le passé douloureux de « vétérans du Vietnam » du héros et le traumatisme subi par sa participation à ce conflit. Le procédé narratif de récurrence de la blessure située dans le passé du héros et son dévoilement progressif est repris dans de nombreuses séries policières dont *Dexter* durant toute la saison 1.

4.3.13. **Moonlighting (Clair de Lune)**

Moonlighting est une série policière de marivaudage. Créée par Glenn Gordon Caron, elle comprend 65 épisodes de 45 minutes, un pilote de 90 minutes et 5 saisons. Elle est diffusée de 1985 à 1989 sur ABC. La série conjugue les enquêtes d'un binôme de détectives composé d'une femme, *Maddie Hayes* (interprétée par Cybil Shepherd) et d'un homme, *David Addison Jr.* (interprété par Bruce Willis) et leur jeu de séduction/opposition.

Son écriture est toute en richesse et en innovation jusqu'à l'interpellation directe et récurrente du téléspectateur par les protagonistes. C'est la première « métasérie » de l'histoire télévisuelle sérielle, soit un discours décalé de la série sur la série tenue par les personnages de la série, si on accepte de mettre de côté les courts métrages

d'animation comme ceux de *Tex Avery*¹³⁰ où les personnages jouent déjà avec les téléspectateurs en les interpellant et en sortant de l'écran, notamment pour se plaindre du sort qui leur est dévolu par les scénaristes¹³¹.

La série brise en cela le « quatrième mur »¹³² du théâtre pour s'adresser au téléspectateur et lui révéler la « réalité » du plateau de tournage, les soucis avec l'accessoiriste, la publicité à venir, les critiques sur le scénario, etc. Elle s'aventure dès lors sur les chemins de la parodie¹³³ ou du pastiche¹³⁴. L'intrigue reposant bien plus sur le suspense du jeu de séduction entre le couple que les enquêtes elles-mêmes, l'audience chute lorsque le couple se forme. On parle de « syndrome Clair de lune » pour toutes les séries de marivaudage qui rencontrent des difficultés de rebond lorsque le couple, tant attendu, se forme finalement. On peut citer par exemple *Lois & Clark*, *The X-File* ou plus récemment *Bones*.

4.3.14. Twin Peaks

Twin Peaks représente un étrange « OTNI » (objet télévisuel non identifié). C'est une série policière réalisée par David Lynch et Marc Frost qui est diffusée sur ABC de 1990 à 1991. Elle compte 30 épisodes et 2 saisons¹³⁵. Elle est marquée par la personnalité décalée de l'agent du FBI, *Dale Cooper*, interprété par Kyle MacLachlan et ses méthodes d'investigation très déroutantes qui conjuguent les formes classiques de l'intuition, de l'interrogatoire et du relevé d'indices avec ses obsessions personnelles et le recours au rêve. « *Qui a tué Laura Palmer ?* » est la phrase d'introduction du premier épisode, elle est une référence au « *Qui a tué J.R. ?* ». La série décortique

¹³⁰ Frederick Bean Avery, dit Tex Avery est né au Texas en 1908 et mort en 1980 en Californie. Il réalise des dessins animés comprenant des personnages farfelus au prise avec des situations improbables qui le rendront célèbre jusqu'à détrôner les studios Disney. Parmi ses personnages les plus représentatifs, il faut citer le cochon *Porky Pig*, le canard *Daffy Duck*, le lapin *Bugs Bunny*, le chien nonchalant *Droopy*, l'écureuil hystérique *Screwy*, le bouledogue *Spike*...

¹³¹ Dans *Red Hot Riding Hood* réalisé en 1943, les personnages du Petit Chaperon rouge s'insurgent contre le déroulement prévu du conte et demandent aux scénaristes une autre version : celle-ci transforme le petit chaperon rouge en chanteuse de bar très sexy qui rend le loup fou de désir. Dans *Dumb-Hounded*, emportés par leur élan, les personnages sortent de l'image.

¹³² Le « quatrième mur » au théâtre représente l'invisible barrière, implicitement acceptée par le spectateur, qui légitime le jeu des personnages comme si le spectateur n'était pas là. Le principe est énoncé par Denis Diderot dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758) : « *Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* », Chapitre 11, De l'intérêt, (cf. Lexique).

¹³³ La parodie : Détournement d'une œuvre avec une volonté satirique (cf. Lexique).

¹³⁴ Le pastiche : Imitation ou évocation du style d'un écrivain, d'un artiste ou d'une école sans qu'il y ait reproduction d'une œuvre particulière ni plagiat (cf. Lexique). C'est « *un texte dérivé d'un texte antérieur* » : Genette, G., 1985, *Palimpseste, La littérature au second degré*, Paris, Ed. du Seuil, p. 14.

¹³⁵ 2 épisodes de 90 minutes (le pilote et le premier épisode de la seconde saison) et 28 épisodes de 45 minutes.

et mêle sur le ton de l'étrange, les contradictions inavouables du mode de vie américain : les clichés manichéens des personnages (le shérif intègre, l'homme d'affaires corrompu, la collégienne pure, etc.), les paysages (la petite ville tranquille au 51.201 habitants, le bois et la nature omniprésents et faussement rassurants), le culte des plats simples (la tarte aux myrtille que savoure l'agent *Dale Cooper*, les Donuts et le café), la frustration sexuelle qui devient hystérique et meurtrière¹³⁶. La musique lancinante et entêtante d'Angelo Badalamenti renforce l'étrangeté de l'atmosphère de la série. Les rapports avec les fans sont complexes. A l'adhésion entière pour la première saison – on parlera de « La folie *Twin Peaks* »¹³⁷ sans que celle-ci représente une audience très forte¹³⁸ succède la frustration de la seconde saison qui résout trop rapidement le meurtre de Laura Palmer. En 1992, sort sur les écrans de cinéma : « *Twin Peaks : Walk Fire with Me* » qui reconstitue les sept jours qui précèdent la mort de Laura Palmer et donne de nombreuses informations aux fans frustrés. L'influence, formelle, scénaristique, visuelle, de *Twin Peaks* se fait sentir sur de nombreuses séries dont *The X-Files*, *Oz* ou *The Soprano*.

En 2014, David Lynch annonce une 3^{ème} saison pour *Twin Peaks*¹³⁹ qui finalement ne semble pas devoir être réalisée par ce dernier pour des raisons qui sont inexplicables pour le moment.¹⁴⁰

4.3.15. The X-Files

The X-Files est une série américano-canadienne, mi-policrière mi-fantastique, créée par Chris Carter et diffusée sur la Fox de 1993 à 2002. Elle compte 202 épisodes de 43 minutes et 9 saisons. Elle est emblématique des années 1990 en jonglant entre la théorie du complot étatique, la paranoïa et l'attirance pour le paranormal. Elle relate les enquêtes de deux agents spéciaux du FBI, un homme et une femme, qui travaillent au département des affaires non-classées qui comprennent des éléments paranormaux (soit les « *X-Files* »). Leurs caractères sont opposés de façon que l'on pourrait qualifier classique : *Dana Scully* est une scientifique, rationnelle, docteur légiste et sceptique.

¹³⁶ <http://www.slate.fr/story/90337/ingredients-succes-twin-peaks> (vu le 28/07/2014).

¹³⁷ Fredet, J. G., 1992, La folie *Twin Peaks*, *Le Nouvel Observateur*, <http://www.twin-peaks.fr> (vu le 30/05/2010).

¹³⁸ 35 Millions de téléspectateurs pour le pilote de « Qui a tué Laura Palmer? » puis une audience en moyenne de 15 millions de téléspectateurs.

¹³⁹ <http://www.telarama.fr/series-tv/ces-trois-mysteres-qui-consument-les-fans-de-twin-peaks-seront-ils-eclaircis-en-2016,118051.php> (vu le 18/10/2014)

¹⁴⁰ http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2015/04/06/david-lynch-ne-realiser-pas-la-derniere-saison-de-twin-peaks_1235681 (vu le 6/04/2015)

tique et l'intuition, l'imagination et la sensibilité sont portées par *Fox Mulder* qui est persuadé que ce sont des extra terrestres qui ont enlevé sa sœur, *Samantha*. L'opposition ambiguë, non dénuée de jeu de séduction et de tension sexuelle à l'instar du modèle proposé par *Moonlighting (Clair de Lune)*, du binôme composé par *Fox Mulder* (interprété par David Duchovny) et *Dana Scully* (Gillian Anderson) passionne les fans sans compter l'intérêt porté aux enquêtes que les deux héros mènent et le complot étatique qui court tout au long de la série.

« *The truth is out there* » (« La vérité est ailleurs ») est la phrase qui termine le générique d'introduction¹⁴¹, elle renvoie à l'allégorie de la Caverne de Platon¹⁴² en positionnant des personnages emprisonnés, luttant dans un monde d'ombre et de subterfuges où la vérité se dérobe. Elle reflète également, en cela, la crise paranoïaque que traverse à nouveau la société américaine, la série reprend « *..le film conspirationniste des années 70 (Les Trois Jours du Condor 1975, Les Hommes du Président, 1976) et 80 (JFK, 1991)....L'histoire humaine est relative, la remise en cause de la division stratégique du bien et du mal (que George W. Bush n'a pas encore ressuscitée), des vainqueurs et des vaincus, est totale.* »¹⁴³.

Si, à force de contre vérités et de rebondissements et la lassitude grandissante des deux principaux acteurs, la série finit par s'essouffler, il n'en demeure pas moins qu'elle imprime une nouvelle forme de tandem à savoir des héros drogués à leur travail et semblant incapables de toute forme de vie privée, familiale ou sentimentale : on parle des « *workaholics* ». Isolés et soumis à de multiples pressions, courageux, solitaires mais profondément solidaires, les enquêtes (et les fans) les lient au fur et à mesure. Après quelques feintes scénaristiques, leur premier véritable baiser intervient dans la Saison 7 qui accélère le rythme narratif en proposant une *Scully* enceinte et l'annonce du père, *Fox Mulder*, en Saison 8 alors que celui-ci disparaît du récit et que *Scully* travaille avec un autre agent (ce qui rend l'histoire de plus en plus « *tirée par les cheveux* »). L'effet *Moonlighting (Clair de Lune)* est indiscutable : les fans sont dubitatifs, les acteurs aussi. *Fox Mulder* et *Dana Scully* ne peuvent qu'être liés sans être unis.

¹⁴¹ Les autres phrases s'inscrivent dans la même ligne éditoriale, par exemple : Saison 1, Episode 24 : *Trust no one* (« Ne faites confiance à personne »), saison 4, Episode 3 : *Deceive, Inveigle, Obfuscate* (« Tromper, manipuler, obscurcir ») ; Saison 4, Episode 9 : *E Pur Si Muove* (« Et pourtant elle tourne ») ; Saison 9, Episode 6 : *They're watching* (« Ils observent »).

¹⁴² Platon, *La République*, Livre VII.

¹⁴³ Dir. Ahl C. N et Fau B, 2011, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Ed. Philippe Rey, p. 967.

4.3.16. E.R. - Emergency Room (« Urgences »)

E.R. (littéralement : « *Emergency Room* » et traduit, avec justesse, par : *Urgences*) est une série chorale, médicale, qui rencontre un énorme succès public et qui collectionne les récompenses également. Créée par Michael Crichton, elle est diffusée sur NBC de 1994 à 2009. Elle comprend 331 épisodes de 45 minutes et 15 saisons. Elle relate la vie, à la fois professionnelle et privée, du personnel des Urgences au sein de l'hôpital, le *Cook County* situé à Chicago. Son succès et sa longévité ne sont pas démentis par les départs des acteurs principaux, à commencer, en 1999, par celui de George Clooney dont la série lance définitivement la carrière. C'est sans doute la série télévisée qui, sur 15 années de production, a connu le plus de changement de casting, soit pour répondre au désir des acteurs (ainsi celui de George Clooney qui décide de s'investir davantage dans une carrière au cinéma) soit par décision des scénaristes ou de la production.

Inspiré par *Hill Street Blues* mais transposé dans le secteur hospitalier, sa réalisation bénéficie de moyens exceptionnels et renouvelle profondément le genre. Elle gagne le pari d'obtenir l'adhésion du téléspectateur au jargon technique du langage médical qui reste par ailleurs incompréhensible pour le néophyte. Elle remporte 22 Emmy-Awards.

4.3.17. Sex and the City

Sex and the City est une série new yorkaise, « sexy » et sophistiquée qui est créée par Darren Star. Elle est diffusée sur HBO de 1998 à 2004 sur un format de 22 minutes (30 minutes comprenant les coupures publicitaires) et comprend 94 épisodes et 6 saisons. S'inspirant de la chronique de Candace Bushnell pour le *New York Observer*, déjà adaptée en roman, la série raconte les aventures sexuelles et amoureuses de quatre amies célibataires, New-Yorkaises, fêrees de mode : *Carrie Bradshaw* (interprétée par Sarah Jessica Parker) qui est la narratrice du récit, *Charlotte York* (Kristin Davis), *Miranda Hobbes* (Cynthia Nixon) et *Samantha Jones* (Kim Cattrall). Les héroïnes sont claquées sur des archétypes familiers aux spectateurs américains, à savoir les *Golden Girls*¹⁴⁴.

Si le sexe, la solitude, l'amitié féminine solidaire sont au cœur de l'histoire, il

¹⁴⁴ Il s'agit d'un Sitcom diffusé en 1985 qui raconte les peines de cœur de quatre amies sexagénaires venues s'installer ensemble à Miami dans une maison. Les archétypes se déclinent comme : la Prude, la Carriériste, l'héroïne, la Salope.

convient de ne pas se tromper sur l'engouement suscité par cette série. En filigrane, court la recherche de l'homme idéal qui est le but, plus ou moins avoué de ces héroïnes, angoissées de solitude et droguées de consumérisme. La fin de la série abonde, certes, en ce sens. Si toutes les héroïnes semblent avoir rencontré leur « homme idéal » après de nombreuses tentatives, ceux-ci ne correspondent pas à l'image qu'elles en avaient au départ¹⁴⁵ et humanise leurs trajectoires.

La série permet, néanmoins, d'aborder la sexualité féminine de façon explicite et souvent novatrice au regard des autres séries, notamment grâce à l'humour et les sujets directement abordés (masturbation, sex-toy, insatisfaction, revendication du plaisir). Elle évoque également la concurrence entre les différents discours implicites ou non véhiculant des archétypes contradictoires, auxquels restent soumises, même de façon inconsciente, les femmes dites « libérées » dans la société urbaine contemporaine.

4.3.18. Oz

OZ est une série pénitentiaire, créée par Tom Fontana qui est diffusée sur HBO de 1997 à 2003. La série comprend 56 épisodes de 56 minutes et 6 saisons. Elle conjugue l'extrême violence sous toutes ses formes (psychologique, physique, sexuelle, clanique, sadique) de la survie pénitentiaire dans le quartier spécial de la prison d'Oswald, le « *Oswald State Correctional Facility* » dite « *Oz* ». Dans ce quartier est tenté un programme de réinsertion des délinquants les plus violents, mélangés à d'autres délinquants qui le sont moins, dans un environnement relativement libre de mouvement, afin de permettre un agrégat social, une forme de renouveau du « *melting pot* » et de permettre à tous à réapprendre la vie en société entre les différents individus et les différentes communautés. Il s'agit du « *Emerald City* » ou « *Em'City* ». Celui-ci aboutit à un échec tragique et meurtrier¹⁴⁶, dont les émeutes qui clôturent la fin de la Saison 1. Car il est trop tard, la société a déjà engendré ses propres monstres et ne sait qu'en faire. Les communautés se comportent avec violence et reconduisent les codes de la guerre urbaine sanglante entre les « Aryens », les

¹⁴⁵ Il peut être, ainsi, ventripotent et chauve ou plus jeune d'une bonne dizaine d'années ou pas aussi riche que rêvé ou d'une autre confession religieuse, etc.

¹⁴⁶ Seriser P. : « *Oz est le surnom donné (avec une sorte de fierté par les détenus) au Oswald State Correctional Facility, une institution imaginaire de haute sécurité (niveau 4), mais qui pourrait rappeler la prison d'Attica, dans l'Etat de New York, qui fut en 1971 le théâtre de très violentes émeutes.* » <http://seriestv.blog.lemonde.fr/2009/01/25/oz-la-prison-pour-le-pire> (vu le 30/01/2010).

« Italiens », les « Gangsters afro-américains », les « Latinos », les « Irlandais », les « Chrétiens », les « Musulmans », les « Motards »...

Portant un regard très sombre sur la politique systématique d’incarcération américaine¹⁴⁷, *Oz* dont certaines scènes sont quasi insoutenables, sera interdite aux moins de 13 voire 18 ans partout dans le monde.

La terrible noirceur de ses héros, l’impossibilité de toute rédemption à cause du système judiciaire, l’absence de toute morale, de tout espoir, le désarroi, s’articulent sur une esthétique soignée, une forme de représentation théâtrale qui reprend, en ouverture d’épisode, la fonction du Coryphée dans les tragédies grecques. Chaque épisode s’ouvre sur un prologue, dont le propos souvent décalé, ne semble pas être du tout en rapport avec la série. Ce prologue est tenu par un jeune prisonnier condamné à perpétuité, afro-américain, *Augustus Hill* (interprété par Harold Perrineau Jr.), handicapé et arrimé à son fauteuil roulant, il porte sur : « Les Vikings », « L’Enfer est pavé de bonnes intentions »...et annonce l’absurdité de l’univers où le spectateur se trouve plongé.

La référence cruellement décalée au *Magicien d’Oz* de L. Frank Baum qui est une figure narrative emblématique de la culture américaine, tant dans le titre que dans de nombreux dialogues souligne la cruauté du positionnement narratif. *Esmerald City* (« La cité d’Emeraude ») est le but du voyage de *Dorothy*, l’héroïne du *Magicien d’Oz*. L’une des phrases récurrentes de la série *It’s not a place like home* (« Ce n’est pas comme à la maison ») fait écho à la conviction de Dorothy : *There’s no place like an home* (« on n’est jamais mieux que chez soi »). Ce sont des mondes qui font peur :

« *Oz est comme Oz : un endroit où tout est possible. Au classique jeunesse, les couleurs vives – à la série de HBO, les noirs et les gris. On conviendra cependant que les deux Oz font peur..* ».¹⁴⁸

¹⁴⁷ Serisier P. : « En juin 2007, quelque 2,3 millions de personnes étaient enfermées dans les prisons américaines, soit un taux d’incarcération de 762 pour 100.000, contre 152 pour 100.000 au Royaume Uni et 91 pour 100.000 en France, selon les données du Département de la Justice », *Ibid.*

¹⁴⁸ Dir. Ahl C. N et Fau B, 2011, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Ed. Philippe Rey, p. 670

4.3.19. Desperate Housewives

*Desperate Housewives*¹⁴⁹ est une série féminine, créée par Marc Cherry, qui est diffusée sur ABC de 2004 à 2012. Elle compte 142 épisodes de 42 minutes et 8 saisons. La série raconte une amitié entre quatre voisines, femmes et souvent mères également au foyer, appartenant à une catégorie sociale moyenne et supérieure, selon les épisodes et les saisons. Elles sont, la plupart du temps, toutes en couples, bien que les maris de ces dames peuvent changer, au sein d'une petite banlieue confortable, traversée de multiples secrets et de meurtres. Ces figures de Junon de la banlieue de « *Wisteria Lane* », banlieue aisée fictive d'un état fictif également, sont souvent délaissées. La série rencontre un succès mondial marquant. La complémentarité des figures de héroïnes n'y est pas étrangère à savoir : la détermination et la rigidité de *Bree Van De Camp* (Marcia Cross), l'immatunité et la maladresse de *Susan Delfino* (Teri Hatcher), la coquetterie et la vanité fragile de *Gabrielle Solis* (Eva Longoria), l'énergie quasi dominatrice et les contradictions intimes de *Lynette Scavo* (Felicity Huffman). Ce qui ne signifie pas que toutes ces femmes ne portent pas non plus de grandes faiblesses, des failles et des blessures qui peuvent les faire basculer aussi, ainsi dans l'alcool pour la rigide *Bree Van De Camp*, ou dans le suicide, à commencer par celui de la narratrice et amie de ses quatre voisines, *Mary Alice Young*, qui se suicide à l'ouverture du premier épisode de la saison 1.

Sa voix off, celle de Brenda Strong, accompagne toute la série, commentant les désirs et les chagrins intérieurs des héroïnes. Les faiblesses de ces dernières, ne les empêchent pas, en cas de nécessité de recourir au meurtre, notamment pour se protéger, protéger les leurs, voire se venger. Le cocktail de contradictions dans les caractères et les situations va concourir à donner lieu à des expressions d'identification typées : « *Ne fais pas ta Bree* » ou « *Ne fais pas ta Gabrielle* » ... « *Tout comme Lynette* » et nourrir le succès de la série auprès des fans ? Tous les sujets abordés soit le divorce, la carrière professionnelle, la guerre des sexes, l'homosexualité, le vieillissement, le sexe, la procréation assistée, le recours aux armes à feu, l'auto-défense, la manipulation, la crise économique, l'abus sexuel, l'hystérie, la violence, la parentalité, l'adoption, le communautarisme, et plus encore, font écho à un public qui n'est pas

¹⁴⁹ L'adjectif anglais « *desperate* » est un faux ami qui ne signifie pas « désespéré », mais plutôt « acharné » ou « en manque » selon le contexte. Il exprime l'état d'une personne extrêmement désireuse d'obtenir ou de conserver quelque chose. Cf. Allinne, F., 1998, *Les Faux Amis de l'anglais*, coll. « Le français retrouvé », Ed. Belin, p.42.

uniquement féminin. De nombreuses études sont consacrées d'ailleurs à l'interprétation politique – série républicaine ou série démocrate ? – du discours de ces héroïnes au foyer.

En revanche, n'est jamais abordée la possibilité du recours à l'avortement, s'il y a des interruptions de grossesse, c'est par fausse couche. La question de l'avortement ne se pose pas, comme si « Mère tu es, Mère tu seras ». Il est vrai que Marc Cherry, le créateur de la série a dit s'être inspiré de sa propre mère qui, lors du procès très médiatisé de l'infanticide commis par Andrea Yates, celle-ci ayant assassiné ses cinq enfants en les noyant dans une baignoire, aurait émis le commentaire, quelque peu surprenant, suivant : « *Comme elle a du être désespérée pour commettre un tel acte !* » et de lui avouer que l'idée d'abandonner son fils et ses sœurs quand ils étaient petits lui avait bien traversé l'esprit. Peut on entendre par là que si les mères peuvent vouloir se débarrasser de leurs enfants par la suite (Bree abandonne ainsi son fils *Andrew*, adolescent sur un parking), ces héroïnes ne peuvent être représentées auprès de leur public, en recourant à l'avortement ?

Le personnage de *Gabrielle* sera sans d'autre le plus intéressant en ce sens dans un rapport extrêmement complexe à la maternité, constitué de violent rejet et d'élan affectif. Au fur et à mesure des épisodes, le téléspectateur apprend qu'il s'agit d'effets de miroir que lui renvoient les blessures de son propre passé pendant lequel sa propre mère a laissé son mari violer *Gabrielle*. Légende ou non, ce propos du créateur a au moins l'intérêt de casser à l'époque de ces drôles de dames, l'image de la mère de famille de banlieue américaine culturellement survalorisée mais enfermée et s'enfermant elle-même, dans une prison sociale, par ailleurs, revendiquée.

4.3.20. The Simpsons

Bien que ce soit une série d'animation, il est impossible de ne pas citer *The Simpsons*, une série toujours en production depuis 1989.

Créée par Matt Groening, elle compte 552 épisodes de 21 minutes à l'été 2014. La série relate l'histoire d'une famille américaine moyenne, nourrie de télévision et de « *Donuts* » sans ambition particulière de réussite au sein du Rêve Américain.

La famille compte cinq membres, présentant une pigmentation de couleur jaune, et qui ne vieillissent pas : *Homer*, le père, qui travaille comme un employé dans une centrale nucléaire non sans se retrouver de temps à autre au chômage ; *Marge*, la mère

au foyer, qui porte une forme de mise en plis en choucroute extravagante ; *Bart*, le jeune fils réticent à toute sorte d'éducation, non sans raison indiscutable parfois, qui illustre la faillite du système d'éducation aux Etats-Unis ; *Lisa*, sa jeune sœur, l'intellectuelle, qui garde une forme de regard lucide et désemparée sur sa famille et son environnement non dépourvu de moments de naïvetés et d'idéalisme ; *Maggie*, le bébé qui suçote avec entêtement sa tétine.

La famille *Simpsons* est décalée, dérangeante, parfois insupportable, pleine de travers et d'égoïsmes. Elle parodie à foisons tous les paradoxes de la société américaine, notamment les impasses du Rêve Américain à savoir la médiocrité sociale, la surenchère du consumérisme, le repli communautaire, la corruption des politiques et le vide des médias. Elle donne lieu à de nombreuses controverses même dans les plus hautes sphères politiques. Ainsi le président George Bush dit en janvier 1992 :

*« Nous allons continuer à essayer de renforcer la famille américaine, en faisant le plus de familles américaines ressembler aux Waltons¹⁵⁰ et le moins aux Simpson. »*¹⁵¹

Lorsqu'en 1991, Bart est décrit comme un mauvais modèle pour la jeunesse, « colérique, confus et frustré ». Matt Groening répond :

*« Cela résume parfaitement Bart. La plupart des gens sont dans une lutte pour être normaux, Bart pense que la normalité est très ennuyeuse et fait des choses que d'autres souhaiteraient faire mais qu'ils n'osent pas faire. »*¹⁵²

Ses interférences, hommages et parodies des séries télévisées policières sont si nombreux et fréquents que la série incarne un genre à part. Les interférences entre les héros de séries policières et la famille de *Simpsons* représentent également une forme d'adoubement de ces héros.

Plusieurs types de parodie sont possibles. Elles peuvent être indirectes, ainsi :

¹⁵⁰ *The Waltons (La Famille des collines)* est une série télévisée américaine qui comprend 221 épisodes de 50 minutes et 9 saisons, diffusée entre 1972 et 1981 sur CBS. Créée par Earl Hammer, elle relate, dans l'environnement du Far West, la dure vie familiale, courageuse et morale d'une famille « exemplaire ».

¹⁵¹ Griffiths, N., 2000, America's First Family, *The Times Magazine*, 15 avril 2000, p. 25.

¹⁵² *A Badder Bart*, *The Record*, 25 septembre 1991, Wikipedia.

- La série concernée est regardée à la télévision par *les Simpsons* : ainsi dans *Smoke on Daughter (Une histoire fumeuse, Saison 19, épisode 15)* la famille regarde, en début d'épisode, *CSI : Miami (Les Experts Miami)*.
- Le héros policier est directement cité par les personnages : ainsi dans *Beyond Blenderdome (Mel Gibson les cloches, Saison 11, Épisode 1)* Bart demande à Marge de prendre en photo la voiture de *Mad Max*¹⁵³. Celle-ci lui répond avoir déjà utilisé toute la pellicule en croyant avoir photographié celle de *Columbo*, dont la vieille voiture française très escamotée représente l'anti-icône du bolide tueur de *Mad Max*. De même, dans *Trash of the titans (Vive les Eboueurs, Saison 9, Episode 22)* : lorsque Homer pénètre en régie, il chasse une femme chauve qui s'appelle *Kojak*.
- Le héros policier est mimé par les personnages : ainsi dans *Simpson Tide (Un homme à la mer, saison 9, épisode 19)* Homer fait une imitation de *Columbo* face à son instructeur. Dans *Dial'n'for nerder (C comme Crétin, Saison 19, épisode 14)* Nelson, qui mène l'enquête, utilise tous les tics de geste et de langage de *Columbo*.¹⁵⁴

Les références peuvent être directes également :

- Les héros de *Miami Vice* apparaissent dans *Homer to the Max (Max Simpson, Saison 10, Episode 13)*.
- *Fox Mulder* et *Dana Scully* (les héros de *The X-Files*) interviennent comme enquêteurs dans leurs rôles respectifs dans *The Springfield Files*¹⁵⁵ (*Aux frontières du Réel, Saison 8, épisode 10*) où *Homer* a cru voir un extra terrestre. Ainsi *Dana Scully*, dans le respect de sa figure scientifique, fait passer à *Homer* le test du détecteur de mensonge. Sur le tableau noir, qui annonce la ligne éditoriale de la série, s'inscrit : « *La vérité n'est pas ailleurs* » en écho à l'annonce répétitive de *The X-Files* : « *La vérité est ailleurs* ». Les acteurs sont les invités de l'épisode et doublent leurs personnages.

¹⁵³ *Mad Max* est le premier d'une trilogie de films australien d'anticipation très violents dont l'action se déroule dans une période post-apocalyptique. Le premier film, réalisé par Georges Miller, sort en 1980. Petit film à petit budget avec un acteur jusque là inconnu, le film connaît un succès mondial qui a fait connaître mondialement également l'acteur australien, Mel Gibson. Dans cet épisode des *Simpsons*, l'acteur parodie son propre personnage.

¹⁵⁴ Le comparatif des séquences est sur : http://www.simpsonspark.com/references/serie_columbo.php

¹⁵⁵ *Springfield* est le nom de la petite ville fictive où résident les *Simpsons*.

- L'organisation scénaristique de l'épisode constitue une parodie de la structure narrative du héros : ainsi *24 Minutes (Aux frontières du Réel, Homer continue)*, Saison 18, épisode 21) reprend le suspense chronologique de *24H* en relatant un compte à rebours qui mêle une menace de catastrophe nucléaire (thématique récurrente dans *24H*) mais à base de produits alimentaires dont un yoghurt oublié par Homer et, entre autre, une vente de gâteaux à l'école de *Barnes* à laquelle *Marge* veut absolument participer. L'acteur de *24H*, Kiefer Sutherland est l'invité de l'épisode.

5. La construction de la figure du héros policier

La promesse du héros policier s'inscrit dans le contexte de la réalité fictionnelle qui se nourrit de la réalité socio-économique et politique. Cet ancrage nourrit la proximité entre le héros et ses fans, elle construit sa diégèse.

Plusieurs grilles de lecture, qui se complètent, sont proposées au téléspectateur pour lui permettre de bâtir sa relation au héros.

5.1. Un héros ancré dans l'univers spatio-temporel du téléspectateur

La réalité fictionnelle du héros se confond avec l'univers spatio-temporel de la fiction du point de vue socio-politique et géographique. Elle participe de l'élaboration de la diégèse soit du monde fictionnel du héros.

Cette diégèse du milieu obéit à plusieurs ordres. Elle est d'abord l'organisation institutionnelle du héros policier qui se construit entre l'antenne de police, l'intérieur à laquelle celui-ci appartient, et l'extérieur qui constitue le domaine du crime et des enquêtes.

L'extérieur décline l'espace urbain du héros : les lieux du crime, les rues de la ville arpentées par les inspecteurs de police, les bars qui sont des moments de rencontres avec des contacts ou des indicateurs ou de retrouvaille entre collègue, les modes de transports qui peuvent figurer des vecteurs de poursuite à pied ou en voiture, les snacks des petits déjeuners, les quartiers dangereux, les villas luxueuses. La liste de la représentation du monde extérieur où intervient le héros ne peut être exhaustive. Chaque héros policier connaît son territoire et le fait découvrir, au fur et à

mesure, au téléspectateur. Tout territoire est suspect, les apparences sont toujours faussées. L'urbanité, quelle que soit la ville de la série, comprend inexorablement une part de tromperie sous jacente, de violence larvée.

L'intérieur est celui de l'antenne de police. Il peut mettre en jeu d'autres complexités toutes aussi dangereuses. Dans le cadre des séries américaines, son organisation est liée à l'organisation spécifique de la police américaine et de ses ramifications.

5.1.1. L'ancrage institutionnel

De par la structure fédérale des États-Unis, plusieurs niveaux d'organisation institutionnelle de la police existent et interfèrent selon les territoires et les domaines concernés.

Ceux-ci comprennent :

- Un premier échelon se situe au niveau du comté¹⁵⁶, il comprend une unité placée sous l'autorité du shérif qui est en général élu tous les quatre ans.
- Transposé au niveau municipale, les unités de la police sont sous l'autorité du maire, elles portent souvent le nom de la ville, ainsi « *New York Police Department* » (*NYPD*) ou « *Los Angeles Police Department* » (*LAPD*) ou encore « *Chicago Police Department* » (*CPD*). Ces acronymes inspirent directement des titres de séries policières¹⁵⁷ ou à des appellations fictives qui en reprennent les codes¹⁵⁸.
- Un autre échelon se situe au niveau des États américains, il s'agit de la police de l'État qui dépend du gouverneur et qui est compétente sur le territoire au niveau des délits sur les routes : *Highway Patroll* et des crimes graves qui relèvent de l'État *State Police*. Certaines séries policières se sont inspirées de ces

¹⁵⁶ Un comté (« *the county* ») est une forme de gouvernement local sur un territoire plus petit qu'un État mais plus grand qu'une ville ou une municipalité. Hormis l'Alaska, la quasi totalité des territoires des États-Unis est recouvert de comtés ou de juridictions territoriales assimilées. Certaines villes, notamment celles de Virginie, dites les « villes indépendantes ne » ressortent d'aucun comté (cf. Lexique).

¹⁵⁷ Ainsi la série *NYPD Blue* qui signifie « *New York Police Department Blue* ».

¹⁵⁸ Ainsi la ville fictive de *Bay City* où interviennent *Starsky & Hutch* ou celle de *Farmington* où se déroule *The Shield*.

territoires d'action, en le glorifiant au nom d'une Amérique pure et morale , dont *Walker, Texas Police Rangers*¹⁵⁹.

- Un dernier échelon se situe au niveau fédéral, il s'agit des *Laws Enforcement Agencies* (« agences de la police fédérale ») qui dépendent du gouvernement fédéral des États Unis. Le FBI fait partie de cette catégorie tout comme le *NCIS*.

Certaines frontières restent délicates et sujettes à des conflits de légitimité que les séries policières ne manquent pas d'exploiter notamment les conflits entre la police du comté et le FBI, entre les agences spécialisées et le FBI. De nombreux héros de séries policières ressortent, par cette lignée institutionnelle et narrative, du FBI. La figure d' « agent spécial » doté de pouvoirs étendus, légitimes ou non, est récurrente dans les séries policières.

De ce fait, l'importance en termes d'icône fictionnel de ces grandes agences gouvernementales est tel qu'il est impossible de ne pas les décrire plus précisément.

Le FBI (*Federal Bureau of Investigation*) est créé le 26 janvier 1908. Il se nomme d'abord le BOI (*Bureau of Investigation*) et est nommé FBI en 1935. Sous l'autorité du Département de la Justice des États-Unis, son siège est à Washington dans le *John Edgar Hoover FBI Building*¹⁶⁰ mais ses bureaux sont disséminés dans plus de 400 villes aux États-Unis ainsi que dans 50 ambassades à travers le monde. Comptant plus de 35 000 salariés, il constitue le principal service fédéral de police judiciaire et de renseignement intérieur. Son domaine de compétence s'étend à plus de 200 catégories de crimes fédéraux¹⁶¹. Ses activités recouvrent, notamment, l'antiterrorisme, la cybercriminalité, le crime organisé (la mafia), l'enlèvement, le

¹⁵⁹ Cette série qui se déroule au Texas, au sein de l'unité des « *Walker Rangers* » mêle des enquêtes musclées et beaucoup de scènes d'action, notamment des affrontements et des arrestations à base d'arts martiaux utilisés dans une chorégraphie très spectaculaire. Créée par Christopher Canaan, Leslie Greif et Albert S. Rudy, elle est diffusée sur CBS entre 1993 et 2001 et comprend 203 épisodes de 45 minutes et 9 saisons. Chuck Norris, acteur principal et co-producteur avec son frère (Aaron Norris) de la série, est un grand champion de nombreux arts martiaux, il est notamment sept fois champion du monde de karaté dans la catégorie « poids moyen » entre 1968 et 1974.

¹⁶⁰ John Edgar Hoover a été le Directeur du FBI durant 48 ans (1924-1975). Son empreinte sur le Département est extrêmement forte, non sans avoir fait débat quant aux méthodes employées lors de certaines affaires, notamment celle du Watergate. Après sa mort en 1975, Le Congrès vote une loi limitant la durée de fonction des Directeurs du FBI à 10 ans maximum. Berlioz-Curlet, J., 2005, *FBI : histoire d'un empire*, Paris, Ed. Complexe.

¹⁶¹ Les crimes dits fédéraux sont inter-étatiques et permettent de poursuivre des enquêtes inter-états. En dépit du fédéralisme, la qualification a été d'abord commerciale. L'acceptation de ces procédures s'est faite avec difficulté au regard des souverainetés des territoires étatiques.

contre-espionnage et, depuis peu (à savoir la crise des *subprimes* en 2008¹⁶²), un important département dédié à la criminalité financière (appelée également la délinquance en col blanc). Le *Patriot Act*¹⁶³, voté en octobre 2001, a largement élargi les méthodes d'investigation du FBI, notamment quant à la récolte et l'archivage des données et des fichiers d'individus suspectés sans que ceux-ci en soient avertis.

La formation des agents du FBI s'effectue à Quantico en Virginie. Cette petite ville, comptant un peu plus de 600 habitants, abrite de nombreuses unités et de formations dans le domaine de la sécurité intérieure des États-Unis, outre celle de l'Academy du FBI, elle compte également l'une des plus grandes bases de l'*US Marine Corps*¹⁶⁴ au monde et celui du NCIS depuis 2011.

Le NCIS (*Navigal Criminal Investigative Service*) est responsable de l'application des lois et des règlements au personnel de la marine militaire des États-Unis. Les origines de sa création remonteraient à une ordonnance de 1882¹⁶⁵. Officiellement créée en 1992, tel qu'il est nous est raconté dans la série éponyme, le NCIS compte 2400 salariés environ qui sont des enquêteurs fédéraux armés avec un pouvoir d'arrestation et de mandat mais ce ne sont pas majoritairement des militaires. L'agence a pour mission d'effectuer des enquêtes criminelles, assurer la protection rapprochée, la lutte contre le terrorisme, contre le trafic de drogue, contre les fraudes et le « cybercrime ». Le contre-espionnage figure également parmi ses missions.

Quantico représente, à ce titre, une référence narrative pour de très nombreuses séries télévisées américaines policières ou des films¹⁶⁶. C'est le cas pour la série *NCIS* qui suit l'installation de la « réelle » unité du NCIS, basée d'abord à Washington puis installée à Quantico. Mais Quantico est déjà citée à plusieurs reprises comme si elle faisait écho à une forme de lieu d'ancrage et de naissance, de « Bethléem » du FBI¹⁶⁷.

¹⁶² La crise des *subprimes* est une crise financière qui concerne l'immobilier. Elle éclate en 2008 aux États-Unis et s'étend à l'international par le mécanismes des imbrications bancaires.

¹⁶³ Cf. Lexique.

¹⁶⁴ L'*US Marine Corps* représente le symbole le plus important de la puissance militaire américaine.

¹⁶⁵ L'ordonnance de la marine américaine (« *the Navy Department General Order 292* ») est signée par le Secrétaire de la Marine des États-Unis, William H. Hunt en 1882. Elle crée le Bureau des renseignements de la marine américaine (« *the Office of Naval Intelligence* ») qui est à l'origine du NCIS.

¹⁶⁶ *The Silent of the Lambs* (« *Le Silence des Agneaux* ») et *American Psycho 2 : All American Girl*.

¹⁶⁷ La base de Quantico est mentionnée à plusieurs reprises dans la série *White Colars* (« *FBI: Duo très spécial* ») et *Graceland*. Elle l'est également dans *X-Files* et dans *Missing* (« *Disparus dans laisser de trace* »). Le bureau de *Criminal Minds* (« *Esprits Criminels* ») est situé aussi à Quantico.

Le statut d'agent « spécial » du FBI, disposant de pouvoirs d'investigation étendus, de méthodes sophistiquées et pouvant être confrontés à toutes sortes d'enquêtes et de crimes, offre un riche terrain pour l'imagination des scénaristes. Certaines versions sont classiques, ainsi : *Jack Malone* dans *Without a Trace (FBI, Porté Disparu)* qui poursuit ses enquêtes de disparition et d'enlèvement avec des méthodes classiques. D'autres exploitent des divergences afin de construire des héros qui sortent du cadre référentiel classique en proposant des agents hors normes de par leurs méthodes, leurs département d'activité voire les deux, ainsi :

- *Dale Cooper* de *Twin Peaks* enquête sur le meurtre de *Laura Palmer* en ayant recours à son intuition, celle-ci s'appuyant fréquemment sur les visions de ses rêves.
- *Dana Scully* et *Fox Mulder* dans *X-Files* interviennent sur des affaires non classées à caractère paranormal s'appuyant sur les intuitions personnelles de *Fox Mulder*.

Il en va de même dans *NCIS* ou *Mentalist*.

5.1.2. L'ancrage spatial dynamique

Par delà les ancrages institutionnels, le héros policier est travaillé, voire souvent tiraillé, par deux espaces appartenant à son cadre spatial soit celui de l'intérieur et celui de l'extérieur.

Il en ressort une dynamique qui se décline avec des modalités différentes, selon les moments de l'enquête et les trajectoires du héros :

- Au sein du commissariat pour *Starsky & Hutch*, *Miami Vice*, *Hill Street Blues*, *NYPD Blue*, de même pour la première partie de chaque épisode dans *Law & Order*, *The Shield*.
- Au sein de l'antenne policière spécialisée pour *CSI* et *Dexter*.
- Au sein de l'antenne criminelle spécialisée pour *24H* et *NCIS*.
- Dans le bureau du Procureur et le tribunal : la seconde partie de chaque épisode ou quasi de *Law & Order*.

Mais il n'est jamais aussi fermé qu'on pourrait le penser, ne serait-ce que par les fenêtres sur d'autres milieux qu'ouvre toute enquête et le temps passé par le ou les héros à se confronter aux milieux du dehors, à ceux appartenant aux territoires de la ville :

- *Columbo*, le petit inspecteur de police mal fagoté, joue féroce de ce contraste en enquêtant toujours dans les riches quartiers de Los Angeles, au point d'avoir été qualifié de critique social virulente des *hupper classes* issues du rêve de *The American Way of Life*.
- *Starsky & Hutch* multiplie les courses, les poursuites, les bagarres et les arrestations musclées sans hésiter à tirer dans les rues de Los Angeles.
- *Sonny Crockett* et *Ricardo Tubbs* dans *Miami Vice* infiltrent les milieux riches de la pègre de Miami et multiplie les poursuites en voiture ou en bateau.
- Les inspecteurs de *Law & Order* parcourent méticuleusement les rues de New York, non sans quelques poursuites également, afin d'arrêter le présumé coupable.
- Dans *24H*, *Jack Bauer* parcourt les États Unis et au-delà. Il est par exemple en mission et prisonnier en Chine où il est torturé notamment (Saison 6).

Le mode spatio-temporel se partage entre le commissariat (ou son antenne équivalente) et l'enquête sur le terrain. Il varie selon le parti pris des séries et le positionnement du héros qui au fil de 1968 à 2008 est de moins en moins « dehors » et de plus en plus « dedans ».

Ces transitions marquent l'opposition entre le mouvement et l'enfermement, l'extérieur et l'intérieur, chaque zone pouvant être toute aussi dangereuse. Ainsi s'opposent :

- **L'espace ouvert** de l'enquête, quelles que soient ses formes, dynamiques et physiques (comme dans *Starsky & Hutch*, *Miami Vice* ou *The Shield*) ou plus mesurées (*Columbo*) voire équilibrées entre les différents territoires (*Law &*

Order) qui s'effectue sur le « terrain », soit généralement dans le territoire urbain concerné.

- **L'espace fermé** de l'antenne du commissariat où le travail nécessaire à l'analyse et à la confrontation d'indices et d'informations de natures diverses (comprenant également les résultats des autopsies) s'effectue en parallèle des procédures des confrontations et des interrogatoires.
- **L'immobilité requise** par les obligations administratives et les documents à remplir dans un environnement. Cette situation s'avère rapidement dérisoire et sordide, comme incompréhensible et abandonné des pouvoirs publics à des seuls fins administratives. Il en est ainsi, notamment, dans *NYPD Blue* et auparavant dans *Hill Street Blues*. C'est le final « punitif » de *The Shield* où le héros est condamné à un poste administratif banal.
- **L'enfermement des personnages** dans la structure policière finit par mettre à nu les rivalités, les tensions et les ambitions des divers personnages : la CTU dans *24H* ou le « Bercaïl » dans *The Shield* représentent l'apogée d'une jungle qui peut se trouver aussi à l'intérieur de l'institution¹⁶⁸.

5.1.3. L'ancrage de la réalité socio-économique : le héros policier, une machine à partager la réalité fictionnelle

Le héros s'inscrit également dans la réalité socio-économique et politique des États-Unis. Cette proximité de l'actualité a été revendiquée à plusieurs reprises par les créateurs des séries policières afin de traiter les problématiques sociales contemporaines. Ainsi Dick Wolf, le créateur de *Law & Order* appuie les enquêtes traitées par ses héros sur de véritables faits divers, c'est la méthode du « *Ripped from the headlines* » dit-il soit « arraché à la une des journaux ». Elle signe la marque de la qualité et du succès des séries policières américaines. Les analyses l'ont souvent opposé justement à une forme de frilosité des séries françaises.

Il s'agit donc bien là d'une machine partagée, à fabriquer des héros au regard du contexte de l'histoire actuelle, à l'instar de ce qu'a été le contexte d'édification de *Superman*. En effet, l'invention de *Superman* par Jerry Siegel et Joe Shuster a été rat-

¹⁶⁸ Cf. seconde partie.

tachée au contexte des années trente et de la montée du nazisme. Les auteurs, jeunes juifs dont les parents avaient récemment émigré aux États-Unis, étaient effrayés par les menaces et les premières réalisations hitlériennes. L'idée d'un nouveau Messie né dans un autre monde, doté de superpouvoirs, est un appel désespéré, l'espoir d'une puissance suprême qui s'opposerait au mal.

Cette machine à partager au regard de l'histoire actuelle prend des formes variées selon le propos du héros mais parfaitement identifiable pour le spectateur américain :

- Dans *Law & Order* qui aborde toutes les problématiques sociales (drogue, corruption, escroquerie, violence, homophobie, racisme, adoption détournée, immigration exploitée, etc.), ce sont sur de véritables faits divers que travaillent les héros. Dick Wolf, le créateur de la série, ne s'en est pas caché.
- La corruption et les détournements des méthodes policières à des fins personnelles (vol, meurtre, chantage..) qui sont le cœur de l'activité de la « *Strike Team* » dans *The Shield* trouvent leurs racines dans le véritable scandale « Rampart ». Celui-ci éclate en 2001 dans une brigade de la police de Los Angeles et il fera grand bruit avec 70 arrestations.
- *Dexter* s'articule également sur l'histoire vraie d'un policier tueur en série, Manuel Pardo Jr., arrêté en 1988 et exécuté en décembre 2012.
- La trajectoire de *Jack Bauer*, le héros de *24H*, s'inscrit dans l'angoisse américaine du terrorisme, du 11 septembre et pose la question du recours à la torture pour raison d'État, Guantanamo n'étant pas loin.

La machine à partager s'appuie également sur la culture télévisuelle du téléspectateur. Le héros exploite cette culture liée à la diffusion des images sur l'information sur le monde : il en transcende les angoisses et les failles mais s'y réfère également.

Si l'actualité à laquelle se réfère le héros n'existe jamais en tant que telle, en dépit du direct et du flux des images que :

« ..elle implique une forme de communication médiatique entre celui qui produit et celui qui reçoit l'information ; elle se déploie justement dans ce dispositif énonciatif de médiatisation »¹⁶⁹

5.2. Un héros en devenir : les procédés narratifs de découverte du personnage intime du héros

5.2.1. Le procédé intérieur de la « voix off »

Nous avons déjà parlé plus haut de l'importance du dialogue dans les séries télévisées issue des origines radiophoniques du média. Nous aborderons ici l'un de ces procédés les plus aboutis, celui du doublage verbal : la « voix off », comme celle du héros dans *Dexter*.

Le héros parle, explique, démontre, raconte, voir « se » raconte - la voix off est dans *Dexter* quasi omniprésente- quitte à se tromper lui-même sur son propre discours, sa propre analyse, comme tout être humain en somme. *Dexter Morgan* en constitue, en effet, même l'archétype puisque dès l'épisode pilote, il se présente sans ambages :

« Je m'appelle Dexter Morgan. Je ne sais rien de ce qui a fait de moi ce que je suis, sinon que cela a laissé un grand vide en moi. Les gens simulent certains sentiments, moi je les simule tous... »

Et plus loin:

« Je suis un monstre qui ne laisse pas de trace. »¹⁷⁰

Toutes les saisons s'articulent de la même façon sur cette « voix off ». Elle est légitime du point de vue de la nature même de *Dexter Morgan* qui est double, tel un

¹⁶⁹ Soulages, J. C, 1999, *Les mises en scènes visuelles de l'information – Étude comparée France, Espagne, États-Unis*, 1999, Paris, Ed. Nathan/INA. Cité par Niemeyer, K., 2011, *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001*, Lausanne, Ed. Antipodes, p. 33.

¹⁷⁰ Saison 1, Pilot.

Janus, entre son côté sombre et son côté clair. Il parle, en outre, régulièrement à son père décédé qui lui a donné un code à suivre pour maîtriser ses pulsions : *le code de Harry*. La voix off donne également de l'humanité à celui-ci auprès du spectateur en l'exposant aux doutes, aux questionnements et aux terreurs de *Dexter*.

Cependant, mis à part *Dexter*, les héros des séries policières américaines ont rarement recours à une voix off pour dévoiler leur for-intérieur. Lorsque c'est le cas, la révélation progressive de l'intimité du héros s'effectue généralement par le croisement des regards et des dialogues avec les coéquipiers.

En outre, au-delà des séries et des héros que nous avons choisis d'aborder, aucune série policière ne s'est offerte à ce jour, l'impertinence d'une voix d'outre tombe comme la voix off de la morte, *Mary Alice Young*, omniprésente dans *Desperate Housewives* tout au long des huit saisons. Cette dernière même n'est pas sans faire écho à celle du scénariste narrateur Joe Gillis (interprété par William Holden) dans le film de Billy Wilder *Sunset Boulevard* (*Boulevard du Crépuscule*) de 1950.

5.2.2. Le procédé du dévoilement progressif de la figure du héros

L'un des principaux supports narratifs du déploiement du héros réside, dans le procédé de « ventilation »¹⁷¹. Celui-ci s'articule sur une lecture, première, suffisamment forte du héros pour qu'ensuite, par traits successifs, au fil des épisodes, ce procédé puisse permettre de dévoiler les zones d'ombre, les tourments – issus du passé généralement – du héros : sa « divine blessure »¹⁷². C'est un procédé qui n'est pas nouveau :

*« Les premiers mots du principal personnage doivent peindre son caractère et d'une manière attachante. »*¹⁷³

La « divine blessure » est devenue essentielle au héros policiers, elle nourrit la proximité, la compassion et l'intérêt du spectateur. Elle donne de la chair en quelque sorte. On peut citer Georges Bataille à ce titre :

*« La déchirure est l'expression de la richesse. L'homme fade et faible en est incapable. »*¹⁷⁴

¹⁷¹ Définition de Colonna, V., 2010, *L'art des séries télé*, 2010, Paris, Ed. Payot, p.173. Reprise de Chion, M., 1985, *Ecrire un scénario*, Paris, Cahier du cinéma/INA, p. 175-176.

¹⁷² Kelen., J., 2005, *Divine blessure*, Paris, Ed. Albin Michel.

¹⁷³ Marmontel, *Éléments de littérature*, cité par Colonna. V., *op. cit.*, p. 174.

Le héros gagne de l'intensité en étant blessé et en restant capable de lutter. Le désir du héros policier blessé devient de plus en plus impératif au fil de la production sérielle. S'il est difficile de parler de blessure pour l'inspecteur *Columbo* ou de *Kojak*, les zones de souffrance apparaissent pour les héros de *Miami Vice*. Elles deviennent de plus en plus exposées à partir de *Hill Street Blues*, jusqu'à la surexposition pour *Mentalist* dont la femme et la petite fille ont été assassinées ou chez *Dexter* témoin, tout enfant, du meurtre de sa mère. Ce procédé peut servir également de forme de catharsis pour le spectateur, comme cela a été exposé à propos de Magnum : « ...*Horace Newcom* pointe, par contre, le potentiel thérapeutique que peuvent représenter « ces histoires du passé » quand elles sont exposées dans un récit.¹⁷⁵ »

Mais ce procédé peut être sophistiqué, voire devenir l'élément clef de l'intrigue centrale de la série, comme dans *Mentalist*.

Les différents procédés, notamment celui de la ventilation, font ressortir avant tout « la nécessité d'être en devenir » du héros, porté également, souvent, par celui des personnages secondaires.

Le temps de l'attente du spectateur, n'est plus aujourd'hui à des héros immuables ou figés. Ce n'est pas surprenant dans le sens où le monde dans lequel le téléspectateur évolue est de plus en plus rapide, changeant, mouvant, fait de bouleversements inattendus. Inclure le devenir du personnage mais également du monde, à commencer par celui des Etats-Unis, est devenu essentiel pour susciter l'adhésion à la figure du héros policier.

Cette mobilité temporelle que reflètent les images de l'actualité, dont est abreuvé le spectateur, constitue pour lui souvent une source d'angoisse ou *a minima* d'inquiétude. Les épreuves du héros permettent alors une forme de consolation, de « catharsis ».

C'est en ceci que de *Columbo* à *Dexter*, voire à *Mentalist*, le héros policier n'apparaît plus seulement en charge d'enquêtes, il est de plus en plus, ouvertement, en devenir de lui même et en quête de sa propre identité.

¹⁷⁴ Bataille, G., 1995, *Œuvres complètes*, Tome V, Paris, Ed. Gallimard.

¹⁷⁵ Newcom C, cité par Ganz-Blaettler U, dans dir Sepulchre S, *Décoder les séries télévisées*, 2011, Bruxelles, Ed. de boek, p.187: "L'auteur estime que la guerre du Vietnam est un élément important de magnum puisque les relations des protagonistes à leurs propres expériences de guerre ont permis à la nation américaine d'accepter certains de ses propres souvenirs traumatisants".

S'il n'évolue que peu, peut-être, au sens propre du terme comme certains l'affirment :

*« Le personnage de télévision évolue peu. S'il change, c'est de types secondaires, rarement de type primaire. Par conséquent, l'addition des informations ne crée pas de surprise, au contraire, elles renforcent ce qu'on sait déjà. »*¹⁷⁶

Il n'en demeure pas moins que héros policier est en devenir. Il nous semble bien méprisant de ne pas voir là le cœur de l'attachement du spectateur à son héros..

L'intérêt du dévoilement du héros à travers ses coéquipiers, son dévoilement par des miroirs complices, s'effectue via l'équipe qui l'entoure, qu'elle lui soit entièrement dévouée ou non. Il procède du mode de la confiance entre coéquipiers ou de scènes de conflit qui permettent de donner à voir d'autres aspects du héros.

Cette forme de présentation progressive du héros se montre très efficace. Elle agit en deux temps, à propos du discours du héros sur lui-même mais également à propos du discours des personnages secondaires sur ce dernier. Le héros, même solitaire, ne peut pas être seul, les personnages secondaires agissent afin de pouvoir répondre à la promesse sérielle :

*« Pour obtenir cette révélation graduelle, il est d'usage de donner dans les premières séquences les traits statiques des personnages seconds, des informations qui dévoilent leur état civil et professionnel, mais pas leur caractère ou du moins pas les traits les plus intéressants de ce caractère. »*¹⁷⁷

Il est « en devenir », de plus en plus d'ailleurs car le téléspectateur le désire ainsi, en trajectoire personnelle et singulière. Cette trajectoire est souvent constituée, de façon plus ou moins immédiatement explicite, de zones tourmentées et sombres. Il s'agit de la quête personnelle de l'issue salvatrice, ou non, qui la commande. Celle-ci peut advenir à la fin de chaque saison (ainsi *24H* par exemple), quitte à rebondir sur une nouvelle problématique à la saison suivante. Elle peut advenir également à la

¹⁷⁶ Sepulchre, S., 2011, Le personnage en série, dans *Décoder les séries télévisées*, Ed. De Boeck Université, p. 149.

¹⁷⁷ Colonna. V., *op. cit.* p. 174.

toute fin même de la série (ainsi *Dexter* et *The Shield*). L'issue peut, en revanche, s'avérer dramatique et incertaine, ne serait-ce que pour garder l'intérêt du spectateur jusqu'à la toute dernière saison, voire proposer des fins ouvertes afin de laisser la possibilité d'une reconduction de la série plus tard :

- *Dexter Morgan* parviendra-t-il à trouver la paix, fonder une famille, tout en sauvant sa sœur adoptive, *Debra*, et sans se faire arrêter car il est bien le tueur de la baie de Miami, « *the Bay Butcher* » ?
- *Jack Bauer (24H)* parviendra-t-il à déjouer le complot terroriste sans se faire tuer et trouver la paix ?
- *Vick Mackey (The Shield)* parviendra-t-il à sauver sa peau et retrouver une vie familiale en dépit de ses innombrables malversations ?
- *Patrick Jane (The Mentalist)* parviendra-t-il à arrêter John Le Rouge, le meurtrier de sa femme et de sa fille ?

Le procédé du *cliffhanger*¹⁷⁸, à savoir la mise en danger du héros dans la dernière scène d'un épisode, est très souvent utilisé en ce sens afin de tenir le rythme et le suspense. C'est néanmoins un procédé qui demande de plus en plus de finesse scénaristique formelle sous peine de lasser le téléspectateur si sa récurrence est trop mécanique, trop convenu, trop « déjà vu ». De ce point de vue, *24H* a constitué un brillant défi scénaristique : sa récurrence, tant du point de vue strictement formel, notamment avec l'utilisation de la fragmentation de l'image, que scénaristique (*Jack Bauer* doit sauver le monde – soit les Etats-Unis – en 24 heures) restent suffisamment évolutives pour captiver le téléspectateur.

En cas de décrochage, les scénaristes américains ont construit une expression technique, issue de l'historique sérielle : « *Jump the Shark* »¹⁷⁹ qui fait référence à un épisode de la série « *Happy Days* » qui avait fait décrocher le spectateur : « trop c'est trop ! ». Le décrochage peut néanmoins s'avérer fatal pour le héros et donc pour la série.

¹⁷⁸ Littéralement : « accroché à une falaise ». C'est la scène située à la fin d'un épisode destinée à relancer le suspens nécessaire pour attendre le suivant (cf. Lexique).

¹⁷⁹ Une surenchère d'effets et de rebondissements qui casse le lien d'adhésion tissé avec le téléspectateur (cf. Lexique).

5.3. Un héros ritualisé

Le rituel fait partie intégrante du héros et correspond au plaisir qu'éprouve le téléspectateur à le retrouver.

Nous distinguerons ainsi plusieurs formes de ritualisation à savoir : la ritualisation esthétique, la ritualisation gestuelle et la ritualisation spatiale.

5.3.1. La ritualisation esthétique

Le rituel du générique est indissociable de l'identification du ou des héros. Il permet d'introduire et de réintroduire à chaque nouvel épisode le spectateur dans le monde du héros.

Ce processus de ritualisation est vrai pour toutes les séries télévisées, il n'est pas propre aux séries policières. Il est parvenu à de véritables pépites que les fans connaissent par cœur depuis celui de *Zorro*, celui *Mission Impossible*, celui de *X-Files*, de *ER (Urgences)* ou encore celui de *Dallas*.

Cependant la formulation du générique du genre policier a ses propres codes. Elle obéit à des règles de reconnaissance qui lui sont singulières. Elle reste longtemps relativement classique, comme un signe aisément repérable pour le spectateur et sans doute moins inventive au regard d'autres genres fictionnels.

- Elle est **visuelle** en étant axée sur la présentation rapide, des plans successifs voire saccadés des héros policiers en action. Ce sont des portraits, brossés à grands traits des personnages et de la ville où l'action se déroule, par exemple, dans *Miami Vice*, *NYPD Blue*, *Law & Order*, *CSI*, *NCIS*.
- Elle est **musicale**. L'importance de l'accompagnement musical est devenue primordiale dans les séries télévisées policières à partir des années 70, faisant suite à l'évolution de la conception des séries télévisées en général. La figure du héros policier devient musicale. Le générique de *Miami Vice* reprend et symbolise la nouvelle musique *new wave* diffusée par MTV dans les années 80. Le récurrent tonal de Mike Post scande le déroulement des enquêtes et des procédures judiciaires dans *Law & Order*. Il est à noter que les héros des trois séries *CSI (Les Experts)* se sont appuyés sur une tonalité musicale particulière à chacune des séries dérivées de la première (*CSI : Las Vegas*) avec le choix d'une chanson différente du groupe emblématique du début des années 1970, *The*

Who. Ainsi, dans l'ordre chronologique : pour *CSI : Las Vegas*, il s'agit de *Who are you ?* (« *Qui êtes vous ?* »). Le propos de la chanson s'accorde bien le propos de la série, puisqu'il s'agit pour l'équipe d'identifier un criminel à partir de l'identification du cadavre. Pour *CSI : Miami*, il s'agit de *Won't get fooled again*. Pour *CSI : Manhattan*, il s'agit de *Baba O'Riley*.

- Elle peut être **métaphorique** en proposant un point de vue plus déroutant du héros : nous pensons au rituel matinal de *Dexter* qui dénote au regard des génériques classiques. En effet, il s'agit là d'une forme d'épure du rituel du héros dont la préparation du petit déjeuner, son avalement et le rituel vestimentaire - tout de blanc vêtu- évoquent l'ambiguïté du personnage - son souci du détail quasi clinique- et annoncent son personnage sombre. Sur un ton qui semble plus léger, le très court générique du *Mentalist*, quasi minimaliste, en jouant sur le blanc et le noir signale également l'ambivalence du personnage dans les premières saisons.

- Elle peut être **actantielle** comme de façon « pop », colorée, agrémentée de poursuites et d'explosions, sur une musique signée par Lalo Shifrin bien que la traduction française ne reflète que faiblement la version d'origine. Le générique inscrit les deux héros de la série *Starsky & Hutch* s'inscrivent tout de suite dans une histoire plus proche de la catégorie de l'aventure que de celle du policier d'enquête classique. Il propose une vision optimiste de la société américaine des années 1970..

La ritualisation formelle peut s'articuler également à l'intérieur même du déroulement de l'épisode :

- C'est particulièrement vrai pour le « récurrent tonal » de Mike Post qui scande le déroulement des enquêtes des héros dans *Law & Order* en dramatisant les effets.

- De même le récurrent photographique dans *NCIS* dit le « *phoof* » que constitue une photographie en noir et blanc de la dernière séquence précédant la coupure publicitaire. Ce dernier s'accompagne d'un son rapide, en deux temps, toujours le même. Ce récurrent agit comme une instance de rappel à la reprise de l'épisode, une dramatisation formelle figée de la scène du héros. C'est naturellement aussi un appel au spectateur pour que celui-ci ne décroche pas. Contrairement

rement au procédé du *cliffhanger*, c'est un rituel formel qui dramatise une action qui, par elle-même, n'est pas systématiquement dramatique. Il s'agit d'une forme de segmentation rythmique, à la fois visuelle et musicale, qui n'est pas sans rappeler le récurrent tonal de Mike Post dans *Law and Order*.

5.3.2. La ritualisation gestuelle

La ritualisation gestuelle joue sur deux ordres de codification du héros policier :

- Une **codification classique**, récurrente du genre policier, qui comprend le permis de port d'armes et de son utilisation, le commissariat, le drapeau américain en toile de fond, les voitures, les scènes du crime, les interrogatoires, etc., en alternant les codifications classiques de la résolution de l'enquête et les lieux et symboles de sa résolution.
- Une **codification plus décalée** qui signale l'identité singulière du héros, cette deuxième codification qui croise la première vise à marquer le téléspectateur, à l'imprégner de la singularité du héros à travers ses manies, ses « *tags* », sa signature en fait.

Ainsi peut-on citer, tout en y revenant plus précisément, série par série dans la seconde partie de ce mémoire :

- Le vieil imperméable froissé et la vieille Peugeot 403 de *Columbo*.
- Les sucettes acidulées de *Kojak*.
- Les voitures très modernes, nerveuses et rapides de *Starsky & Hutch* ou, sur un autre plan, celles de *Miami Vice* qui font écho à la mythologie moderne de la voiture décrite par Roland Barthes : « *Je crois que l'automobile est aujourd'hui l'équivalent assez exacte des grandes cathédrales gothiques : je veux dire une grande création d'époque, conçue passionnément par des artistes inconnus, consommées dans son image, sinon dans son usage, par un peuple entier qui s'approprie en elle un objet parfaitement magique.* »¹⁸⁰.
- La tasse de café de *Gibbs*, le méga Coca-Cola, les piercings et colliers gothiques d'*Abby* dans *NCIS*.

¹⁸⁰ Barthes R, *Mythologies*, 1957, Paris, Ed. du Seuil, p.140.

- Le blouson en cuir, signe de rébellion malicieuse dans *Starsky & Hutch* ou dramatique dans *24H* et *The Shield*.
- Les lunettes de soleil d'*Horatio Caine* dans *CSI :Miami* que ce dernier passe son temps à mettre et enlever. Cette gestuelle donnera lieu à toute une série de « clin d'œil » dans d'autres séries : dans *Dr. House* ou dans *Supernatural*, ou des parodies comme celle de Jim Carey dans le *Late Show* de David Letterman.
- Les tenues élégantes, ainsi le gilet du costume 3 pièces bien fermé, de *Patrick Jane* dans *Mentalist* qui représente une autre forme de singularité vestimentaire au regard de du reste de l'équipe.
- Le canapé, dans lequel aime somnoler pour réfléchir *Patrick Jane (Mentalist)* dans les bureaux de l'antenne du CBI.

5.3.3. La ritualisation spatiale

Le rituel du parcours des lieux est un point récurrent dans la construction du héros policier. L'action du héros comprend des territoires qui lui sont indissociables. D'ailleurs, ainsi que nous le disions plus haut, dans *The Shield* l'équipe de *Vic Mackey* ne parle-t-elle pas de retour au « *Bercail* » lorsqu'elle regagne le commissariat ?

Qui dit genre policier dit par voie de conséquence immédiate le lieu de la brigade qui englobe le ou les héros. Mais cet espace, s'il existe toujours sous des formes diverses ne sert pas que de « décors ». Il en dit beaucoup sur la liberté de mouvement et d'action du héros.

Il fait comprendre également de façon quasi immédiate pour le spectateur la hiérarchie professionnelle qui existe entre le héros, ses collègues et ses supérieurs.

Il rappelle l'opposition classique entre ceux qui sont « sur le terrain » et les bureaucrates, voire les politiques. Il ne faut pas oublier pas qu'aux Etats-Unis la nomination par voie d'élection renforce la dimension politique des supérieurs hiérarchiques qui les commandent, les pressions en terme d'enjeux électoraux étant forts et décrits sans ambages. Cette tension est particulièrement vivace dans *The Shield* ou *24H* où elle s'exerce rarement sur la durée en faveur du héros. C'est l'exposition contraire de cette tension, finissant toujours en faveur du héros qui est à l'œuvre dans *NCIS*. Enfin, dans *Law & Order*, elle varie selon les épisodes, ce qui n'est pas sans accentuer l'effet de réalité des héros. Dans certaines saisons, elle l'emporte sur les décisions des héros, dans d'autres c'est le contraire. Rien n'est jamais gagné. Le Maire de New York, Gui-

liani, à l'origine d'une politique municipale qui prône la tolérance zéro face à la criminalité à New York joue d'ailleurs son propre rôle comme en effet de miroir réaliste dans un épisode de la série.

5.4. Construction et déconstruction du héros des séries policières américaines

5.4.1. Un héros versus des héros : le héros choral

Formalisé à partir de *Hill Street Blues* le héros multiple (ou héros choral ou ensemble show)¹⁸¹ connaît un succès exponentiel et prolifère dans les séries policières. L'ensemble « show » compte ainsi entre quatre et six, voire sept personnages principaux. Ainsi, par exemple :

- *Hill Street Blues* compte de 8 à 14 personnages.
- *Law & Order* compte 6 personnages.
- *NYPD Blue* compte 6 personnages.
- *CSI* compte 5 personnages.
- *24H* compte 5 personnages.
- *The Shield* compte 5 personnages.
- *NCIS* compte 6 personnages

On observe néanmoins que, sauf exception, le héros choral comprend généralement 5 à 6 personnages au maximum. Ceci vise à ne pas semer la confusion dans la mémoire du téléspectateur et donc de risquer son décrochage. Ce constat recoupe l'analyse faite par Vincent Colonna qui s'appuie sur les travaux du sémioticien A. J. Greimas et du linguiste Viggo Brondal et s'appuie également sur les différentes formes humaines de capacités de mémorisation, entre la mémoire sensorielle et la mémoire à court terme sur lesquelles nous reviendrons dans notre troisième partie. Ils estiment donc raisonnable « une règle de six personnages », seuil au delà duquel le spectateur risquerait d'être perdu. Cette règle se fonde sur leur analyse de la mémoire

¹⁸¹ Cf. Lexique.

sémantique humaine qui se trouble au delà de l'emploi de six catégories simultanées¹⁸².

La problématique n'est pas aussi simple qu'elle ne le paraît cependant. S'agit-il d'une nouvelle construction du héros policier ou de sa déconstruction au profit de la structure du héros policier collectif ? Le propos est à nuancer quant au point de vue dominant : est-il possible de construire un point de vue réellement multiple sur une enquête ou celui-ci ne reste-t-il, au final, toujours dirigé par un héros policier unique ?

Nous insistons en posant que cette interrogation pourrait s'avérer être propre au genre policier. D'autres genres sériels supportent très bien le héros choral sans que l'on ne puisse départager les personnages entre eux au profit d'un héros unique. C'est le cas de sitcom comme *Friends*, de mélodrame comme *Desperate Housewives* ou encore de séries hospitalières comme *ER (Urgences)* ou *Grey's Anatomy*.

Cependant le genre policier obéit à d'autres codes fictionnels. De nombreuses études statistiques ont été menées pour tenter d'appréhender la qualification du héros choral de façon « scientifique » en croisant un faisceau d'éléments caractérisant les apparitions des personnages, leur temps de parole et la récurrence de leur retour jusqu'à se perdre en tentatives de quantification et de comptabilisation du temps de présence de chaque personnage¹⁸³.

Pour vérifier cette forme de qualification, il convient de dégager les caractéristiques du héros singulier, qui même lorsqu'il est solitaire (la figure de *Columbo* par exemple) entre en interaction avec les personnages qui sont qualifiés alors de secondaires.

Toute la difficulté de la qualification réside dans la distinction entre un héros solitaire en relation avec des personnages secondaires et un héros choral qui n'exclue pas les personnages secondaires non plus.

Afin d'établir une grille de lecture, certains travaux qui sont fort intéressants, s'appuient sur plusieurs procédés notamment issus de la linguistique : ainsi, la qualifi-

¹⁸² Greimas, A. J., 1996, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, p127. Brondal, V., 1943, *Essais de linguistique générale*, Copenhague, Munksgaard. Cité par Colonna, V., *op. cit.*, p. 165.

¹⁸³ Dir. Sepulchre S, *Décoder les séries télévisées*, 2011, Bruxelles, Ed. De boek, p.124-125

cation différentielle, la distribution différentielle, l'autonomie différentielle, la fonctionnalité différentielle, et le commentaire explicite¹⁸⁴ :

- La **qualification différentielle** repose sur une comparaison quantitative et qualitative des informations structurant le héros au regard des autres personnages. Ainsi dans *NCIS*, les informations concernant les personnages de l'équipe, à savoir leurs goûts, leurs historiques personnels, leurs faiblesses, leurs inclinaisons, leurs envies, sont bien plus nombreuses que celles concernant leurs divers supérieurs hiérarchiques ou leurs passades amoureuses.
- La **distribution différentielle** repose sur la fréquence de présence à l'écran du personnage et l'importance de sa présence pour le déroulement de l'enquête. Il s'agit d'une mesure qui est souvent quantitative, soit la durée totale de la présence du personnage dans l'épisode ou la saison. Elle peut se doubler d'une mesure qualitative : le personnage intervient-il dans les moments clefs de l'enquête ? Ainsi dans *Miami Vice*, *Sonny Crockett* et *Ricardo Tubbs* sont à la fois omniprésents et leur fonction est décisive dans l'arrestation des criminels, ce qui n'est pas le cas de leurs collègues féminines comme *Gina Navarro Calabresse* ou *Trudy Joplin*.
- L'**autonomie différentielle** repose sur la mobilité du héros au regard des autres personnages. Il peut, par exemple, s'appuyer sur un co-équipier ou un autre pour diriger ses investigations. Ceux-ci ne sont pas interchangeables (le jeune inspecteur, le légiste) mais eux restent liés à leur fonction. Ainsi dans *The Shield*, *Vic Mackey* est chef de son équipe la *Strike Team* et sa présence domine toutes les principales intrigues tout au long des saisons. Les personnages secondaires sont soit liés à une intrigue définie, soit enfermés dans une fonction dont ils ne peuvent d'échapper.
- La **fonctionnalité différentielle** : Le héros est celui qui réalise l'action essentielle : poursuite, arrestation, interrogatoire, inculpation, etc. Inspirée des travaux de Greimas, cette fonction détermine le héros comme celui qui affronte l'opposant, le vainc et résout l'enquête. Le héros policier a longtemps correspondu à cette différentiation. Ainsi *Columbo*, *Kojak*, *Starsky & Hutch*, *Dr.*

¹⁸⁴ Sepulchre, S., s'appuyant sur les travaux du linguiste Philippe Hamon, dans son article *Le personnage en série, op. cit.*, p. 118-123.

House, *Jack Bauer* remplissent cette fonction. Les figures de anti-héros comme *Vic Mackey* qui vole et tue ses opposants ou *Morgan Dexter* qui assassine les meurtriers puis ceux qui menacent certains de sont plus ambiguës.

- La **prédésignation conventionnelle** : Le héros obéit aux canons du genre, même si ceux-ci sont en décalage, il appartient, par exemple résolument au genre policier en permettant au spectateur d'en retrouver les codes (crimes, enquête, arrestation/punition) : « *Le genre fonctionne comme un code commun à l'émetteur et au récepteur, qui restreint et prédétermine l'attente de ce dernier en lui imposant des lignes de moindre résistance (prévisibilité totale).* »¹⁸⁵
- Le **commentaire explicite** : les personnages secondaires, de façon plus ou moins ouverte, le reconnaissent comme le personnage principal. Ainsi *Gibbs* dans *NCIS* est reconnu par tous les personnages composant son équipe comme le chef référent paternel.

Nous pouvons appliquer cette grille d'analyse fort pertinente, dès qu'elle privilégie une approche fonctionnelle et qualitative du personnage afin d'appréhender le héros policier.

Cette forme d'approche permet dans un premier temps de s'appliquer à la figure du « tandem », si fréquente des héros policiers. Le binôme policier fonctionne en effet, également de la sorte. Il faut lui rajouter néanmoins un autre procédé, essentiel, qui est celui du bon équilibre (« well-balance ») entre les deux héros.

Les séries policières en sont friandes car cette double figure, parfois en forme de Janus, permet de nombreux rebondissements, d'ordre humoristique (*Starsky & Hutch*), dynamique bien que déséquilibrée (*Miami Vice*), sentimentaux (*Moonlighting*), ambivalents (*Mentalist*). Elle s'inscrit par ailleurs dans la réalité, ou représentée comme telle par le spectateur, du fonctionnement du héros policier qui contrairement au détective privé agit rarement seul sur le terrain. Le tandem représente donc à la fois un choix de dynamique fictionnelle et un souci de réalisme.

Cependant, pour identifier la structure du héros choral policier, la sécheresse arithmétique de cette grille de lecture s'avère trop réductrice. Nous insistons sur le fait qu'il s'agit bien du traitement du genre policier car nous n'aurions pas le même regard

¹⁸⁵ Hamon Ph, 1977, *Pour un statut sémiologique du personnage*, dans Collectif, *Poétique du Récit*, Paris, Ed. Le Seuil, Coll. Essais, p.158.

si nous traitions des sitcoms où la multiplicité des personnages supporte très bien l'équivalence simultanée des héros (*Friends*, *Seinfeld*, *Malcom*, *How I met your Mother*, etc.).

Nous pensons que la notion d'équipe policière, qui est élaborée à partir de *Hill Street Blues* et qui va aboutir à de très grands succès comme *NYPD Blue*, *CSI*, *NCIS*, *The Shield* ne modifie pas de façon radicale, contrairement à ce que l'on pourrait croire, la figure qui reste individualisée du héros policier.

Le modèle héroïque des Experts de *CSI*, *NCIS* ou *The Shield* semble plus près du point de vue unique de *Dexter* que d'un point de vue qui serait multiple. Il y a, certes, une composition chorale mais le héros, qu'il soit le chef d'équipe (comme dans *CSI* ou *NCIS* ou encore dans *The Shield*) ou non (*24H*, *Dexter* ou *Mentalist*) garde une présence dominante, non uniquement quantitative et qualitative, par l'influence qu'il exerce sur les autres personnages, principaux ou secondaires. Il constitue le point de passage, le référent obligé pour la compréhension de l'histoire. Même absent dans plusieurs scènes, il en reste le fil conducteur. Il permet le déséquilibre qui est riche en terme fictionnel.

La réussite du genre policier télévisuelle tient en fait davantage au déplacement de frontières entre le héros classique et les personnages secondaires classiques que d'un découpage pyramidal entre les uns et les autres. Ce déplacement de frontières permet des combinaisons de trajectoires entre les personnages, des croisements multiples qui enrichissent la narration sérielle policière.

Pour cette raison, plutôt que de se référer à une organisation pyramidale de la série policière, nous parlons plutôt **d'une organisation fictionnelle élaborée en cercles autour d'un héros central**.

5.4.2. Du Héros à l'anti-héros

La figure de l'anti-héros, c'est à dire celui qui ne porte pas les valeurs positives généralement attribuées au héros, existe depuis la mythologie et s'est propagé dans la littérature, au cinéma¹⁸⁶ et dans la bande Dessinée. Elle fait une entrée spectaculaire

¹⁸⁶ Cf. l'exposition faite au début de cette partie sur le héros policier dans le Film Noir et le film néo-noir. Partie : 3.4.2 et 3.4.3.

dans les séries télévisées policières à partir de *Hill Street Blues* et devient même un sujet de questionnement avec *24H*, *The Shield* ou *Dexter*.

Rappelons la typologie des anti-héros avant de souligner la singularité des anti-héros policiers que nous étudions, à savoir :

- **Le héros sans qualité** : il s'agit d'un personnage ordinaire, vivant la vie de monsieur tout le monde dans un cadre spatio-temporel ordinaire également. Certains héros des films de Clint Eastwood représentent ces personnages ordinaires.
- **Le héros négatif** : il s'agit de la figure sombre, non dénuée de qualités héroïques mais au service du Mal. Il peut représenter celui que poursuit le héros, une forme d'*alter ego* qui permet au héros de prouver son héroïsme.
- **Le héros déceptif** : il s'agit d'un personnage qui semble porter la promesse héroïque, mais celle-ci se trouvera déçue soit par son incompetence, soit par le milieu spatio-temporel qui l'empêche d'exercer ses compétences.
- **Le héros décalé** : il s'agit d'un personnage ordinaire, plongé dans des circonstances extraordinaires qui le transforment.

Ces formes de anti-héros contribuent à la fois au bonheur du spectateur et à sa désillusion acceptée. Nous reviendrons sur cette typologie héros par héros et par série dans la seconde partie de ce mémoire.

6. Héros et interprète : de l'interprétation à l'incarnation

6.1. Le choix de l'interprète du héros : la rencontre

Les titres des séries policières et les noms des héros sont inextricablement liés, la graduation est la suivante :

- La série porte le nom du héros : *Columbo*, *Kojak*, *Starsky & Hutch*, *Dexter*.
- La série porte le nom de la fonction du héros : *Mentalist*.
- La série porte le nom de l'équipe : *CSI*, *NCIS*.
- La série porte le nom de la ville ou d'un quartier de la ville : *Hill Street Blues*, *NYPD Blue*, *Miami Vice*.

- La série porte le nom de l'objectif du ou des héros : *Law & Order*¹⁸⁷.
- Les cas personnalisés à part : *The Shield* qui représente l'emblème de la brigade (un bouclier) et *24H* qui signale le compte-à-rebours auquel est soumis l'action du héros, celui-ci devant parvenir à ses fins en 24 heures.

La grille de lecture est intéressante du point de vue de la situation du héros au regard de la série ainsi que celle de son interprète. On peut en déduire que la série policière qui porte le nom du héros est liée à son interprète de façon difficilement dissoluble. Si le spectateur retrouve avec bonheur « son » ou « ses héros », c'est qu'il en retrouve le ou les interprètes. Le changement d'interprète est quasiment insupportable pour les fans. De ce fait, l'acceptation du départ de certains acteurs/personnages marque la limite entre le héros et les personnages secondaires, aussi proches du héros soient-ils.

Peu de séries policières ont pu continuer à fonctionner auprès du public après le départ de son principal interprète, identifié comme en fusion imaginaire, en cristallisation, avec le héros de la série.

Columbo « est » Peter Falk, ce qui mène à l'extinction progressive de la série au vu du montant des cachets demandés par l'acteur, de son emploi du temps et de son vieillissement également.

Il est impossible, de même, d'imaginer *Morgan Dexter* sans son interprète, Michael C. Hall¹⁸⁸ ou de séparer le *Dr House* de son interprète, Hugh Laurie.

Il est tout aussi impossible d'imaginer *24H* et *Jack Bauer*, sans son interprète, Kiefer Sutherland. La carrière de ce dernier était en berne jusqu'à ce rôle. En acceptant de signer un nouveau contrat pour une nouvelle saison (soit la neuvième de douze épisodes) en 2013 d'un montant de 40 millions de dollars avec la FOX, il est significatif que l'acteur en est pleinement conscient également.

¹⁸⁷ Comme pour *C.S.I.* (*Crime Scientific Investigation*) traduit en français par « *Les Experts* » la traduction française du titre n'est pas littérale, il s'agit de : « *New York Police Judiciaire* ». Si indirectement « Police » peut renvoyer au maintien de l'Ordre (« *Order* ») et Judiciaire figurer l'application de la Loi (« *Law* ») à travers l'institution de la Justice, l'ajout porte sur la précision du nom de la ville (New York) afin d'attirer l'attention du spectateur sur une ville emblématique des États-Unis.

¹⁸⁸ Ce dernier avait déjà réalisé, notons-le, une prestation remarquable dans la série *Six Feet Under* centrée sur les histoires d'une famille dont l'activité professionnelle était liée aux pompes funèbres où il incarnait déjà un personnage fort et très ambivalent (David James Fischer).

Cette rencontre quasi fusionnelle entre un héros télévisé et son interprète ne résulte pas nécessairement du choix initial des créateurs de la série. Les castings peuvent s'avérer dans certains cas interminables en terme de recherche. Ainsi, Bruce Willis, inconnu à cette période, est retenu par la production après 3000 candidats auditionnés pour *Moonlighting* alors que l'actrice *Cybill Shepherd* dont la carrière a inspiré le scénariste Glenn Gordon Caron est immédiatement demandée. De même, pour *Starsky & Hutch*, si David Soul est le premier choix pour interpréter le blond *Hutch*, l'acteur du brun *Starsky* pose problème. Or l'équilibre du tandem est primordiale dans ce genre policier : celui du duo. A l'issue de plus de 80 auditions, Paul Michael Glaser est pris après avoir suivi, dit Barry Shear, le réalisateur du pilote, ses conseils : « *parce que, pour moi, un type qui pouvait dire son texte en mangeant des cacahuètes était le meilleur Starsky possible* ». ¹⁸⁹

Les exemples où le choix de l'acteur, indiscutable par la suite, ne correspond pas au choix initial, sont nombreux également, ils marquent l'importance primordiale de l'adoubement des fans dans la reconnaissance de l'acteur/héros. Ainsi Peter Falk n'est que le troisième choix pour jouer *Columbo*. Telly Salavas est réticent dans un premier temps pour interpréter *Kojak* et n'accepte de jouer uniquement pour des raisons financières avant de s'identifier entièrement au rôle.

Si certains choix confinent à la légende de la rencontre entre l'acteur et son personnage, la naissance de *The Shield* est très révélatrice sur le plan iconographique.

Convaincu que le rôle de *Vic Mackey* dans *The Shield* est pour lui, Michael Chiklis, qui a lu le pilote, doit harceler Shawn Ryan, le créateur, et Liguori le producteur pour passer une audition. L'un et l'autre sont sceptiques car le personnage de *Vic Mackey* est un policier violent, instable, hors la loi. Or, Michael Chiklis est déjà bien connu par le public pour interpréter à la télévision un « papa-flic » sympathique et débonnaire dans une série familiale très populaire d'ABC, *The Commish*¹⁹⁰ (*L'As de*

¹⁸⁹ Julien F, Dir. Carrazé A et Schleret JJ, 1996, *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Ed. Huitième Art, p. 49.

¹⁹⁰ *The Commish (L'As de la crime)* est une série américaine comprenant 92 épisodes de 44 minutes et 5 saisons, créée par Stephen J. Cannell et Stephen Kronish, diffusée sur ABC entre 1991 et 1996. Le héros, Toni Scali, est un sympathique commissaire de police à Eastbridge dans la banlieue Nord de New York.

la crime):« *Le gros bonhomme de The Commish n'était pas notre bonhomme* ». ¹⁹¹ Les agents de Michael Chiklis ne sont pas davantage convaincus.

Il s'agit là de prendre le risque de la transgression iconographique. Fortement marqué par un rôle à succès, l'acteur tente de casser l'image à laquelle le public s'est habitué en changeant radicalement de rôle. Le pari est professionnellement risqué tout en étant vitale pour la carrière artistique de l'acteur. Michael Chiklis finit, cependant, par obtenir une audition, à l'instar d'un acteur quelconque, celle-ci s'avère déterminante. Elle est contée par le producteur sur le ton de la légende : « *Il sort, et là, il ne reste plus d'oxygène dans la pièce. Personne ne dit rien. Finalement, je brise la glace et je me lance : « Je ne pense pas qu'il a juste remporté le rôle, je pense qu'il est le rôle* ». ¹⁹²

Si les problématiques d'interprétation/incarnation sont vraies pour le héros unique, elles restent, pour la majorité des cas, valides également pour les héros dits « multiples ».

Prenons pour exemple *NCIS* : Si l'actrice Cote de Pablo qui interprète *Ziva* ne revient pas pour signer une nouvelle saison, ce qui est le cas en 2013 pour la onzième saison, le spectateur peut la regretter vivement et le faire savoir. Cependant, quand l'acteur Marc Hamon (interprétant le héros, *Jethro Gibbs*) menace de quitter la série, comme ce fût le cas en 2007, c'est la série qui est mise en danger, comme ne s'y est pas trompée la production de CBS qui a finalement cédé aux demandes de l'acteur.

6.2. Le choix de l'interprète du héros : entre le risque du stéréotype et la puissance de l'archétype

6.2.1. Le risque du stéréotype

L'interprète du héros se confronte à un risque artistique omniprésent, celui de l'archétype, corollaire de celui du stéréotype.

Dans le genre codifié comme celui du policier, comprenant l'enquêteur, la victime, le suspect, le coupable, ce risque est majeur.

¹⁹¹ Martin B, 2014, *Des hommes tourmentés*, trad. Léa Cohen, Paris, Ed. La Martinière, p.348.

¹⁹² Martin B, Ibid.

Le stéréotype s'inscrit au delà du personnage et au delà de son interprète. Il représente « le schéma abstrait, la grille que l'esprit humain applique sur le monde pour mieux l'investir. Il varie selon les époques, les cultures, les milieux. »¹⁹³. Son étymologie l'inscrit comme un caractère solide¹⁹⁴ voire solidifié, mais il n'y a qu'un pas à faire pour considérer celui-ci comme figé et indifférencié. Il est, alors, déconsidéré en étant attribué aux effets dramatiques faciles de la littérature populaire dès le XIXème siècle :

« Il est désormais accrédité dans le domaine des Lettres que la littérature de masse se distingue par l'emploi indifférencié du stéréotype. Là où pullulent les images toutes faites, là où circulent impunément les personnages schématisés et les héros préfabriqués, nous parlons d'industrie culturelle et de paralittérature. Des romans-photos aux livres d'espionnage, de la collection Harlequin aux récits d'horreur, l'épithète de « stéréotype » vient stigmatiser toute la production populaire contemporaine »¹⁹⁵.

Bien que la qualification de stéréotype varie en fonction des périodes et des grilles de lecture associées, certains critères permettent de le caractériser ¹⁹⁶:

- « - *Le stéréotype possède une dimension répétitive (critère quantitatif).*
- *Il est inoriginé puisqu'on ne peut en localiser la source (critère historique).*
- *Il est abstrait et schématique (critère sémantique).*
- *Il est préconstruit et figé : de façon linguistique dans l'utilisation de répliques répétitives, sémantique dans les positionnements narratifs ou idéologique (ainsi la distinction entre le bien et le mal dans le positionnement des personnages).*
- *Il est inauthentique (critère qualitatif). »*

¹⁹³ Amossy R, 1991, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Ed. Nathan, Coll. « le texte à l'œuvre », p.24.

¹⁹⁴ Du grec, *stereos* soit solide et *tupos* soit caractère. Dictionnaire Larousse Etymologie, 1971, p.713.

¹⁹⁵ Amaussy R, 1989, *Types ou stéréotypes ? Les « Physiologies » et la littérature industrielle*. In: *Romantisme*, 1989, n°64. pp. 113- 123-
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5591

¹⁹⁶ Dufays J-L, 1994, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Liège, Mardaga, coll. « Philosophie et langage », p.52-55, cite par Sepulchre S, 2011, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, p. 135.

Il est dévalorisé en s'opposant au caractère, au « type », qui, lui, noblement, compose de façon complexe un caractère singulier. Il est « *un objet réunissant à un haut degré les caractères essentiels de tous les objets de même nature* »¹⁹⁷.

De nombreux travaux dont ceux de Ruth Amaussy se sont attachés à distinguer les caractères types jusqu'à définir des stéréotypes de personnages. Ainsi le personnage de la Grisette qui est très présent dans les écrits du XIX^{ème} siècle jusque dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue, comprend invariablement les caractéristiques suivantes.

« *Voici donc le profil qui se dessine à travers les textes :*

Jolie, gracieuse, propre, soigneuse, coquette, pauvre ouvrière, industrielle.

Modeste, désintéressée, généreuse, gaie, rieuse, imprévoyante, insoucieuse.”¹⁹⁸

La figure du héros policier est pertinente pour cette grille de lecture. La codification du genre oblige en effet à de grandes fonctions types qui sont reconnues par le téléspectateur, à savoir : le policier d'action, le spécialiste de l'interrogatoire, l'analyste, le corrompu, le supérieur hiérarchique¹⁹⁹.

Le policier d'action se bat dans la rue, il affronte les criminels qu'il traque. Il est seul comme *Jack Bauer* dans *24H*. Il est en tandem comme dans *Starsky & Hutch* ou dans *Miami Vice*. Il est en équipe comme celle de la *Strike Team* dans *The Shield* ou les coéquipiers de *NCIS*.

Le spécialiste de l'interrogatoire sait obtenir des aveux par la ruse, comme *Columbo* dans la série éponyme ou *Andy Sipowicz* dans *NYPD Blues* ou par une approche psychologique parfois auto-destructrice comme *Dutch* dans *The Shield* voire la manipulation psychologique comme peut la pratiquer Patrick Jane dans *Mentalist*.

L'analyste adopte la démarche scientifique. Il est plus en retrait, confiné dans son laboratoire et fait parler les indices. Les experts dans *CSI* constituent l'aboutissement

¹⁹⁷ Amossy R, 1991, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Ed. Nathan, Coll. « le texte à l'œuvre », p.49. Ruth Amaussy cite la définition du Grand Dictionnaire universel du XIX^{ème} siècle de Pierre Larousse.

¹⁹⁸ Amossy R, 1989, *Types ou stéréotypes ? Les « Physiologies » et la littérature industrielle*. ibid, p. 117

¹⁹⁹ Sepulchre S, 2011, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Ed. De Boeck Université, p. 141.

du type. On retrouve à cette fonction également la figure du légiste qui s'intéresse particulièrement au cadavre comme dans le personnage de *Ducky* dans *NCIS*. Il recouvre également la fonction grandissante du spécialiste en analyse informatique comme *Abby* dans *NCIS* ou *Chloé* dans *24H*.

Le policier corrompu occupe une place singulière. Longtemps il représente une figure criminelle et rejetée comme telle. Cependant, dans *Miami Vice*, les procédés d'infiltration dans les milieux luxueux de mafia exposent les héros à la tentation de la corruption. Sonny Crockett y succombe momentanément. Dans *The Shield*, le héros *Vic Mackey* et son équipe sont des policiers corrompus qui rackettent, volent et peuvent tuer le cas échéant pour protéger leurs actions. Mais ils sont efficaces dans leurs enquêtes et leurs résultats.

Le supérieur hiérarchique est le dirigeant de l'équipe de policier et/ou le directeur de la police. Le dirigeant d'équipe adopte la plupart du temps une attitude relativement paternaliste à l'égard de ses agents. Dans *Starsky & Hutch*, le capitaine *Harold Calvin Dobe*y rabroue mais protège ses deux jeunes inspecteurs aux méthodes violentes. Dans *Law & Order*, le lieutenant *Van Buren* qui est une femme, se montre très stricte sur le respect des procédures mais elle défend ses enquêteurs s'il le faut auprès des autorités hiérarchiques. Les ambitions politiques brouillent cette fonction bienveillante et/ou protectrice dans *The Shield* ou le capitaine *David Aceveda* ferme plus ou moins les yeux sur les méthodes de *Vic Mackey* au regard des résultats et de l'équipe. A un niveau supérieur, les successifs présidents des Etats-Unis auquel rend compte *Jack Bauer* dans *24H* le trahissent et le sacrifient tous.

Cependant cette typologie proposée des stéréotypes policiers est non exhaustive. Elle s'étend ainsi à la coéquipière du héros policier entretenant avec ce dernier une tension amoureuse qui, depuis *Moonlighting (Clair de Lune)* pose la question de l'issue de leur relation. Celle-ci est généralement positive mais pas inévitablement, ainsi *Patrick Jane* déclare son amour puis épouse *Teresa Lisbon* dans la dernière saison de *Mentalist* mais *Di Nozzo* et *Ziva* s'avouent leur amour au moment de leur séparation dans *NCIS*.

Elle s'étend également à la figure des femmes disparues, dans des circonstances dramatiques, qu'aiment le(s) héros. Les exemples sont nombreux.

C'est vrai dans *Starsky & Hutch* où les deux héros perdent les femmes aimées qui sont tuées la plupart du temps. C'est vrai pour la femme d'*Andy Sipowicz* dans *NYPD Blue*, pour la femme (et la fille) de *Patrick Jane* en amont de l'histoire de *The Mentalist*, pour la femme de *Jack Bauer* dans *24H* à la fin de la Saison 1, pour la femme de *Morgan Dexter* (assassinée sauvagement dans les mêmes conditions que la mère de ce dernier) dans la saison 4 de *Dexter*...

Le risque de l'interprétation de forme de stéréotype est par conséquent majeur dans le genre policier. Afin d'écarter les chaînes du stéréotype dominant le personnage, l'interprétation du héros doit s'articuler sur l'identité feuilletonnante du personnage. Celui-ci obéit à plusieurs identités. Ainsi, si *Vic Mackey* est un policier corrompu, il est aussi un père de famille qui lutte pour parvenir à payer les soins de son fils autiste. Il entretient également, aussi longtemps que possible, une relation quasi paternelle avec son jeune coéquipier, *Shane Vendrell*, qui est impulsif et violent et qui a tué par jalousie un de ses collègues.

L'acteur Michael Chiklis parvient à interpréter *Vic Mackey* en offrant au spectateur cette gamme d'identités contradictoires. Il dépasse, dès lors, le stéréotype pour incarner le héros.

6.2.2. La puissance de l'archétype

L'interprète se confronte également à la puissance des archétypes.

Modèle primitif idéal, l'archétype – du latin *archetypum*, et du grec *archetypon*, au sens de « original, qui n'est pas une copie²⁰⁰ » représente le symbole primitif et universel appartenant à l'inconscient collectif de l'humanité et se concrétise dans les contes, les mythes, le folklore et les rites.²⁰¹ L'analyse faite par Carl Gustav Jung²⁰² le désigne comme une structure psychique *a priori*, un symbole universel qui sert de modèle à un groupe.

Ce prisme d'analyse se révèle très pertinent pour analyser les figures du héros poli-

²⁰⁰ Dictionnaire Larousse Etymologie, 1971, p.43.

²⁰¹ <http://www.cnrtl.fr/definition/archetype>

²⁰² Fondateur de la psychologie analytique, le psychiatre suisse, Carl Gustav Jung (1875-1961) pose l'archétype comme un processus psychique fondateur des cultures humaines qui le représentent avec des symboles différents. L'archétype exprime les modèles élémentaires de comportements et de représentations issus de toutes les expériences humaines de l'histoire. Il exprime l'inconscient collectif.

cier. Ainsi le référentiel proposé par Tami D. Cowden, s'appuyant sur les travaux de Carl Jung, comprend huit types de héros, par catégorie, qui s'inscrivent dans le genre policier, à savoir :

- 1) Huit types de héros masculins : le Chef, le Mauvais Garçon, le Meilleur Ami, le Charmeur, l'Ame perdue, le Professeur, le Fanfaron, le Guerrier.
- 2) Huit types d'héroïnes : la Patronne, la Séductrice, la Courageuse, l'Esprit Libre, l'Orpheline, l'Intellectuelle, la Guerrière, la Mère-Nourricière.
- 3) Huit types de méchants : le Tyran, le Salaud, le Diable, le Traître, le Hors-la-loi, le Génie du Mal, le Sadique, le Terroriste.
- 4) Huit types de méchantes : la Veuve Noire, la Salope, l'Hypocrite, l'Indécise, la Parasite, la Stratège, la Fanatique, la Matriarche.²⁰³

Ce répertoire ne fige pas nécessairement la figure du héros, ce dernier peut conjuguer les qualités et les défauts de son modèle, relever de plusieurs modèles ou encore évoluer. Trois types de héros apparaissent dès lors et permettent une véritable richesse d'interprétation :

- 1) Le héros monolithique est un personnage qui se réfère à un seul modèle durant tout les récits. A l'instar de *Sherlock Holmes*, *Columbo* en fournit un bon exemple mais sur un autre ton, *Starsky & Hutch* ou *Sonny Crockett et Ricardo Tubbs* dans *Miami Vice* également.
- 2) Le héros évolutif passe d'un modèle à un autre en fonction des circonstances du récit qui le transforment. Il est plus rare dans le genre policier où la récurrence fonctionnelle est très forte mais on peut certainement voir la rédemption qui s'opère en *Andy Sipowicz* tout au long des épisodes de *NYPD Blue* un juste exemple de ce type de personnage.
- 3) Le héros multicouches décline les qualités et les défauts de plusieurs arché-

²⁰³ <http://www.tami-cowden.com/archetypes.htm>

types. *Dexter* est un Guerrier et un Sadique, *Vic Mackey (The Shield)* est un Guerrier et un Hors-la-Loi, *Gibbs* est un Chef et un Guerrier dans *NCIS*.

De ce fait, contrairement à ceux qui définissent le héros de série télévisée comme un héros monolithique : « *Ceci a également une conséquence sur la construction des personnages à la télévision : ils évoluent peu.*²⁰⁴ » nous pensons que ce n'est pas le cas, même dans un genre relativement fermé comme celui du policier. En revanche, il convient d'étudier toutes les saisons d'une série pour être en mesure de l'affirmer.

6.3. Le subterfuge du vieillissement du héros

La rencontre effectuée, l'adhésion entre le héros et l'acteur scellée, se posent ensuite les problématiques de vieillissement de l'interprète au regard de l'âge fictionnel du personnage lorsque celui-ci ne peut se permettre de vieillir ou fort peu. C'est particulièrement vrai dans une série comme *24H* qui pousse le paroxysme du temps déroulé jusqu'au bout, au regard du succès de la série :

- On compte huit saisons soit plus de huit années de production.
- Chaque saison raconte une journée de 24 heures.
- Les huit saisons représenteraient au total une semaine disséminée sur plusieurs années.

Quel âge acceptable pour le spectateur peut dès lors avoir *Jack Bauer* afin d'accorder la mission du personnage à l'âge de l'interprète?

Dans le domaine cinématographique, la production de la saga *James Bond* a résolu le dilemme en changeant régulièrement d'interprète, quitte à subir les critiques des fans des générations antérieures. Les séries policières attachées au nom d'un héros ne relèvent pas facilement le défi.

En ce qui concerne *24H*, les scénaristes ont recours à plusieurs astuces entre deux saisons pour gérer ces failles temporelles afin qu'elles gardent un minimum de cohérence : la disparition, l'enlèvement du héros, une retraite solitaire, des voyages. Il n'en demeure pas moins que le contrat fictionnel avec le spectateur doit être suffi-

²⁰⁴ Sepulchre S, *Décoder les séries télévisées*, Op. cité., p.143.

samment construit pour que ce dernier accepte, en toute lucidité narrative, ces formes d'aménagement du temps du héros.

Nous ne sommes guère éloignés de l'ellipse temporelle, avec sa tonalité errante, décrite par Gustave Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* :

« Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues. » « Des années passèrent ; et il supportait le désœuvrement de son intelligence et l'inertie de son cœur. »²⁰⁵

Il y a, dans la richesse fictionnelle, toujours des exceptions, et non des moindres. L'exception de taille dans le domaine des séries policières est *Law and Order* de Dick Wolf qui a été diffusée du 13 septembre 1990 au 24 mai 2010 sur NBC²⁰⁶. La série a tenu pendant une vingtaine d'années, avec des changements de castings, tout en battant tous les records de longévité pour une série policière, voire pour une série tout court. Cependant les changements de casting sont à nuancer. Ils reposent sur plusieurs interprètes qui restent ancrés fort longtemps (une dizaine d'année *a minima*) dans l'interprétation de leurs personnages. Ainsi Sam Waterson (*Jack McCoy*) qui représente le Premier Substitut de 1994 à 2007, puis le Procureur de 2007 à 2010, ou encore Jerry Orbach (le détective *Léonard « Lennie » Briscoe*) qui est en scène de 1992 à 2004. Leur vieillissement est admissible dans la mesure où les héros ne sont pas contraints à des performances physiques. L'ascension professionnelle de *Jack McCoy*, Premier Substitut puis Procureur est légitimée par l'effet des années au contraire durant lesquelles le spectateur a suivi ses combats et ses défaites. L'évolution est cohérente. Il en va de même pour *Michael Cutter* (interprété par Linus Roach) qui occupe le poste de Premier Substitut lorsque *Jack Mac Coy* devient Procureur, chacun se trouvant, dès lors, confronté aux problématiques de leur poste respectif, ce qui constitue un ressort dramatique supplémentaire.

Dans d'autres domaines et de formes narratives différentes, seuls les héros de la série western *Guns Smoke* (1955-1975, sur CBS, comptant 635 épisodes) et ceux de la

²⁰⁵ Flaubert, G., 1965, *L'Éducation Sentimentale* (1869), Paris, Ed. Folio Gallimard, Chapitre VI, Troisième partie, p. 446-447.

²⁰⁶ À l'instar de sa consœur hospitalière *E.R* (« *Urgences* ») qu'elle distance néanmoins de quelques saisons de longévité.

famille déjantée de la série d'animation *The Simpson* (toujours en production depuis décembre 1989, sur la FOX, comptant 530 épisodes à ce jour) ont battu les records de longévité de *Law & Order*. Il est vrai que la famille *Simpson* ne connaît pas de problème de vieillissement physique puisqu'il s'agit d'un film d'animation qui dispose de toute liberté fictionnelle sur ce plan.

Il est vrai également que la problématique de l'incarnation cinématographique du héros récurrent fait écho à la reprise des « grands rôles », défi si cher au théâtre. Cependant la distance inhérente au spectacle vivant nuance ce propos. La mémoire du téléspectateur est constituée d'une expérience différente de celle, forte et immédiate du spectateur du spectacle vivant. Les « grands rôles » du théâtre sont faits pour être endossés, réinvestis, remis en chair pour ainsi dire. Les héros des séries télévisuelles sont incarnés durant plusieurs saisons, rendus vivants pour perdurer comme des icônes fixées comme telles. Celles-ci, souvent, rendent très difficile pour l'acteur d'autres rôles possibles. Cet état de fait, nouveau paradoxe du comédien, explique la relation constituée d'amour et de haine qu'entretiennent nombre d'acteurs avec le rôle fétiche qu'ils ont tenu pendant plusieurs années.

L'intimité du rapport du téléspectateur au héros sériel, dans la longue durée de diffusion, est plus complexe encore. Le personnage de l'inspecteur *Columbo* et de l'acteur Peter Falk ont fusionné, puisque Peter Falk n'a quasiment jamais réussi, au regard du grand public, à se débarrasser du personnage de l'inspecteur *Columbo*. Les cinéphiles connaissent son important parcours artistique, pour le grand public, il « est » avant tout, l'inspecteur *Columbo*.

Nous pourrions aussi citer *Starsky & Hutch*, *CSI* ou *NPD Blue* et les interprètes des héros de *The Shield*, voire de voir ce qui se dit au sujet du retour d'une nouvelle saison pour Kiefer Sutherland dans *24H*. Ainsi que le l'écrit André Gardies :

« *Quelque part le comédien existe, qui n'est ni une personne, ni un personnage, et dont la réalité sémiologique doit être construite (...). S'il ne se confond ni avec la « personne » ni avec le « personnage », le comédien entretient néanmoins d'étroites relations avec eux ; de même qu'il a quelques rapports avec le « héros », l'« actant » ou le « rôle ». Il apparaît*

*comme un nœud de significations vers où convergent de nombreux traits hétérogènes. »*²⁰⁷

James Bond, en dépit des préférences et des discussions et controverses des quarante ans de générations de ses fans, a supporté, et le supporte encore, des interprètes différents, quitte à générer de violentes querelles d'aficionados. On songe à la polémique soulevée par le choix de Daniel Craig à partir de *Casino Royal* en 2006 qui a même donné lieu à la mise en ligne d'un site dont l'appellation résume bien la ligne éditoriale « <http://danielcraigisnotbond.com> ».

Il n'en ressort pas moins que l'interaction qui peut devenir fusionnelle entre le héros et son interprète a conduit à l'arrêt de nombreuses séries policières, essentiellement pour des raisons de cachet. Ainsi de nombreux héros (*Columbo*, *Starsky & Hutch*, *Miami Vice*, *CSI – Miami*, etc.) ont cessé d'apparaître sur les écrans, non pas à cause de dénouements criminels, ni systématiquement pour des érosions fortes d'audience, mais surtout pour des questions d'exigences salariales de plus en plus importantes de leurs interprètes-héros. Les icônes deviennent de plus en plus chers, ne sachant, peut être, comment résoudre autrement l'enfermement qu'exerce le personnage sur l'acteur.

Au delà des prérogatives financières, certains d'entre eux ont peut être pris conscience également du vieillissement de l'interprète au regard du personnage. Tous n'ont pas porté un personnage comme *Andy Sipowicz*, le héros de *NYPD Blue* ou le *District Attorney Mac Coy* dans *Law & Order*, dont le vieillissement humain est déjà inscrit dans la temporalité fictionnelle du personnage. Les incarnations des héros policiers des séries télévisées doivent pouvoir vieillir ou savoir mourir avant de s'effacer de l'écran.

La promesse du héros policier est aussi à ce prix, il est rarement atteint.

²⁰⁷ Gardiès, A., L'acteur dans le système textuel du film, *Études Littéraires*, avril 1980, p.72. Cité par Sepulchre, S., *Le personnage en série*, op. cit., p. 120.

Deuxième partie

« Promesse et trahison »

Le héros policier

dans les séries entre 1968 et 2008

1. Introduction

La richesse de la thématique du héros policier, dont les archétypes ont été étudiés dans la première partie de notre étude, conjuguée à une période de production télévisuelle très riche, montrée dans la première partie également, nous oblige à définir avec rigueur le choix des séries retenues pour une étude plus approfondie.

Ce choix obéit à plusieurs critères qui se sont dégagés au fur et à mesure des heures de visionnage des séries policières télévisuelles. L'évolution du héros policier sériel suit de façon très proche l'actualité, notamment par les conditions d'écriture scénaristique qui peuvent « coller » à cette dernière de façon bien plus rapide, presque immédiates, que celles d'un long-métrage. Les structures de production peuvent refléter les évolutions de la société si bien que la narration fictionnelle propose comme un point de vue sur l'actualité sociétale :

« Les séries policières et politiques ont en outre cette vertu d'un réalisme qui peut se confondre avec le cynisme : la délinquance, l'infraction, le non-respect de la règle commune sont inhérents à toutes les sociétés humaines. En poussant la logique à son extrême, on pourrait dire que ces ruptures du contrat social sont la preuve de l'humanité. Ce constat explique que les séries notamment policières comportent fréquemment un caractère social marqué et que leur intérêt repose en grande partie sur leurs héros. »²⁰⁸

Les critères qui nous sont apparus les plus pertinents reprennent ceux définis dans la première partie de notre étude, à savoir :

- **La résonance médiatique** du héros policier appuyée sur le succès de la série qu'il soit populaire et/ou critique. Celle-ci s'articule sur l'audience, la longévité, la constitution d'une iconographie auprès des autres séries policières.
- **L'intégration de l'actualité** dans le discours du héros sur la société qui conduit à un changement de registre de la promesse du héros policier et marque des étapes dans la confiance sociale qu'entretient la société avec le héros policier.

²⁰⁸ Serisier., P, Boutet, M., Bassajet, M., 2011, *Sériescopies, Guide thématique des séries télé*, Paris, Ellipses, p 308.

- **Les modifications sociétales** structurelles avec, en particulier, l'entrée du héros choral posant la situation de l'individu au sein de l'équipe.
- **Le développement de l'intimité ouverte** du héros qui fait en écho à celui de ses fans. Cette intimité grandissante est reprise et développée en troisième partie avec notamment l'impact grandissant des réseaux sociaux.

Nous avons choisi de nous focaliser sur les thématiques suivantes qui sont représentatives de rupture de la figure du héros policier :

- *Columbo* : la promesse consolatrice (1968-2005).
- *Kojak* : la promesse rigoureuse (1973-1978).
- *Starsky & Hutch* : la promesse malicieuse (1975-1979).
- *Hill Street Blues* : la promesse difficile (1981-1987).
- *Miami Vice* : la promesse factice (1984-1989).
- *Moonlighting* : la promesse amoureuse (1985-1989).
- *Law & Order* : la promesse réaliste (1990-2010).
- *NYPD Blues* : la promesse de la rédemption (1993-2005).
- *CSI* : la promesse scientifique (2000-...).
- *24H* : la promesse trahie (2001-2010).
- *The Shield* : la promesse corrompue (2002-2008).
- *NCIS* : la promesse paternaliste (2003-...).
- *House* : la promesse transposée (2004-2012).
- *Dexter* : la promesse sombre (2006-2013).
- *The Mentalist* : la promesse magique (2008-2015).

Ce choix ne nous empêche pas de faire référence à des séries « cousines » ayant procédé à des filiations entrecroisées de figures de héros policier.

2. La promesse consolatrice : *Columbo*

La série comprend 69 épisodes réalisés par Richard Levinson et William Link sur NBC de 1968 à 1989 puis ABC de 1989 à 2005.

2.1. Des origines théâtrales

Les origines de *Columbo* sont marquées par leur durée d'acceptation par la production. Au départ, paraît en mars 1960, dans le magazine américain *Alfred Hitchcock's Mytery*, la nouvelle de Richard Link et de William Levinson : *Dear Corpus Delicti*. Dans cette nouvelle apparaît l'inspecteur *Fisher* qui représente une première esquisse du lieutenant *Columbo*.

Suite au succès de cette nouvelle, une version télévisée est réalisée et programmée le 31 juillet 1960 dans l'émission *The Chevy Mystery* avec l'acteur Bert Freed. L'inspecteur s'appelle *Columbo*.

Par la suite, il s'agit d'une pièce de théâtre jouée aux États-Unis et au Canada en 1961 et 1962. Au milieu des années 1960, Richard Link et William Levinson, qui ont déjà réalisé une série de détective à succès *Mannix*²⁰⁹, présentent aux studios *Universal* un projet tiré de leur premier succès, appelé *Prescription Murder*.

Le pilote est réalisé par Richard Irving. Le premier téléfilm *Prescription Murder (Inculpé de meurtre)* est diffusé le 20 février 1968 sur NBC. C'est un grand succès.

Peter Falk, qui a une carrière au théâtre et qui a déjà tourné une quinzaine de films, dont de nombreux sous la direction de John Cassavettes, sans être encore devenu une star, joue déjà dans une série télévisée à succès *The trial of O'Brien* pour CBC. Il devient le futur interprète miroir de la série. Bien que son interprétation du personnage semble très vite indiscutable, il faut rappeler qu'au lancement, l'acteur est considéré comme trop jeune par les auteurs, mais devant l'indisponibilité des acteurs pressentis, à savoir Bing Crosby puis de L. J. Cobb, il obtient le rôle.

²⁰⁹ *Mannix* est une série diffusée entre 1967 et 1975 sur CBS. Créée par Bruce Geller, Richard Levinson et William Link, elle comprend 8 saisons et 194 épisodes. Elle relate les enquêtes très musclées menées par le détective *Joe Mannix* (interprété par Mike Connors) qui n'hésite pas à passer à tabac voire tuer les criminels qu'il traque.

Les tergiversations sur le financement de la production sont nombreuses. En dépit du succès du premier pilote, la construction narrative déconcerte par le refus du classique mode fictionnel du *whodunit* soit littéralement « Qui a fait ça ? » (Qui est le criminel ?) au profit du *Howcatchen* soit « Comment le héros va-t-il réussir à coincer le criminel qui est connu du spectateur ? ».

La production est sensée se faire dans le cadre de la constitution du future programme de la chaîne : *The Mystery Movies from NBC*. Ce programme comprend toute une série de héros policier plus simple à appréhender, comme *Madigan* avec Richard Widmark ou *Mc Coy* avec Tony Curtis.

Par ailleurs, Peter Falk hésite également au vu de sa carrière cinématographique. L'accord s'effectue néanmoins sur un nombre limité d'épisodes mais d'une durée relativement longue. Il intervient trois ans après le premier téléfilm, ce qui explique également la nécessité d'un second pilote afin de tester à nouveau l'adhésion du public à cette nouvelle figure de héros.

Le second pilote, produit par Universal et NBC, ce qui constitue un procédé rare, est encore réalisé par Richard Irving : *Ransom for a Dead Man* (« Rançon pour un homme mort ») qui est diffusé le 1^{er} mars 1971.

C'est à nouveau un succès.

La série démarre alors avec le premier épisode, *Murder by the Book* (*Le livre témoin*) qui est proposé au public le 15 septembre 1971. Par la suite, de jeunes et futurs grands auteurs et réalisateurs tournent des épisodes dont Steven Spielberg qui met en scène justement *Murder By Book* et travaille avec Steven Bochco²¹⁰ qui fait partie des scénaristes.

2.2. Un effet théâtral sériel comme un rituel de présent

La série est mythique pour sa structuration sérielle policière particulière qui repose sur une mode d'investigation inversée, le *Howcatchen*²¹¹ :

²¹⁰ Le créateur de *Hill Street Blues*. Cf. Les grands créateurs.

²¹¹ La référence cinématographique notoire est *Dial M for Murder* (« Le crime était presque parfait ») en 1954 d'Alfred Hitchcock qui s'ouvre sur la scène de crime et le piège dans lequel est tombée l'héroïne.

« *Le spectateur en sait toujours plus que le héros policier qui enquête comme dans une structure de « Whodunit » inversé.* »²¹²

La démarche s'inspire de la structure scénaristique inventée par Richard Austin Freeman (1863-1943) qui est un auteur britannique de nouvelles policières éditées dans *Pearson's Magazine* puis rassemblées dans *The Singing Bones* paru en 1912.

Il faut citer également Roy Vickers (1888-1963) dont les nouvelles parues dans le *Department of Dead Ends* s'articulent sur ce procédé d'enquête et le codifient.

Ce héros s'inscrit également dans la lignée des héros policiers cérébraux. Il ne comporte pas de violence, pas de sang, pas de coup, pratiquement jamais d'utilisation d'arme par l'inspecteur *Columbo*. Ce dernier dit être un très maladroit tireur d'arme à feu et avoir du échapper aux contrôles de tir obligatoires pour tout policier. Il n'y a pas de sexe bien que le sexe fasse largement partie des enquêtes de *Columbo* notamment à travers les innombrables histoires d'adultère qu'il doit résoudre.

La plupart du temps, le crime est montré au tout début de l'épisode. Celui-ci s'ouvre sur la réalisation du crime, l'identification du coupable qui cache soigneusement les indices et la découverte de la victime par des proches ou des voisins. *Columbo* n'arrive qu'ensuite, soit entre quinze et vingt minutes selon les épisodes. Ce mode de présentation constitue un rituel récurrent.

L'effet théâtral repose sur les qualités d'investigation et de déduction de l'inspecteur *Columbo* qui lui permettent de mettre à nu le coupable à la fin de chaque épisode. Le processus est récurrent, identifiable aisément pour le spectateur tout en se déployant dans un présent perpétuel :

« *Il s'agit d'une structure discrète (sécable) qui en principe devrait revenir à son point de départ à chaque nouvel épisode. Comme la série Columbo dont le monde semblait régi par un présent perpétuel.* »²¹³

²¹² « *La preuve du crime se loge au cœur de l'image, l'innocence du spectateur est terminée.* » : Foubert, F., 2007, Plaisir coupable, *Revue Générique(s)*, octobre 2007, p. 72.

²¹³ Colonna., V, 2010, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, p. 121.

2.3. Un héros ordinaire dans un milieu extraordinaire

Columbo ressemble à une figure modeste et ordinaire, sa tenue est qualifiée de vulgaire au regard des classes sociales très aisées de Los Angeles qu'il parcourt et interroge à travers ses enquêtes. *Columbo* ne fait pas de l'infiltration, comme ce sera le cas pour les policiers qui suivront, ainsi dans *Starsky & Hutch*, *Miami Vice* ou encore *The Shield*. *Columbo* revendique son ignorance sociale, sa non porosité.

La dichotomie de la figure de *Columbo*, entre la finesse de son intelligence et la maladresse sociale de sa posture, sera qualifiée comme une icône de la figure du héros policier de cette période de réception fictionnelle, il est « *peut être le policier le plus célèbre de la télévision américaine et mondiale* »²¹⁴ à l'époque de la promesse donnée et supportée par l'interprétation identitaire de Peter Falk (1927-2011).

Pour quelles raisons ? *Columbo* arrive presque par inadvertance sur le lieu de l'enquête, il semble souvent préoccupé par autre chose : il distribue des bananes, mange un œuf dur, est (souvent) malade, il cherche son stylo, parle d'autre chose... Il se place d'emblée en situation d'infériorité et suscite rapidement le mépris des autres protagonistes, notamment du coupable.

Son entrée est déconcertante de surcroît. Sa légendaire tenue mal fagotée accompagne un éventail de maladresses et de gaffes toutes aussi nombreuses. Il semble méconnaître grossièrement tous les codes sociaux des milieux de son investigation. Cette méconnaissance semble le rendre vulnérable et maladroit.

Tant est si bien qu'il arrive même que les protagonistes ne l'identifient pas du tout comme l'inspecteur de police attendu. Ce décalage crée certaines scènes cocasses, ainsi il est pris pour :

- Un sans-abri par une religieuse dans un foyer d'accueil dans *Negative Reaction* (*Réaction négative*, saison 4, épisode 4).
- Un domestique dans *Lady in Waiting* (*Attente*, saison 1, épisode 5)
- Un fan en quête d'autographe dans *Forgotten Lady* (*La Femme oubliée*, saison 5, épisode 1).

²¹⁴ Dir Nils, C.Ahl et Benjamin Fau, *Dictionnaire des séries télévisées*, op. cit, Paris, Ph. Rey, p. 222.

Grâce à ce paraître, il berne les criminels des riches classes sociales de Los Angeles et finit, à la surprise des coupables, par les démasquer :

« *Chassez le par la grande porte, il revient par la fenêtre ; jetez-le hors de votre propriété, il passe par dessous la haie vient fouiner dans votre abri de jardin. Ce que cherche Columbo, ce sont des indices : pas de preuves éclatantes qui permettent de coffrer un coupable sans se poser davantage de questions, non, des indices minuscules, des traces insignifiantes oubliées dans un coin, sous un tapis ou dans un cendrier (...) Un trombone, un bout de cigare, un fil, n'importe quoi pourvu qu'il puisse servir de base à une hypothèse plausible ou de pièce manquante dans le puzzle policier. »²¹⁵*

L'un des créateurs de la série, William Link, a mentionné s'être inspiré de la figure double du personnage, du Policier *Petrovitch* dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski, celui-ci conjugue un paraître humble, quelconque et une intelligence brillante et subtile²¹⁶.

Son identité est bien plus complexe qu'il ne le semble car à l'instar des criminels qu'il berne par ses leurres de policier naïf, modeste et bavard, il berne aussi le spectateur sur le dévoilement de son histoire. En effet, si pour connaître *Columbo*, le spectateur se raccroche à toutes ses caractéristiques récurrentes, les *tags*²¹⁷ dont :

- Son imperméable beige froissé.
- Son cigare.
- Sa vieille Peugeot 403 cabriolet (qui a été choisie par Peter Falk).
- Son chien, un basset nommé seulement « le chien ».
- Sa femme, la mystérieuse Madame *Columbo*.

Et à ses *gimmicks*²¹⁸ également comme son phrasé, ainsi :

- « ma femme me dit toujours... ».
- « j'allais oublier... »

²¹⁵ Le Peut, T., Dordain, C., *Aux origines du flic à la 403*, www.Lemagazinedesséries.com (vu le 1/10/2010).

²¹⁶ Le Peut, T., Dordain, Ibid.

²¹⁷ Cf. Lexique.

²¹⁸ Cf. Lexique.

- « une dernière petite chose... ».
- « Eh bien, quand je vais raconter ça à ma femme... »
- « Il y a une petite chose qui m'ennuie... »

Cependant en dépit de ces récurrences identitaires, il n'en demeure pas moins que c'est un héros faussement connaissable. Ainsi, le spectateur ne connaît même pas le prénom exact de l'inspecteur *Columbo* : « Franck » semble-t-il mais peut être « Bob » ?). Dans l'épisode *Dead Weight* (*Poids mort*, saison 1, épisode 3) on peut lire sur sa carte de visite *Franck* si l'on effectue un arrêt sur image. Mais dans l'épisode *Étude in Black* (*Symphonie en noir*, saison 2, épisode 1) le vétérinaire l'appelle *Bob* .

Sa vie privée reste aussi un mystère bien que certains indices soient glissés insidieusement, dans certains épisodes, au détour de certains propos, tenus sur lui même, par l'inspecteur. Le spectateur apprend ainsi au fur et à mesure que :

- *Columbo* est né et a grandi à New York.
- Son nom le relie à Christophe Colomb (mais il s'agit « d'une autre branche » glisse-t-il malicieusement).
- Il est d'origine italienne (sicilienne précisément).
- Sa famille est composée de son grand père, de ses deux parents et de cinq frères et une sœur.
- C'était un enfant turbulent.
- Son grand père lui a légué la passion du billard.
- Il a fait son service militaire durant la guerre de Corée.
- Il a d'abord intégré la police de New York.
- Il déménage à Los Angeles en 1958.
- Il se marie en 1961.
- Il adore le chili con carne qu'il déguste dans un restaurant réel, le *Barney's Beanery* qui est situé à West Hollywood.
- Il adore le café noir.
- Il a le mal de mer.
- Il ne sait pas nager.
- Il ne supporte pas les autopsies.

Toutes les caractéristiques et les informations concourent au parcours d'une figure de héros américain ordinaire issue de l'immigration italienne et renforcent le décalage du héros avec le milieu dans lequel il enquête, qui est celui des *WASP*. Cependant la plupart des informations données par le héros peuvent être tout aussi fausses.

Le mystère de l'histoire propre à *Columbo* ne cesse de nourrir la passion inquisitrice de ses fans et les discussions infinies qui s'ensuivent, faisant assaut de références et de contre références. Ainsi :

- Dans *Death hits the Jackpot* (*Meurtre au champagne*, saison 11, épisode 1) il s'exprime en italien, une langue qu'il affirme ne pas pratiquer plus tard « *Strange Bedfellows* » (*Une étrange association*, saison 14, épisode 1).
- S'il fait de temps en temps référence à des neveux ou nièces, il ne dit rien sur son foyer sans pour autant affirmer qu'il n'a pas d'enfants.

Le dualisme est à la source de la fascination qu'il exerce sur ses fans :

« *Columbo est à la fois d'une totale simplicité et d'une redoutable complexité.* »²¹⁹

La promesse consolatrice à l'œuvre dans *Columbo* réside dans la résolution incontournable de l'enquête criminelle doublée d'une lecture sociale où la justice l'emporte sur les considérations socio-économiques des protagonistes qui se posent comme à l'abri de l'application des règles de droit.

Les hautes couches sociales de la société californienne sur lesquelles intervient l'inspecteur *Columbo* n'échappent pas à sa sagacité. Plus qu'un redresseur de tort, il est un justicier social. Il fait tomber les masques des référencés comme puissants au miroir du spectateur à savoir les hommes politiques, les stars de cinéma ou de télévision, les millionnaires, les artistes en vogue, les éditeurs en vogue qui exploitent les écrivains etc.

²¹⁹ Paré, A. C., dans Carrazé, A., Schleret, J.J., 1996, *Les grands séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Huitième Art. p 16.

2.4. Un héros solitaire issu de la filiation des détectives privés

Columbo entretient également un rapport décalé avec le milieu professionnel de la police. Il n'en brandit pas les codes comme ceux du port d'arme ou ceux de la règle vestimentaire, bien qu'il symbolise l'application de la loi. Il agit quasiment toujours en solitaire. Quand il montre son insigne de police celle-ci comprend une photo de lui très méconnaissable. Sa voiture est une guimbarde. Il ne porte pas d'arme et de toute façon il avoue tirer de façon pitoyable. Il désincarne les codes du héros policier.

Le seul signe récurrent de son appartenance au monde policier consiste en l'obligation bureaucratique de sa fonction à laquelle il fait référence, notamment en écrivant des notes et ce, non sans application, sur son calepin avec le stylo offert par sa femme. Ses supérieurs, juste évoqués, absents à l'image, ne semblent néanmoins pas pouvoir faire pression sur lui. Le milieu imaginaire de la police, ce milieu extraordinaire, se trouve nié.

Ces enquêtes sur les puissants, riches et célèbres, qui s'entretuent entre eux, ne reflète pas uniquement l'accumulation du capital de richesses. Ceux-ci détiennent aussi le capital intellectuel, artistique, culturel, chacun de ses aspects se nourrissant mutuellement. C'est un petit milieu clos, où l'entre soi règne. *Columbo* intervient comme une figure de rupture. Ainsi que le note Lilian Mathieu :

« La plupart des personnages de Columbo appartiennent ainsi à cette élite cultivée dont les goûts bénéficient d'une sorte de sacralisation, tenant à distance les formes artistiques davantage populaires qui ont la préférence du lieutenant. Ainsi que le dit Bourdieu, ce qui est en jeu, dans un tel affichage de capitaux de nature à la fois économique et culturelle, c'est bien la « personnalité », c'est à dire la qualité de la personne, qui s'affirme sans la capacité à s'approprier un objet de qualité. »²²⁰

Mais que se profilent des révélations sur des actions troubles dans le passé (escroquerie, détournements de fonds, adultère, mystification...) ou la peur de la perte d'un héritage (au profit d'un autre membre de la famille ou d'une nouvelle vie) qui rompraient le cadre de cette vie si bien protégée et les masques tombent. Que surgisse la menace de la révélation des ces mêmes actions par un proche ou un par maître

²²⁰ Lilian, M., 2013, *Columbo : la lutte des classes ce soir à la télé*, Paris, Textuel, p 29.

chanteur, tout policés et sophistiqués qu'ils soient, les acteurs de ce petit monde sont prêts à éliminer la menace et le danger par l'organisation élaborée d'un meurtre :

« Leur conduite meurtrière procède à ce titre d'une forme particulière de ce que le sociologue Emile Durkheim appelait l'anomie. Ce dysfonctionnement social naît, entre autres raisons, d'une illimitation des désirs qui produit une sorte de vertige chez ses victimes. »²²¹

C'est au nom de ce principe de cruelle lecture sociale que *Columbo* est appelé à confondre, entre autres :

- De grands chefs d'entreprise : par exemple dans *Short Fuse (Accident)*, saison 1, épisode 6) ou dans *Butterfly in Shades of Grey (Face à face)*, saison 13, épisode 1).
- Des scientifiques renommés : par exemple dans *A Stich in Crime (Le spécialiste)*, saison 2, épisode 6) ou dans *A Deadly State of Mind (État d'esprit)*, saison 4, épisode 6).
- Des acteurs célèbres : par exemple dans *Requiem for a Falling Star (Requiem pour une star)*, saison 2, épisode 5) ou dans le truculent *Fade in to Murder (Deux en un)*, saison 6, épisode 1).
- Des collectionneurs avertis : par exemple dans *Suitable for Framing (Plein cadre)*, saison 1, épisode 4) ou dans *Dagger of the Mind (SOS Scotland Yard)*, saison 2, épisode 4).
- De riches propriétaires terriens: par exemple dans *Any Old Port in the Storm (Quand le vin est tiré)*, saison 3, épisode 2).

L'effet de la promesse consolatrice est gratifiant pour le téléspectateur, il lui donne l'impression que la justice s'applique également à ce monde de nantis auquel il n'a accès que par effraction, via l'entremise du petit inspecteur à l'apparence miteuse. Invariablement, et tout le plaisir de la série est là, le criminel, imbu de lui-même, représentant les *happy fews* semble dominer le petit inspecteur jusqu'à ce que les rôles s'inversent et jusqu'au retournement final.

La mise à nu n'est pas aussi sans mettre à mal l'image du *Self Made Man* américain : celui qui ne devrait sa fortune qu'à lui-même, qui ne l'aurait cons-

²²¹ Durkheim, E., (1893), *De la division du travail social*, Paris, PUF, 1994, cité par Lilian, M., 2013, *op. cit.*, p 52.

truite que sur son talent et son travail et non en ayant abusé ses contemporains et qui n'aurait, de son point de vue, de ce fait, de compte à rendre à personne.

La production et la diffusion de *Columbo* s'éclipse pendant les périodes où les Américains votent conservateurs. Pour cette raison, certaines interprétations qualifient le petit inspecteur de gauchiste :

« *La série, quasi gauchiste par moments, est un antisoap. La justice y triomphe toujours des affaires, des vengeances et des rivalités typiques des grandes familles et des héros détestables de la télévision américaine* ». ²²²

La gratification de la promesse de justice sociale de *Columbo* est renforcée par la notoriété des acteurs célèbres qui ont joué dans de nombreux épisodes de la série, en interprétant le rôle du criminel que fait « tomber » justement le petit inspecteur à l'imperméable froissé.

La liste est non exhaustive mais on peut mentionner :

- Gene Barry : l'assassin Dr Ray Flemming dans *Inculpé de meurtre* (Premier téléfilm de 1968).
- John Cassavettes : le chef d'orchestre Alex Benedict dans *Symphonie en noir* (saison 2, épisode 1).
- Robert Conrad : Milo Janus dans *Exercice fatal* (saison 4, épisode 1).
- Faye Dunaway : Lauren Staton dans *Meurtre aux deux visages* (saison 13, épisode 1).
- Mel Ferrer : Jerry Parks dans *Requiem pour une star* (saison 2, épisode 5).
- George Hamilton : Chef détective superintendant William Durk dans *S.O.S. Scotland Yard* (saison 2, épisode 4) ; le Commissaire de Bord, Preston Watkins dans *Eaux troubles* (saison 4, épisode 4).
- Louis Jourdan : Paul Gerard dans *Meurtre à la carte* (saison 7, épisode 2).
- Jane Leight : Grace Wheeler Willis dans *La femme oubliée* (saison 5, épisode 1).
- Donald Pleasance : Adrian Carsini dans *Quand le vin est tiré* (saison 3, épisode 2).

²²² Dir. Nils C.Ahl et Fau B, *Dictionnaire des séries télévisées*, op.cit, p 222.

- Patrick McGoohan ²²³: le Colonel Lyle C. Rumford dans *Entre le crépuscule et l'aube* (saison 4, épisode 3).; Nelson Brenner dans *Jeu d'identité* (saison 5, épisode 3). ; Oscar Finch dans *Votez pour moi* (saison 9, épisode 3). ; Eric Prince dans *En grandes pompes* (saison 16, épisode 1).
- Rod Steiger : le parrain de la Mafia, Vincenzo Fortelli dans *Une étrange association* (saison 14, épisode 1).
- Robert Vaughn : Haydn Danziger dans *Eaux troubles* (saison 4, épisode 4) ; Charles Clay dans *La Montre Témoin* (saison 5, épisode 6).

De ce point de vue, *Columbo* se distingue de *Sherlock Holmes*. Ce dernier, en effet, intervient au sein de la *Upper Class* britannique, menacée par certains éléments de la misère populaire. Son intelligence, son sens de l'analyse et son sens de la déduction sont mis à ce service de protection de l'ordre social établi.

Columbo est, en revanche, qu'il le veuille ou non, un perturbateur, même s'il se qualifie souvent comme désolé de le faire. Peter Falk a nié lui-même l'interprétation d'un inspecteur-figure-narrative de la lutte de classes dans ces entretiens avec Mark Dawidziak :

« *Columbo n'a rien contre les riches. Il manifeste même des regrets au moment d'arrêter l'assassin, comme s'il se disait « voilà un homme qui possède une splendide maison, une garde-robe superbe, qui s'exprime avec recherche, qui a bénéficié d'une bonne éducation. C'est vraiment terrible qu'il ait pu faire cela. »*²²⁴

Cependant nous n'en croyons rien, non pas qu'il s'agisse d'une haine sociale mais d'un plaisir subtil à refonder la promesse de justice policière dans le substrat social. La négation véhémement de Peter Falk ne sert-elle pas non plus d'alibi masqué à un acteur dont les cachets reflétaient bien le système que son personnage mettait en question, comme une ultime mise en abyme ? L'éthique du tandem Columbo/Peter Falk atteint peut-être là ses limites.

²²³ Le co-créateur de la série *Le Prisonnier* et l'interprète du célèbre prisonnier dans *Number 6*.

²²⁴ Dawidziak, M., 1991, *Dossier Columbo*, Amiens, Encrages, p. 12 – cité par Lilian, M., 2013, *op. cit.*, p 13.

Nul ne peut répondre cependant. Il ne s'agit là que de pistes d'interprétation de la complexité d'une relation d'identification entre le personnage et son interprète.

2.5. La stratégie du détail infinitésimal

Si le diable se niche dans le détail, l'inspecteur *Columbo* l'a parfaitement entendu, comme tous les héros policiers « cérébraux » de la descendance de *Sherlock Holmes*. Cependant, *Columbo* se confronte au présumé coupable, il l'interpelle et se distingue de son prestigieux prédécesseur par la banalité du détail qui le « chiffonne » et qui l'empêche de croire en la version élaborée avec beaucoup de soin pourtant par le coupable. :

« *Le cadre cognitif des enquêtes de Columbo reste bien le paradigme indiciaire par son attention aux éléments d'apparence négligeables.* »²²⁵

Il s'agit d'un élément anodin, très ordinaire, que le coupable a négligé et que les autres policiers n'ont pas repéré davantage, par exemple :

- Une station d'autoradio qui ne correspond pas aux goûts musicaux de la victime dans *Blueprint for Murder* (*Une ville fatale*, saison 1, épisode 7).
- Une brosse à dents pour un porteur de dentier dans *The Most Dangerous Match* (*Match dangereux*, saison 2, épisode 7).

L'élément signale la discordance du discours du criminel dont *Columbo* a eu l'intuition. On le voit dans de nombreux épisodes, tel un chien de chasse, renifler, fouiller, se mettre à quatre pattes, toucher, goûter, tâter, en semblant toujours maladroit. L'élément infinitésimal ressort de l'ordinaire, du quotidien mais ne correspond pas à cet ordinaire ni à ce quotidien là : il est en décalage et le décalage révèle le criminel.

Ce dernier peut être confronté à un lapsus ou à un acte manqué qui est suscité par un stratagème du lieutenant lorsque celui-ci ne parvient pas à résoudre l'énigme à cause de ce détail qui le « turlupine » tant.

Columbo se réfère souvent, dans ce contexte, aux remarques ou aux observations de sa femme. En réfléchissant à leur vie quotidienne, il parvient à décrypter ce

²²⁵ Lilian, M., 2013, *op. cit.*, p. 116.

qui dysfonctionne dans la présentation de la scène du crime organisée par le criminel. L'une des enquêtes les plus significatives se réfère à la connaissance des dessous féminins de son épouse dans *Murder in Malibu* (« Meurtre en deux temps », saison 9, épisode 6).

Si sa stratégie permet à chaque fois à *Columbo* d'identifier et de confondre le coupable du crime, dans deux épisodes, liés à des parcours de femmes, il ne procède pas cependant à leurs arrestations. Pourtant si les femmes sont bien moins souvent à l'œuvre dans les crimes sur lequel le lieutenant enquête que les hommes, elles sont arrêtées dans une égalité de traitement des sexes. Les deux exceptions traitent de situations particulières qui vont susciter l'empathie de *Columbo*. Il s'agit de :

- *Grace Wheeler Willis* qui a tué son mari mais qui est atteinte d'une maladie incurable et n'a plus que très peu de temps à vivre dans *Forgotten Lady* (*La Femme oubliée*, saison 5, épisode 1).
- *Laura Stanton* et sa fille, *Lisa*, ont tué l'homme dont elles étaient, sans le savoir, ses deux maîtresses et qui les exploitaient. *Columbo* accepte de laisser Lisa s'enfuir. Il est vrai que *Laura Stanton*, interprétée par Faye Dunaway ne semble pas avoir laissé insensible le lieutenant *Columbo* dans *It's all in the Game* (*Le Meurtre aux deux visages*, saison 13, épisode 1).

2.6. Un héros plébiscité par le public et la critique

Pour son originalité et son interprétation, la série fut maintes fois nominée et récompensée, les récompenses s'ajoutent aux autres nominations et récompenses obtenues par Peter Falk dans le cinéma. On peut citer notamment :

- *Emmy Award* 1972 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Golden Globe* 1973 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Emmy Award* 1975 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Emmy Award* 1976 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Golden Camera* 1976 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Emmy Award* 1990 : Meilleur acteur dans une série dramatique.

La série s'arrête non pas tant par manque d'audience qu'à cause du coût de production de chaque épisode. À partir de la quatrième saison, les tournages sont de plus en plus longs (de 12 à 22 jours) et les cachets de Peter Falk (135.000 dollars par épisode avant le premier arrêt ; 6 Millions à la reprise de la deuxième série) de plus en plus chers ainsi que celui et des acteurs invités, les *guests*. Cet état de fait explique aussi la rareté des épisodes par saison à partir de la fin de la saison 10, soit à partir de 1991.

3. La promesse rigoureuse : *Kojak*

La série est créée par Abby Mann, elle est diffusée du 24 octobre 1973 au 18 mars 1978 sur CBC. Elle comprend 5 saisons et 118 épisodes. Elle débute par un pilote, en forme de téléfilm, avec *The Marcus Nelson Murders (L'affaire Marcus Nelson)* en 1973. Une reprise de la série avec une 6ème saison est diffusée dans le cadre du *ABC Mystery Movie* du 2 novembre 1989 au 7 avril 1990 sur ABC sans rencontrer le succès escompté.

3.1. Des origines réalistes et fictionnelles marquées

Le contexte de la construction de la série est celui de la forte hausse de la criminalité à New York. Celle-ci pousse un million d'habitants à quitter la ville durant la décennie des années 70. Elle inspire de nombreuses figures de héros policier luttant contre « la rue » et se trouvant seul face à une hiérarchie qui se préoccupe davantage de sa propre carrière que de ses obligations. La corruption règne également et se propage dans le cadre de la loi du silence. Le témoignage courageux, en décembre 1971 devant la commission *Knapp*, de l'officier *Franck Serpico*, inspecteur de la police de New York, blessé lors de l'arrestation de trafiquants de drogue marque la première dénonciation officielle de la déliquescence et de la corruption du système policier à New York. La belle figure de *Serpico* donne lieu d'ailleurs à un film éponyme et à une série télévisée²²⁶. Parallèlement, dans le domaine cinématographique, des figures fictionnelles de héros policier s'érigent, non sans observer des comportements qui

²²⁶ Sydney Lumet réalise le film *Serpico* avec l'acteur Al Pacino en 1973. Récompensé, le film est considéré comme culte. la série télévisée, produite par NBC, ne rencontre pas le succès escompté au regard du film.

relèvent plus du justicier urbain aux méthodes contestables que du policier. C'est ainsi le cas de *Dirty Harry* (*L'inspecteur Harry*) interprété par Clint Eastwood.

C'est dans ce contexte que le créateur de *Kojak*, Abby Mann, s'intéresse à une affaire particulièrement marquante relatée de façon fictionnelle mais fondée sur une affaire réelle : *Justice in the backroom* de Selwyn Raab. Il s'agit d'un fait divers, celui de l'affaire *Wyllie-Hoffert* où deux jeunes filles blanches ont été retrouvées, violées et assassinées à Manhattan en 1963. L'accusation se porte sur un jeune noir qui passe aux aveux, puis se rétracte en invoquant la façon brutale dont ses aveux ont été obtenus par la police. Il est, de toutes les façons, considéré comme condamné par le système policier et judiciaire.. Proche de Martin Luther King, à qui il a consacré un téléfilm²²⁷, Abby Mann reprend cette trame pour le pilote de *Kojak*, *The Marcus Nelson Murders* (*L'affaire Marcus Nelson*) où le lieutenant grec cherche à démontrer l'innocence du présumé inculpé. Cependant, échappant par la suite à son créateur, entraîné par le succès populaire, le héros *Kojak* deviendra plus radical au grand dam d'Abby Mann : « ...quand la série a commencé, j'ai été horrifié de constater que c'était devenu une glorification de la police. On voyait *Kojak* aller partout, intimider les gens, intimider les minorités, leur dire des choses comme « Ça me fait mal de vous dire vos droits, mais je dois le faire. »²²⁸

Il s'agit d'un héros à plusieurs vies, depuis la vision de son créateur à une approche plus désabusée, voire cynique. Ces vies reflètent les contradictions de la promesse rigoureuse du héros policier, partagée entre les origines de ce dernier et sa fonction sociétale. La promesse rigoureuse se fait dérivante en proie à une radicalisation tant au niveau de la figure du héros que de son interprète.

3.2. Une figure de héros partagé entre ses origines et sa fonction

D'origine grecque, fils d'immigrés, *Theo Kojak* est lieutenant de police à New York, chargé des homicides au 13^{ème} district de Manhattan Sud. En sus de ses origines immigrées, il se démarque de ses collègues par l'élégance de sa tenue vestimentaire qui comprend un costumes trois-pièces, une chemise blanche parfaitement repassée, un chapeau porté sur son crane rasé, des lunettes de soleil et un bracelet au poignet

²²⁷ *King* en 1978.

²²⁸ Entretien Abby Mann, Cahiers du Cinéma, 1990.

gauche. Le soin méticuleux apporté à sa tenue vestimentaire s'oppose métaphoriquement au laisser aller moral de nombre de ces collègues. *Kojak* fume également de minces cigarillos mais, pour se débarrasser de cette dépendance, à compter de *Dark Sunday* (*Coup de théâtre*, Saison 1, ép. 8) le héros commence à sucer des petites sucettes roses – des *Tootsie Roll Pops* -²²⁹. Cette manie qui contraste avec sa fonction et des manières parfois très brusques voire brutales de résolution d'enquête construit l'un des *tag* les plus célèbres de la figure du héros policier. Les ventes de ces sucettes augmentent d'ailleurs de façon significative pendant la période de diffusion de la série.

Cet ensemble de code distinctifs n'est pas sans reprendre à-rebours la tenue négligée d'un autre enfant issus de l'immigration, celui de l'inspecteur *Columbo*. Cependant, là où *Columbo* n'était pas représenté dans l'environnement du commissariat, et non actant dans celui de la rue, *Kojak* réintroduit de façon dite réaliste et souvent violente, l'écosystème social du quotidien new-yorkais. *Columbo* ne se confronte pas à des criminels issus de « sa » classe sociale, *Kojak* le fait. Sa distance est souvent au bord de la rupture, qu'elle s'exprime dans la violence du lieutenant ou dans sa compassion : « *L'attitude en permanence contradictoire de Kojak en fait certainement le policier télévisuel les plus intéressants des années soixante-dix, bien plus par exemple que ses collègues, plus conventionnels, des rues de San Francisco ou de Hawai Police d'Etat.* »²³⁰ La phrase « *Who loves ya, Baby ?* » que prononce régulièrement *Kojak* lorsqu'il démarre un interrogatoire signifie cette distanciation lucide et moqueuse du héros.

En revanche, à l'instar de l'inspecteur *Columbo*, le téléspectateur n'a accès à presque aucun élément de la vie personnelle de son héros. On sait que son premier mariage a été un échec et qu'il connaît deux relations amoureuses, dont une avec une infirmière qu'il rencontre dans l'épisode pilote et qu'il utilise en couverture dans *Marker to a Dead Bookie* (Saison 1, ép. 11, *La reconnaissance de dette*) puis avec Irene Von Patten qu'il rencontre dans *The Summer of 69* (Saison 5, ép. 9 & 10, *L'été 69*).

²²⁹ L'acteur-interprète, *Telly Savalas*, cherche à s'arrêter de fumer en même temps que son personnage. Par ailleurs les critiques anti-tabac commencent à s'élever aux Etats-Unis et influencent sur la construction des habitudes comportementales du héros.

²³⁰ Schleret JJ, *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours*, op.cit, p. 37.

3.3. Un héros identifié à son interprète et revendiqué en miroir

Après avoir connu une carrière médiocre, Telly Salavas « devient » *Theo Kojak* jusqu'à influencer progressivement le mode vestimentaire, le comportement et le dialogue du héros : « *Toutes les répliques de Kojak sont de moi. J'ai vécu une grande partie de ma vie à New York et je pense que je connais mieux que n'importe quel scénariste la façon de parler d'un flic comme Kojak.* »²³¹ Porte-parole de la minorité grecque aux Etats-Unis, Terry Salavas met régulièrement en vedette la communauté gréco-américaine du quartier de *Garden City* où il est né.²³² Plébiscité par le public et notamment par le public féminin, il fait la couverture de *Newsweek* le 16 août 1976. Il réalise cinq épisodes de la série et finit par se confondre quelque peu avec son personnage jusqu'à la caricature : « *Dites moi la différence entre Kojak et Telly et je vous dirai la différence qu'il y entre les pommes et la tarte aux pommes !* » Cette identification explique sans doute la radicalisation du personnage qui devient de plus en plus caricaturale et rencontre la lassitude du public : « *Au fil des saisons, Kojak tourne à la caricature de lui-même, toujours plus inflexible, toujours plus macho, toujours plus chauve. CBS l'abandonne...* »²³³

La série s'essouffle de ce fait. Il n'en demeure pas moins que ce héros annonce des transformations majeures à venir sur la représentation sociétale désabusée de la promesse du héros policier : « *Par son réalisme, sa résonance sociale et son personnage de flic complexe. Kojak fut l'une des plus importantes séries policières des années soixante-dix et traça la voie aux chefs-d'œuvre des décennies suivantes : Hill Street Blues et N.Y.P.D. Blue.* »²³⁴

4. La promesse malicieuse : *Starsky & Hutch*

La série est créée par William Blinn pour ABC. Elle comprend 4 saisons, 88 ou 93 épisodes de 1975 à 1979. Créée par Lalo Schiffrin²³⁵, la signature musicale de la série constitue un code représentatif emblématique des héros.

²³¹ Schleret JJ, *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours, op.cité*, p. 38.

²³² Le Peut Thierry - www.Lemagazinedesseries.com - (vu le 1/10/10).

²³³ Dir Ahl C et Fau B, *Dictionnaire des séries télévisées, op. cit.*, p. 516.

²³⁴ Schleret JJ, *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours, op.cité*, p. 36.

²³⁵ Cf. les grands créateurs.

Elle inaugure la tradition musicale résonnante des héros policiers.

4.1. Un duo bondissant dans un présent éternel

Le succès public de cette série des années 80 repose sur deux héros composant un tandem bondissant: le brun *Dave Starsky* (Paul Michael Glaser) et le blond *Ken Hutchinson* (David Soul) qui véhiculent (le terme à dessein au vu de l'importance des poursuites en voiture) beaucoup d'énergie. Ils interviennent à Bay City, ville imaginaire de Californie. Le terme « intervenir » reflète le ton de la série. Il s'agit de héros mobiles, énergiques, bagarreurs, utilisant des armes à feu, ils sont quasi adolescents. Nous sommes loin de l'économie gestuelle adulte de *Columbo* voire de *Kojak*.

Le duo repose sur la mécanique rodée du tandem de héros complémentaires, que l'on retrouve de façon récurrente dans la narration sérielle, initiée notamment dans la série britannique *The Persuaders* (*Amicalement vôtre*)²³⁶. La complémentarité des deux héros s'articule, selon un procédé classique, sur une opposition à la fois physique et comportementale.

Dave Starsky est un brun aux cheveux bouclés. Il a grandi à New York. Ses origines sont juives, polonaises et hongroises. Il est très extraverti et impulsif. Il s'est installé à Los Angeles, suite à l'assassinat, par un mafieux, de son père, qui était un policier également. Il adore sa voiture, une Ford Grand Torino rouge à bandes blanches qui sera un *tag* culte auprès des fans de la série. Il adore une cuisine à base d'hamburgers et de hot-dogs. Il est également superstitieux parfois jusqu'au ridicule. Il est célibataire.

À l'opposé, *Ken Hutchinson* est un blond à la chevelure lisse. Il a grandi dans le Minnesota (à Duluth) dans une famille bourgeoise. Il parle plusieurs langues et joue des instruments de musique. Il a fait des études à l'Université (où il devient champion de lutte). Il est nettement plus réservé et plus diplomate que son coéquipier. Il a une prédilection pour une nourriture saine. Il conduit une vieille Ford. Il est divorcé. Son *tag* est son arme : un Python Magnum 6 pouces.

²³⁶ *The Persuaders* (*Amicalement vôtre*) est une série britannique diffusée de 1971 à 1972 qui met en scène les aventures d'un tandem représenté par un lord britannique, Brett Sinclair (interprété par Roger Moore) et un riche américain self-made-man, Dany White (Tony Curtis).

Leur tenue vestimentaire les réunit, en revanche, dans le style des années 1970. Elle comprend des jeans, des pantalons à pattes d'éléphant, des blousons de cuir, de vieux pulls effilochés, des chemises de couleurs vives qui tranchent avec les générations de policiers en imperméables ou en costumes sombres, que portent, jusque là, les héros classiques des *cop shows*. Leurs métamorphoses vestimentaires peuvent même devenir spectaculaires (perruques, travestissements féminins). Elles vont à l'encontre de la notion de « planque » policière invisible, la technique du « sous marin » chère aux policiers réalistes français. Elle s'inscrit dans les codes colorés et rythmiques des années 1970.

Leurs amours recommencent à chaque épisode, dans un présent éternellement renouvelé bien qu'ils aient connu chacun, au moins une fois, un grand amour qui s'est fini avec le meurtre de la femme aimée. Ainsi la jeune femme, *Terry Roberts*, qu'aime *Starsky* de façon plus sérieuse avec des projets de mariage, se fait assassiner suite à la vengeance du père d'un inculpé. L'ex-femme d'*Hutch*, *Vanessa*, revient lui demander de l'aide et se fait assassiner.

Les coupables sont toujours punis, parfois de façon radicale, comme dans de nombreuses enquêtes menées par le duo : *Starsky* finit ainsi par tuer le meurtrier de sa fiancée et il en va de même pour *Hutch*.

Le recours à la force, l'utilisation des armes font donc partie de leurs pratiques sans que cela ne pose de problème sérieux, ni sur le plan moral, ni sur le plan professionnel, aux personnages. La protection paternaliste de leur supérieur hiérarchique, le capitaine de police, *Harold Calvin Dobey* qui est un noir, ne leur fait pas défaut même si ce dernier les sermonne régulièrement. Ils sont aidés dans leurs enquêtes également par leur indicateur, *Huggy Bear* (« Huggy les bons tuyaux ») qui est un noir également.

En revanche, ces pratiques fictionnelles finissent par leur poser des problèmes, hors écran, dans le cadre de campagnes antiviolence à la télévision. La série sera nommée comme « L'émission la plus violente de l'année » par le *National Citizens Committee for Broadcasting*. D'autres critiques s'élèvent en qualifiant les deux héros de « fascistes » au nom de leurs pratiques musclées et peu respectueuses de la justice, en adoptant une pratique qui relève davantage de la figure de justiciers que celle

de policiers. Les scénaristes sont obligés, semble-t-il, de ce fait « d'adoucir » le ton de la série, en multipliant les bluettes ou les enquêtes caricaturales voire grotesques portant sur du vaudou au Caraïbes, menant les enquêteurs à se travestir pour enquêter dans un salon de coiffure ou dans un casino... Ce qui fait perdre à la série sa signature et son audience jusqu'à son arrêt. Les dissensions entre les acteurs ainsi que les demandes d'augmentation de cachets ont également participé à son arrêt.

4.2. Un générique clivant

Tout comme dans *The Persuaders (Amicalement vôtre)* le générique installe et souligne la dynamique du duo en affichant une lisibilité claire de la série pour le téléspectateur. Il faut rappeler que la traduction en France du générique original a connu une curieuse histoire. La traduction française ne correspond pas au générique original, celui-ci ne comportant pas de paroles mais seulement instrumentale. Elle prive les spectateurs de la véritable ambition musicale du générique. Comme l'a analysé Alexandre Astier²³⁷, la version américaine, particulièrement pour la seconde saison, comprend des musiques représentatives des années 70 comme :

« le son FAT des Clavinet, le Fender Rhodes à l'ampli saturé, les premiers Moogs à filtres résonnants, tout ça magistralement manipulé par les meilleurs funk-men de la Côte Est. »

Les paroles en français, écrites et composées par Haïm Saban et interprétées par Lionel Leroy, ne reflètent pas cette ligne musicale éditoriale. Elles énoncent un parti pris héroïque caricaturale :

« Les nouveaux chevaliers au grand cœur mais qui n'ont jamais peur de rien »

En quoi un grand cœur serait-il incompatible avec le courage ?

« ...mais Huggy sait où ils sont cachés... »

Des policiers cachés de la police ?

« quand les bandits sont tous en cavale / en voiture c'est poursuite infernale.. »

²³⁷ Astier, A , Starsky et Hutch, *Générique(s)*, n. 24, p. 114.

Une poursuite infernale ?

Alexandre Astier signale les enjeux économiques de cette ré-interprétation : « *Heureusement qu'après tant d'efforts, on palpe les droits de reproduction pendant trente ans...* »

On peut signaler en revanche que le malicieux doublage en français effectué par Jacques Balutin (*Starsky*) et de Francis Lux (*Hutch*) est une réussite. Il a fortement joué en faveur du succès public en France. Les libertés prises avec la version originale jouent pour cette fois en faveur de la série. C'était, en écho encore, le cas aussi pour *The Pretenders* avec les voix de Michel Roux (Tony Curtis / *Danny Wilde*) et de Claude Bertrand (Roger Moore / *Lord Brett Sinclair*).

4.3. Un duo malicieux et ambigu

La volonté du créateur de la série, William Blinn, est affirmée, il s'agit de créer un duo dynamique, rieur et quelque peu voyou :

*« J'ai créé deux personnages sur une impulsion. Je les voulais tout à fait hors normes. Je les ai imaginés pleins de vitalité, d'intelligence et d'humour. Il y a du laisser-aller dans leur tenue, dans leur comportement. Ils se fondent parmi les voyous ils ont l'air un peu hippie, sont excentriques et roulent dans une voiture rouge vif. »*²³⁸

Ils se font d'ailleurs à ce titre régulièrement tancer par le fort paternaliste, capitaine *Harold Calvin Dobey* pour leur non respect des procédures et leur impertinence. Mais si *Starsky & Hutch* sont des amis, toujours présents l'un à l'autre, dans une amitié « à la vie à la mort », cette intimité a conduit à certaines interprétations suggérant une homosexualité latente qui ne peut être que suggérée, de façon fort malicieuse certes, dans les années de la production et de la réception de la série. Certains de leurs dialogues ne manquent pas d'ambiguïté, certains gestes expriment une forme de proximité physique sous couvert de « bagarres viriles » qui vont dans le sens de cette interprétation sans jamais le dévoiler clairement.

²³⁸ Blinn, W., *starskyandhutch.e-monsite.com* (vu le 12/12/2012).

David Soul dira à propos en 1975 à ce propos :

« *Starsky et Hutch est classée dans les séries policières, mais pour moi, c'est surtout une histoire d'amour entre deux hommes.* »²³⁹

La figure de leur indicateur *Huggy Bear* (« Huggy-les-bons-tuyaux » interprété par Antonio Fargas) renforce cet éclairage avec ses accoutrements très voyants et sa plastique androgyne :

« *L'amitié et le respect qui les unissent est le fil rouge des 93 épisodes, et ces deux sentiments qui sont les fondements du couple entrouvrent la porte d'une possible relation homosexuelle hors champs.* »²⁴⁰

Le recours très fréquent à des déguisements qui jouent sur les formes du travestissement vont dans ce sens aussi, notamment pour *Starsky* qui se « féminise » dans ces travestissements. La pratique fait écho aux déguisements d'*Artemus Gordon* dans une série antérieure clairement à double lecture homosexuelle qui est *The Wild Wild West (Les Mystères de l'Ouest, 1965-1969)*.

5. La promesse perdue : *Hill Street Blues*

La série est réalisée par Steven Bochco et Michael Kozoll, puis Jeffrey Lewis et David Milch pour NBC. Elle comprend 7 saisons pour un total de 146 épisodes de 1981 à 1987. En France, elle est intitulée « Capitaine Furillo » et connaît une faible diffusion.

5.1. Des origines en rupture fictionnelle

Cette série marque nettement une rupture dans la construction de la figure du héros policier du point de vue de la narration télévisuelle sérielle. Elle est reconnue, par la critique, comme représentant un tournant majeur dans le genre policier bien que la réception du public ait été plus complexe.

²³⁹ François, J. dans Carrazé, A., Schleret, J.J., 1996, *op. cit.*, p. 48.

²⁴⁰ Serisier, P., Boutet, M., Bassajet, J., 2011, *Sériescopies, Guide thématique des séries télé*, Paris, Ellipses, p. 340.

À la fin des années 70, le contexte économique de production des séries télévisées connaît une baisse notable des recettes pour les séries policières classiques reposant sur un héros unique éponyme comme *Mannix*²⁴¹, *Baretta* ou *Steve MacGarett*.

Parallèlement, en 1978, le succès imprévisible de la série *Dallas*²⁴² diffusée l'après midi d'abord comme un *soap opera*, puis en *prime time* au vu de ses résultats, explose ses audiences et démontre l'attraction du téléspectateur pour un héros choral qui tisse plusieurs histoires en parallèle. La montée en puissance du public féminin est notoire également et manifeste une demande d'histoires plus personnelles et plus humaines. Il s'agit donc de répondre à des problématiques de diffusion à un plus large public et d'ouvrir de nouveaux champs de présentation du héros policier.

« C'est la volonté économique d'attirer un public plus large pour une série policière et la volonté culturelle de montrer la vie des flics de façon réaliste et raisonnable se rencontrent ici pour constituer un point culminant de l'histoire des séries. »²⁴³

Fred Silverman, le directeur de NBC, en est pleinement conscient. Il demande au scénariste-producteur, Steven Bochco, de s'inspirer du film à grand succès de Daniel Petrie *Fort Apache, the Bronx* qui est sorti sur les écrans en 1981 pour réaliser une série. Ce film relate la vie, voire la survie, d'un commissariat de police, quasi assiégé, dans un quartier difficile. Cependant la composition des membres du commissariat n'est guère brillante non plus, on y nomme des officiers peu intègres. Le titre est explicite en juxtaposant *Fort Apache* et le *Bronx*²⁴⁴ comme un même combat.

Steven Bochco, qui souhaite au départ travailler plutôt sur la vie d'un hôtel « qui était comme une petite ville où des gens vont et viennent, qui ont des problèmes et qui vivent des situations »²⁴⁵ négocie et obtient la pleine liberté artistique.

²⁴¹ Cf. Chapitre 1 « Les séries marquantes ».

²⁴² Cf. Chapitre 1 « Les séries marquantes ».

²⁴³ Ezquenazi, J.P., 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier Bleu, p. 62.

²⁴⁴ *Fort Apache* est un film de John Ford de 1948. Il relate le massacre du Fort Apache défendu par Cochise et ses troupes et dénonce la bêtise, le racisme et la corruption des américains. Il fait référence à la bataille de *Little Big Horn* perdu par le général Custer.

Le Bronx est à, cette période, l'un des quartiers les plus pauvres et les plus dangereux de New York. La guerre des gangs et les trafics y règnent en maîtres.

²⁴⁵ Gittlin, 1974, p. 279, cité par Ezquenazi, J.P., dans Beylot, P., Sellier, G., 2005, *Les séries policières*, Paris, L'Harmattan, INA, p. 29.

L'engagement du scénariste Michael Kozoll²⁴⁶, dont l'engagement politique a été clairement marqué à gauche, oriente l'écriture de la série sur une ligne sociale et réaliste : Elle marque :

*« L'épuisement de la croyance en la politique des années 68 et l'entrée dans le monde reaganien, le tout dans cette ambiance étroite et crasseuse. »*²⁴⁷

Steven Bochco réunit le producteur, Georges Hoblit, le réalisateur Robert Butler et le directeur de la photo William Cronjager. Avec Michael Kozoll, il écrit la majorité des épisodes des premières saisons et assure la suite de la série en *showrunner*, tout en gardant le ton, avec l'embauche des scénaristes Anthony Yerkovich et David Milch. L'organisation de l'équipe de techniciens est différente des codes des tournages antérieurs. Ceux-ci acceptent de sortir des canons traditionnels du tournage des *cop-shows* en « salissant » l'image, le son, les costumes et les décors afin d'obtenir un effet de réalisme, d'énergie et de chaos. La dynamique de l'équipe de production en place, Steven Bochco en incarne la direction et l'esprit :

*« Bochco va donc assumer et même incarner le projet en lui donnant ce ton si singulier. »*²⁴⁸

Il défend son style et sa narration contre les remarques, voire les protestations des services internes de la censure de NBC, en étant soutenu cependant par le directeur de la MTM²⁴⁹, Grant Tinker.

5.2. Des héros policiers dans une réalité sans espoir

Cette série culte change profondément la figure du héros policier en s'attachant à une description réaliste voire sombre de la vie quotidienne d'un commissariat dans une zone urbaine abandonnée du Rêve Américain. Bien que jamais mentionnée, la série a, en fait, été tournée à Chicago.

Le *melting pot* cher à la promesse du « Rêve Américain » apparaît dans toute sa dureté et dans toute sa déliquescence. Les quartiers aisés ne figurent pas dans cette

²⁴⁶ Cf. Les grands créateurs.

²⁴⁷ Esquenazi, J.P., *Ibid.*, p. 34.

²⁴⁸ Esquenazi, J.P., 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier Bleu, p. 67.

²⁴⁹ Cf. Lexique.

mise en abyme. Le regard de la série se porte sur la réalité des quartiers oubliés des écrans. Ce sont des histoires que l'on ne raconte pas jusque là. Si la population de condition modeste voire pauvre est composée en grande partie de Noirs, elle compte aussi des Juifs, des Polonais, des Portoricains, des Italiens, des Irlandais et des Coréens, ces derniers représentant les nouvelles vagues d'émigration. Leur quotidien est constitué de chômage, d'alcoolisme, de vols, de trafics illicites, de prostitution et de meurtres.

À l'instar de la population du quartier, le commissariat est en piteux état également comportant des infrastructures vieillies et subissant des pannes de tout ordre. L'institution est sans cesse soumise à des coupes budgétaires. Les policiers circulent dans les bruits incessants des arrivées, des arrestations, des venues des avocats et des sorties d'équipes²⁵⁰.

Chaque épisode débute autour de sept heures du matin, dans le sous sol du commissariat par la réunion d'information mené par le capitaine *Franck Furillo* sur les diverses enquêtes de la journée. La réunion d'information se passe dans le brouhaha et le désordre des allers et venus des uns et des autres.

Chaque épisode s'achève généralement par les retrouvailles et commentaires de la journée entre le capitaine Frank Furillo (interprété par Daniel J. Travanti) et sa maîtresse, Maître *Joyce Davenport* (interprétée par Veronica Hamel), qui est une avocate commise d'office. Sans doute est-ce pour cette raison que la traduction française du titre de la série est « Capitaine Furillo », ce qui relève pourtant d'un manque de compréhension de la ligne éditoriale de la série qui se veut chorale.

C'est une série novatrice, à mi-chemin entre le *soap* et le *cop show*, tourné comme un documentaire avec la caméra à l'épaule, mais sans héros précis. Elle s'attache à évoquer la condition policière qui ne se résume pas qu'à effectuer des enquêtes ou à procéder à des arrestations mais à supporter aussi la misère sociale :

« ici, beaucoup de gens dorment dans des taudis insalubres, voire dans les rues ; les enfants ne vont pas à l'école parce qu'il est plus intéressant, financièrement, de devenir dealer ; les femmes laissent leurs nourrissons

²⁵⁰ Les urgences de l'hôpital dans *ER (Urgences)* s'inspirent de ce désordre bruyant qui tient de la cour des miracles. Cf. Chapitre I, « Les séries marquantes ». Il en est de même dans *The Shield* que nous étudions plus loin.

seuls dans leur appartement pour aller racoler ; les vieux se font égorger pour quelques dollars... »²⁵¹

5.3. Un héros choral masculin et féminin incluant les composantes ethniques de la société américaine

La série instaure le mode de la série chorale policière comprenant huit puis quatorze personnages. Cette déstructuration du mode de narration ne permet plus au téléspectateur de se raccrocher à un héros identifié et salvateur et l'inscrit ainsi dans la réalité dure et sans espoir des équipes policières. La musique du générique de Mike Post accompagne également cet environnement sombre.

La promesse du « Rêve Américain » est perdue, la promesse narrative du héros tout puissant salvateur également. Toutefois le fléchissement n'exclue pas la représentation de la variété humaine des parcours et des comportements de ces hommes et de ces femmes. Ces dernières sont beaucoup plus présentes à l'écran au regard des séries policières antérieures, dans un rôle actif, ce qui constitue également une nouveauté narrative.

Car les héros et les héroïnes du quotidien policier sont avant tout des êtres humains aux histoires humaines, enchevêtrées et complexes dans le milieu quasi familial du commissariat. À ce titre, la série représente un tournant majeur dans le mode de narration sérielle et la figure du héros policier :

« Dans la (relativement) courte histoire de la fiction télévisée, on peut certainement trouver plein de dates importantes, plein de premiers ceci ou cela, plein de précurseurs et plein d'innovations éparses, mais aucune série n'a redéfini la manière d'écrire et de filmer les fictions sérielles comme l'a fait Steven Bochco avec « Hill Street Blues » - ou le quotidien d'un petit commissariat d'un quartier difficile dans une ville américaine anonyme, touchée de plein fouet par les problèmes de pauvreté, de chômage, de drogue, de gangs et de tensions raciales. »²⁵²

²⁵¹ Winckler, M., dans Carrazé A., Schleret, J. J., 1996, *op. cit.*, p 61.

²⁵² Dir. Nils C.Ahl et Fau B, *Dictionnaire des séries télévisées*, *op. cit.*, p 434.

Elle apporte également une représentation revendiquée de certaines minorités, hispaniques dans ce cas. En effet, le Lieutenant Ray Calletano (interprété par René Enriquez) qui est le responsable du commissariat de *Hill Street Blues*, est reconnu au fil et à mesure des épisodes par la minorité hispanique des États-Unis comme le référent et le porte-parole de sa communauté :

« Très rare personnage d'origine mexicaine à accéder (dans les années quatre-vingt) au rang de (presque) chef dans une fiction populaire d'importance, il est vrai qu'il représente le signe d'une évolution. L'acteur René Enriquez qui interprète Calletano en est rapidement conscient et il demande à avoir un droit de regard sur les scénarios où son personnage a un rôle important. »²⁵³

5.4. Une série marquante culte pour la construction du héros

Le grand public reste déconcerté par cette nouvelle représentation du genre policier. Cependant NBC a l'intelligence de soutenir la production et la diffusion en dépit d'un succès difficile à rencontrer. Il est vrai que si les téléspectateurs ne sont pas aussi nombreux que souhaités, ceux-ci appartiennent néanmoins à des catégories sociales plus aisées et disposent donc d'un important pouvoir d'achat, ce qui est porteur en terme d'annonceurs pour la chaîne. L'intelligence de NBC n'est donc pas dénuée de ratio économique auxquels s'ajoutent les récompenses critiques obtenues par la série qui valorise l'image de la chaîne.

La série, fait exceptionnel, est nominée 21 fois pour sa première saison aux *Emmy Awards* en 1981. On peut citer notamment :

- *Emmy Award* 1981 : Meilleure série dramatique ; meilleur acteur dans une série dramatique (Daniel J. Travanti) ; meilleur second rôle dans une série dramatique (M. Conrad) ; meilleur scénario pour l'épisode *Hill Street Station*.
- *Emmy Award* 1982 : Meilleure série dramatique ; meilleur acteur dans une série dramatique (Daniel J. Travanti) ; meilleur second rôle dans une série dramatique (M. Conrad).

²⁵³ Ezquenazi, J.P., *op. cit.*, p. 76.

- *Golden Globe* 1982 : Meilleure série dramatique ; meilleur acteur dans une série dramatique (Daniel J. Travanti).
- *Emmy Award* 1983 : Meilleure série dramatique.
- *Golden Globe* 1983 : Meilleure série dramatique.
- *Emmy Award* 1984 : Meilleur second rôle dans une série dramatique (B. Weitz).
- *Emmy Award* 1985 : Meilleur second rôle féminin dans une série dramatique (B. Thomas).

La série s'arrête néanmoins par manque de décollage d'audience au vu des coûts importants de production, Steven Bochco dépasse de 200.000 dollars régulièrement ses budgets. Il est même écarté de la production, qui est reprise par sa femme, Barbara Bosson qui quitte la série à la 6^{ème} saison.

Cette série pose néanmoins les principes d'une nouvelle narration sérielle policière. Elle a de nombreuses descendance dans le genre policier et au delà du genre purement policier :

- Des séries écrites par Steven Bochco. Ainsi : *L.A. Law*²⁵⁴ (*La Loi de Los Angeles*), *NYPD Blue* (*New York Police Department Blues*).
- Des séries appartenant à d'autres genre narratif, pour les plus connues comme : *ER*²⁵⁵ (*Urgences*) ou *House*²⁵⁶.

6. La promesse du paraître : *Miami Vice*

La série *Miami Vice* (*Deux flics à Miami*) est réalisée par Antony Yerkovich et Michael Mann pour NBC. Elle comprend 5 saisons et 111 épisodes répartis de 1984 à 1989.

²⁵⁴ *L.A. Law* (*La Loi de Los Angeles*) est une série judiciaire de 8 saisons et de 170 épisodes diffusée entre 1986 et 1994 sur NBC. Elle relate la vie professionnelle et amoureuse d'un grand cabinet d'avocats à Los Angeles qui traite aussi parfois de « petites » affaires.

²⁵⁵ Cf. Chapitre I, « Les séries marquantes ».

²⁵⁶ *House* que nous traitons plus loin.

6.1. Une série « mal vue »

La série phare des années 1980 reste, curieusement, relativement peu traitée dans les études françaises au regard des autres séries policières américaines. Sans doute est ce due à sa qualification péjorative de série « vidéo clip »²⁵⁷, plus significative de la génération MTV²⁵⁸ et destinée à ces nouveaux spectateurs davantage dans son écriture formelle que dans son fond scénaristique. *Miami Vice* est même qualifiée de vidéo-clip destinée à une génération écervelée comme s'il s'agissait d'une redondance :

*« Les Américains (notamment ceux de la nouvelle génération habituée à l'esthétique vidéo-clip) ne supportent plus de suivre avec application une émission, dans son ensemble ni de devoir s'intéresser à une intrigue bien cousue, ou à des personnages trop élaborées...et ne s'excitent vraiment que pour les images qui flaschent, une bande sonore qui pulse, des scénarios conçus comme des clips, rapides et pas difficiles à comprendre. »*²⁵⁹

Les critiques rencontrent également des difficultés à aborder le troisième personnage de la série, à moins que ce ne soit le premier, qui est la ville de Miami. New York, Los Angeles, Las Vegas voire Chicago leur semblent plus décodables peut être à cette période car la série joue avec la superficialité de la ville sur laquelle nous reviendrons plus loin.

Au delà de son grand succès auprès du public, la série reste, pourtant, très intéressante car, sous le vernis du luxe, du soleil de Miami, de la musique « qui pulse » et l'annonce d'un tandem policier qui semble a priori classique, elle éclaire une autre figure de la promesse du héros policier dans la culture des années 1980.

²⁵⁷ Un *clip* est une courte œuvre audiovisuelle réalisé sur une chanson ou un extrait de musique. En anglais, *clip* signifie d'ailleurs « extrait ». MTV lance la vogue du vidéo clip musical à partir de 1981 et en devient la référence.

²⁵⁸ MTV est créée le 1/08/1981. Elle invente le concept de chaîne musical et s'adresse aux jeunes. On parle alors de « génération MTV ». Elle lance le concept de vidéo clip musical qui aboutit à des succès mondiaux comme *Billie Jean* de Michael Jackson et *Material Girl* de Madonna en 1983. Elle appartient aujourd'hui au groupe Viacom.

²⁵⁹ Ph Romon, Ph., *Le téléspectateur américain a horreur du vide* dans *Libération*, 18/10/85, cité par Carrazé A., Schleret, J.J., *op. cit.*, p.70.

6.2. Un tandem en contrastes parallèles

Le tandem, tout en contrastes parallèles, composé par *Sonny Crockett* (interprété par Don Johnson) et *Ricardo Tubbs* (Philip Michael Thomas) suscite dans les mémoires des fans, des images fortement contrastées en hommage au film noir, au personnage de la ville de Miami comme un haut lieu de corruption et à une bande son marquée MTV. La promesse malicieuse du duo rieur de *Starsky & Hutch* est bien loin. Tout est sombre et tout sonne faux, tout en étant clinquant sous le soleil et le luxe qu'affiche Miami. La ville est viciée.

La composition du tandem *Sonny Crockett* et *Ricardo Tubbs*, qui travaillent en équipe au *Metro-Dade Police Department*, s'articule autour des différences non complémentaires qui demeurent profondes entre les deux héros. Elles sont d'ordre physique, culturelles et comportementales bien que masquées par leur paraître marqué par le luxe et les grandes marques de mode.

Sonny Crockett est d'un blond châtain soigné. Il affecte une forme de nonchalance en ne se rasant pas tous les jours, ce qui modifie l'icône classique du héros policier. L'acteur lance la mode de la barbe désinvolte de 3-4 jours d'ailleurs. Sa tenue vestimentaire est sophistiquée et toute en modernité inspirée de la mode italienne. Elle se compose de couleurs claires (souvent pastel), des matières et des coupes recherchées : il porte ainsi une veste en lin ou en soie sauvage, un tee-shirt sous la veste, un pantalon sans ceinture, et des mocassins blancs sans chaussettes. Toute cette forme de nonchalance soignée du paraître donne lieu à des mimétismes de mode et des effets de marketing et de placement de produits de marque qui s'étend aux accessoires également : *Sonny Crockett* porte des lunettes de soleil de marque Ray-Ban et une Rolex en argent. Ancienne star de football américain à l'Université de Floride, *Sonny Crockett* a dû arrêter ses activités sportives suite à une blessure. Il est parti faire la guerre du Vietnam. Il est inspecteur au département du crime organisé et son nom de code est *Sonny Burnett*. Il est impulsif, parfois violent. C'est un grand séducteur. Ses multiples conquêtes se succèdent et, de façon relativement classique d'un point de vue narratif, ses histoires d'amour tournent mal soit par la mort, l'assassinat en général, de la femme aimée soit par la révélation de sa trahison.

On peut citer notamment:

- *Caitlin*, la chanteuse rock dont il doit assurer la protection et qu'il épouse par amour (*Like a Hurricane, La vedette du rock'n'roll*, saison 4, épisode 8), est abattue lors d'un concert par un tueur qui veut se venger de Sonny dans *Deliver Us from Evil (Délivrez-nous du mal*, saison 4, épisode 21).
- L'hôtesse de l'air, passeuse de drogue, qu'il séduit, meurt d'une overdose dans *Nobody lives forever (Nul n'est immortel*, saison 1, épisode 20).
- Il doit tuer *Danielle Hier*, agent secret français qui a participé au sabotage du *Rainbow Warrior*, afin de sauver son coéquipier dans *French Twist (L'échange*, saison 2, épisode 17).

Ses conditions de vie laissent, à dessein, le téléspectateur rêveur : il réside sur un voilier, il conduit des voitures de luxe à savoir une Ferrari Daytona, puis une Testarossa. Il a pour compagnon un alligator appelé *Elvis*. Séparé de sa femme qui ne supporte plus ses absences, il a un fils, Billy.

Son caractère est autoritaire, il domine le tandem. Il est aussi dominant avec les enquêtrices infiltrées de son équipe que sont l'hispanique *Gina Navarro Calabresse* (interprétée par Sandra Santiago) et la noire *Trudy Joplin* (Olivia Brown). Celles-ci sont régulièrement amenées à infiltrer les milieux de la corruption en se faisant passer pour des prostitués ou cherchant à piéger des violeurs, au péril de leurs vies parfois. Cette domination a peut être joué également en faveur du personnage et de l'acteur qui a davantage les faveurs du public que son co-équipier. Don Johnson est à la période de gloire de la série, le comédien le mieux payé de la télévision américaine.

Ricardo Tubbs est un afro-américain. Ses tenues sont soignées également dans un registre différent. Il porte des costumes alpaga de couleur sombre – souvent grise – , des chemises roses tendres, mauve ou bleu de Prusse, des cravates gris perle ou lie de vin et des mocassins clairs. En accessoires, il porte un solitaire douze carats à l'oreille gauche, une Rolex en argent et une chaîne en or à maillons torsadées. C'est un ancien agent de la police de New York, qu'il quitte pour Miami, après le meurtre de son frère afin de retrouver son assassin. Il décide d'intégrer *Le Miami Vice-Squad* à l'issue de l'épisode pilote. Son nom d'infiltration est *Ricardo Cooper*. Plus calme

que *Crockett*, plus posé et plus réfléchi, il reste un séducteur qui connaît de nombreuses conquêtes amoureuses. Il tombe néanmoins profondément amoureux dans l'épisode *Calderon's Return* (« Le retour de Calderone », saison 1, épisode 4) et a un enfant. La mère et l'enfant sont tués dans une explosion dans *Sons and Lovers* (« On connaît la musique », saison 2, épisode 22).

Le soin apporté au luxe des tenues vestimentaires, renforcé par le train de vie des deux héros a soulevé de nombreuses critiques, portant sur l'irréalisme de tels budgets de fonctionnement affectés à des policiers. Michael Mann légitime ce paraître au nom des missions d'infiltration qu'effectuent les héros dans le milieu corrompu de la ville de Miami dans les années 1980. Sous le soleil, les plages, les palmiers, le luxe des palaces, les hors-bords et les jolies filles, la corruption, les trafics de toutes sortes et la violence règnent en maître et rendent nécessaire le factice des héros policiers, loin des postures austères de la génération antérieure:

« un flic, chargé d'infiltrer le trafic de drogue à Miami dans les années 80, doit montrer un certain train de vie s'il veut bien tenir son rôle de trafiquant, ce qui veut dire qu'il doit rouler en Ferrari ou Lamborghini et porter des Rolex à dix ou quinze mille dollars. »²⁶⁰

La corruption et la violence contaminent néanmoins les deux héros et les rendent bien plus complexes qu'un coup d'œil rapide sur un épisode de la série aurait pu le laisser croire.

Afin d'effectuer leurs enquêtes, il leur faut infiltrer les mondes du luxe, de la richesse et du paraître et d'en reprendre les codes cependant les frontières sont poreuses. La prise d'apparence pose la question de l'ambiguïté de ces héros dans une surenchère de luxe, de couleurs vives et de grandes marques. Elle est à la base du succès de ces héros, porteurs d'une promesse factice, auprès du grand public. Ce sont les héros du paraître en parallèle du monde corrompu qu'ils côtoient. Il est vrai que la production ne néglige rien pour créer l'effet trouble de miroir :

« La costumière Bambi Breakstone a l'ambition de faire en sorte que la série soit toujours « en première ligne des tendances de la mode euro-

²⁶⁰ Carrazé, A, Schleret, J.J., *op. cit.*, p.71. Interview de Michael Mann dans l'émission *Destination Séries* de Canal Jimmy.

*péenne » ; elle se rend pour cela directement à Paris, Londres et Milan pour sélectionner les tenues sur place ; en moyenne, les deux protagonistes portent entre cinq et huit tenues différentes par épisode ».*²⁶¹

La liste est riche et reprise sur Internet comme un hommage fasciné à ce paraître ambigu en énumérant les vêtements et des accessoires observés comme des icônes des luxueuses marques suivantes : Lanvin, Armani, Hugo Boss, Versace, Ray Ban Wayfarer. Cette dernière marque double le chiffre de ses ventes avec cette série qui sont non négligeables car leurs lunettes sont déjà portées par Tom Cruise dans *Risky Business*²⁶². La grande chaîne de magasins américain *Macy's* ne s'y trompe pas en ouvrant un rayon de vêtements spécialement dédié à la série. La fascination pour les voitures de luxe est plus importante encore, nous observons :

- Le soin apporté aux voitures conduites par *Crockett* surtout (de superbes Ferrari) et de moindre mesure de *Tubbs* fait penser au soin apporté au choix des voitures de *James Bond* bien que ce dernier les malmène dans ses poursuites.
- Une très longue description, très détaillée, est consacrée aux différents véhicules, qu'ils soient sur terre ou sur mer, sur la page qui est dédiée à la série sur Wikipédia. Celle-ci est largement nourrie par les fans. Elle montre l'engouement passionné pour ces icônes du factice²⁶³ et construit la mythologie de la série à l'instar de la structure imaginaire des masses décrites par Roland Barthes²⁶⁴

6.3. Des frontières poreuses entre la justice et la corruption

Les frontières du paraître restent fort minces et la tentation est grande de confondre son utilisation et son appropriation par ces deux héros policiers. À l'instar des criminels que les deux héros traquent, ceux-ci n'hésitent pas à tuer les criminels à leur tour. Quelle est donc la frontière entre les moyens de l'enquête et le passage de l'autre côté, celui de la corruption.

²⁶¹ content.time.com/time/magazine/article/0,9171,959822-6,00.html cité sur fr.wikipedia.org/wiki/Deux_flics_à_Miami (vu le 21/01/2014).

²⁶² Sorti sur les écrans en 1983, ce film réalisé par Paul Brickman est l'un des premiers à lancer la carrière de Tom Cruise.

²⁶³ Wikipedia (vu le 12/01/2013).

²⁶⁴ Cf. Première partie de notre étude.

Si la corruption de la promesse du héros est devenue factice, les héros tentent de résister. Cependant *Sonny Crockett* succombe dans la saison 4 au passage de la frontière. Choqué par une explosion, il devient *Sonny Burnett* dans un effet de miroir sombre dans *Mirror Image (Le disparu, saison 4, épisode 22.)* et se met à travailler alors pour la Mafia de Miami. Il tue un policier et tire à deux reprises sur son coéquipier avant de reprendre, héros oblige, ses esprits dans *Hostile Takeover (Les souvenirs, saison 5, épisode 2)*.

Dés lors, au delà de ces artifices séducteurs, la série pose une question morale ambiguë : elle est partagée entre la fascination du luxe et la propagation explicite de la gangrène qui sous-tend et alimente la richesse ostentatoire de Miami. Cette forme de questionnement rend la série dérangement, suscitant de nombreuses analyses et interrogations :

« la série est dérangement par ces plaisir par procuration qui menacent les fondements de l'ordre social. *Miami Vice* navigue dans les eaux troubles séparant les policiers des trafiquants. »²⁶⁵

6.4. Deux héros dans une ville particulière : Miami

Le choix de la ville de Miami dite « la nouvelle Casablanca » résulte de la démarche du créateur de la série, Anthony Yerkovich. La ville fascine. Elle est qualifiée de « nouvelle Casablanca » car en son sein cohabitent, non sans de nombreuses tensions, une forte immigration cubaine et une importante communauté sud-américaine. Le terme de Casablanca revoie C'est la plaque tournante du trafic international de la drogue et du crime. Elle oppose par ailleurs des constructions coloniales anciennes et un centre ville – le *downtown* - moderne et rutilant. Ce choix est majeur pour l'ancrage spatio-temporel des deux héros. Il s'effectue avec des incidences sur la ville même. En effet, Anthony Yerkovich contacte la Chambre de Commerce de Miami pour travailler sur les décors nécessaires à la série. Il privilégie la partie chic et moderne de la ville, notamment le quartier Art déco de *Miami Beach* et es cafés et les terrasses à la mode de *South Beach*. Cependant, en 1984, la ville ne ressemble pas à la gravure que projette de proposer la série. La plupart des bâtiments du quartier histo-

²⁶⁵ R. L. Rustky dans un article intitulé *Visible Sins, Vicarious Pleasures : Style and Vice in Miami Vice*, cité par Serisier, P., Boutet, M., Bassajet, J., *op. cit.*, p. 339.

rique sont vieux et délabrés. Les façades sont tristes. Les créateurs de *Miami Vice* décident d'aider financièrement les propriétaires d'une trentaine d'immeubles situés autour de l'hôtel National dont la façade est peinte dans des tons pastels, à repeindre leurs façades dans les mêmes tons. La ville s'imprègne ainsi de la série : « *Miami s'inspire dès lors de ces changements et, au fil des années, la ville se pare de ces teintes qui font aujourd'hui son originalité* »²⁶⁶ .

En mélangeant la réputation sulfureuse de la ville à la modernité architecturale émergente à la fois moderne et colorée, la série a contribué aux changements de l'image de Miami tout en conservant la fascination que cette dernière exerce dans l'imaginaire du mal. Cette fascination va continuer à se décliner dans *CSI : Miami (Les Experts : Miami)* ou *Dexter* tout comme dans la production de longs métrages qui font la part belle aux « mauvais garçons ».

Il s'agit donc bien d'un choix esthétique, économique et politique. Il est esthétique car la série révolutionne l'esthétique télévisuelle tant du point de vue de l'image que du son. La présentation de Miami, dès l'ouverture du générique, est saisissante et contrastée, elle n'a rien à voir avec les génériques des séries policières classiques antérieures. A toute vitesse, le téléspectateur assiste à un déferment d'images propre à celui d'un *clip musical* : il s'agit là d'un ciel bleu d'azur, des crépitements de mitraillettes suggérés par les synthétiseurs de Jan Hammer, des flamands roses qui s'envolent, des jeunes femmes en bikini minimalistes, des luxueuses voitures de sport, des courses qui suggèrent les paris sur les mêmes courses (courses de chevaux, de lévriers, de bateaux) des buildings et une musique MTV soit... tout un univers d'apparence.

Ce Miami là est au service du parti pris des créateurs de la série car cette présentation est loin de refléter la majeure partie de la « vraie » ville de Miami, composée de vieilles maisons coloniales. L'aménagement des quartiers de tournage de la ville a été faite en ce sens, l'iconographie de la ville s'inscrit dans la transformation esthétique voulue par les créateurs de la série. Michael Mann a « *éliminé 96 à 97% de la réalité de Miami et de la Floride. La plupart des maisons sont en briques sombres,*

²⁶⁶ "But the show also sent out to more than 19 million homes around the country what was not in the newspapers: that Miami was a city of suntanned youth, not solely of retired elderly people; that it was a city with a distinctive slick architectural style and sexy subtropical beauty." <http://www.nytimes.com/1989/05/18/us/miami-journal-sun-sets-on-show-that-redefined-a-city.html> (vu le 20/10/2011).

*d'une architecture presque coloniale. Alors, j'ai décidé qu'en haut il y avait le post-modernisme, en bas l'art déco et que tout ce qui se trouvait entre les deux devait disparaître. »*²⁶⁷

Le choix est politique car Miami s'inscrit dans un contexte américain très tendu entre la guerre déclarée aux narcotrafiquants, la crainte de Cuba et les peurs des émigrations hispaniques. Cette vision trouble et faite d'apparences et de déliquescence de Miami continue à inspirer en ce sens d'autres séries policières comme *CSI Miami* (« Les Experts Miami ») ou *Dexter*.

6.5. Un environnement musical « *New Wave* »

Miami Vice est considérée comme une série musicale voire « la » série musicale des années 80 représentative de la *New Wave*²⁶⁸. Elle s'inscrit à la suite du lancement de la chaîne MTV dont le succès est foudroyant. NBC ne s'y pas trompe pas en souhaitant produire une série « *jeune, branchée, à la mode.* »²⁶⁹

Conscients de ces enjeux musicaux, la production de la série investit fortement dans l'achat des droits d'auteur des succès musicaux de l'époque : 10.000 dollars par épisode :

*« Contrairement aux autres séries de l'époque qui utilisent des réinterprétations de chanson rock, les producteurs de Deux flics à Miami réservent plus de 10.000 euros par épisode pour l'achat des droits d'auteur des tubes de l'époque. »*²⁷⁰

De très nombreuses chansons et artistes célèbres vont nourrir des épisodes de la série (et réciproquement). On peut citer ainsi certaines chansons célèbres mais la liste est loin d'être exhaustive:

²⁶⁷ Interview de Michael Mann dans « *Destination Séries* » sur Canal Jimmy, cité par Schleret J-J, dans Carrazé A, Schleret J-J « *Les grandes séries américaines de 1970 à nos jours* » Turin, 1996, Ed. Huitième Art, p.71.

²⁶⁸ La *New Wave* (qui tire son nom de la « Nouvelle Vague » du cinéma français des années 50) représente plusieurs styles de musique pop/rock de la fin des années 70 au milieu des années 80 aux sonorités électroniques et punk rock. La tendance électro-pop est représentée par des groupes ou des chanteurs célèbres comme *Depeche Mode, Eurythmics, Orchestra manœuvre in the Dark, Bronskie Beat, Madness, Kim Wilde*. La tendance néo-romantique : *Lionel Richie, Bryan Ferry, Duran Duran, Phil Collins, Culture Club*... D'autres groupes ou chanteurs tout aussi célèbres y sont apparentés comme *U2, Blondie, Police, Simple Red, David Bowie*, etc. MTV est leur chaîne de lancement.

²⁶⁹ Dir. Nils C.Ahl et Fau B « *Dictionnaire des séries télévisées* », op. cit., p 282

²⁷⁰ fr.wikipedia.org/wiki/Deux_flics_à_Miami (vu le 21/01/2014).

- Bryan Adams : *Heat Of The Night*.
- Pat Benatar : *Diamond Field*.
- David Bowie : *Cat People*.
- James Brown : *I Feel Good*.
- Kate Bush : *Hello Earth*.
- Eric Clapton : *Wonderful Tonight*.
- Phil Collins : *In the Air tonight*.
- The Cure : *Kiss*.
- Andy Taylor : *When the Rain Comes Down*.
- Cyndi Lauper : *Girls Just Want to Have Fun*.
- Depeche Mode : *Never Let Me Down Again*.
- Frankie Goes to Hollywood : *Relax*.
- Lionel Richie : *All Night Long*.
- Peter Gabriel (avec Kate Bush) : *Don't give up*.
- Rod Stewart : *Some Guys Have All the Luck*.
- Roxy Music : *Lover*.
- Tina Turner : *What Love's Got to Do With It*.
- U2 : *In the Name of Love*.

De même, les célébrités du monde de la musique apparaissent régulièrement dans la série. On peut citer notamment : James Brown, Leonard Cohen, Miles Davis, Tina Turner, ou Franck Zappa.

6.6. Des héros plébiscités

En associant Anthony Yerkovich qui est déjà scénariste sur *Hill Street Blues* et Michael Mann, le producteur, la série est un grand succès, notamment pour les trois premières saisons où elle figure parmi les dix meilleures audiences de la télévision américaine.

L'arrivée de Dick Wolf de 1984 à 1990 qui propose un regard encore plus sombre sur la série est néanmoins moins suivie par le public.

Elle est nommée de très nombreuses fois aux Emmy Awards (15 fois en 1985) et remporte plusieurs récompenses. On peut citer notamment :

- *Emmy Award* 1985 : Meilleur second rôle pour E. James Olmos.
- *Emmy Award* 1985 : Meilleure direction artistique (épisode *No Exit*).
- *Emmy Award* 1985 : Meilleur directeur de la photographie pour Bob Collins.
- *Emmy Award* 1985 : Meilleur montage son.
- *Golden Globe* 1986 : Meilleur acteur dans une série dramatique pour Don Jonhson.
- *Golden Globe* 1986 : Meilleur second rôle pour E. James Olmos.

Elle s'arrête par essoufflement du genre, par baisse de l'audience au regard des coûts très importants de production par épisode qui ne cessent de croître. Le pilote avait déjà coûté 4 millions de dollars soit deux fois qu'un pilote habituel et chaque épisode coûte plus d'un million de dollars. Dans le dernier épisode intitulé *Freefall* (« La dernière aventure », saison 5, épisode 18, diffusé le 21 mai 1989)²⁷¹ les deux héros démissionnent et se séparent, ce qui laisse néanmoins une fin ouverte rendant possible des retrouvailles²⁷², tentées lors d'un long-métrage.

7. La promesse amoureuse : *Moonlighting*

La série *Clair de Lune* est réalisée par Glenn Gordon Caron pour ABC. Elle comprend 5 saisons pour 65 épisodes produits de 1985 à 1990.

7.1. Un tandem sentimental

Créée par Glenn Gordon Caron, *Moonlighting* est une série policière qui articule les enquêtes sur une tension amoureuse, une forme de marivaudage renouvelée et adaptée au genre policier. Elle conjugue les enquêtes d'un binôme de détectives composé d'une femme, *Maddie Hayes* (interprétée par Cybill Shepherd) et d'un homme, *David Addison Jr.* (interprété par Bruce Willis qui débute) et leur jeu de séduc-

²⁷¹ Les épisodes suivants (19-22) sont inédits dans la première diffusion.

²⁷² Celle-ci seront tentées en quelque sorte avec le long métrage *Miami Vice* de Michael Mann de 2006 qui reformule l'épisode 15 de la première saison de la série. Sonny Crockett est interprété par Jamie Foxx et Colin Farrell interprète Ricardo Tubbs. Mais le succès escompté n'est pas au rendez vous, le titre ne suffit pas à renouer avec l'audience de la série : « *The studio underestimated the inherent challenges of translating 'Miami Vice' to the big screen,* » said Universal Pictures Chairman Marc Shmuger. « *As a commercial proposition, it had a familiar title but not a really deeply appealing connection to the larger audience.* » Los Angeles Times, articles.latimes.com/2006/sep/04/business/fi-vice

tion/opposition :

« La série de référence en matière de marivaudage est en effet *Moonlighting*, de Glenn Gordon Caron. *Cybill Shepherd* et *Bruce Willis* ne cessent de se disputer pour ne pas déclarer leur amour. »²⁷³

L'histoire est la suivante : à la suite d'un revers de fortune car son comptable est parti avec sa fortune, un ancien mannequin très riche, *Maddie Hayes*, doit se remettre à travailler. Toutes ses entreprises ayant été flouées par ledit comptable, elle doit reprendre la direction d'une agence de détectives « Clair de Lune » dont elle est la propriétaire. Ayant jusque là dirigé, tranquillement, cette agence, *David Addison* veut rester son associé. *Maddie Hayes* est plutôt snob, altière et toute en maîtrise d'elle-même. Son associé est tout le contraire, obéissant à un paradigme expérimenté brillamment dans de nombreuses comédies américaines, celui de la femme maîtrisée jusqu'au bout des ongles face à un homme infantile²⁷⁴. Il l'exaspère la plupart du temps par son immaturité, ses plaisanteries douteuses, son goût prononcé pour le rock et aussi l'harmonica, sa paresse, mais ses talents d'enquêteur sont efficaces. Les enquêtes que le duo mènent sont graves et loufoques à la fois, portées par une écriture innovante mais l'intrigue repose bien plus sur le suspense du jeu de séduction entre le couple que sur leurs résolutions. C'est un parti-pris qui est revendiqué par le créateur de la série :

« Pour chaque épisode, construire très précisément une énigme policière en trois actes... puis l'oublier. »²⁷⁵

Celles-ci constituent le prétexte fictionnel de la tension sexuelle qui règne entre les deux personnages. Celle-ci s'articule sur un jeu de dialogues et de postures comiques et littéraires qui sont récompensés à plusieurs reprises. Elle offre, à l'instar du personnage, une nouvelle carrière à *Cybill Shepherd* et font connaître *Bruce Willis* et démarrer sa carrière.

Le couple se déclare et passe à l'acte à la fin de la saison 3. L'audience chute lorsque le couple se forme. On parle désormais du « Syndrome Clair de Lune » pour

²⁷³ Winckler., M., *Les Miroirs de la vie*, op. cit., p. 266.

²⁷⁴ On pense par exemple au couple formé par *Lauren Bacall* et *Gregory Peck* dans *Designing Woman* (*La Femme modèle*) de *Vincente Minnelli* sorti en 1957 où elle est une journaliste de mode très en vogue et lui un journaliste sportif spécialisé dans la boxe. On peut se référer également aux disputes professionnelles entre *Spencer Tracy*, procureur, et *Katherine Hepburn*, avocate de la défense, dans *Adam's Rib* (*Madame porte la culotte*) de *George Cukor* sorti en 1949.

²⁷⁵ *Fabrikian., D., op. cit., p. 91.*

toutes les séries de marivaudage qui rencontrent des difficultés de rebond lorsque le couple, tant attendu pourtant par les fans, se forme enfin.²⁷⁶

D'autres causes renforcent l'érosion de l'audience, notamment la grossesse de Cybill Shepherd pendant la saison 4, un accident de ski pour Bruce Willis, l'usure du concept, la fatigue de son créateur qui s'exprime :

« *Les choses ont (alors) commencé à décliner. Le choix de faire l'amour aux héros fit évidemment partie du déclin, mais c'est aussi la manière dont les épisodes suivants furent réalisés n'était pas la bonne. Produire la série était devenu un problème gigantesque et demandait trop d'énergie. Cybill Shepherd, enceinte, ne pouvait travailler qu'un nombre limité d'heures.* »²⁷⁷

7.2. Une écriture innovante avec la « dramedy » et la « métasérie »

L'écriture de la série est toute en richesse et en innovation pour plusieurs raisons. Elle pose une situation grave, complexe qui sert de base à l'enquête puis glisse vers des effets comiques qui ressortent du genre du cartoon jusqu'à l'interpellation directe et récurrente du téléspectateur par les protagonistes. L'intertextualité domine, multipliant les références cinématographiques ou télévisuelles. C'est une *dramedy*²⁷⁸ et c'est la première *métasérie*²⁷⁹ de l'histoire télévisuelle sérielle si on accepte de mettre de côté les courts métrages d'animation comme ceux de Tex Avery où les personnages jouent déjà avec les scénaristes et les spectateurs en les interpellent et en sortant de l'écran, notamment pour se plaindre de leur sort.

La série brise en cela le « quatrième mur »²⁸⁰ du théâtre pour s'adresser au téléspectateur et lui révéler la « réalité » du plateau de tournage, les soucis avec l'accessoiriste, la publicité à venir, les critiques sur le scénario etc. Le « quatrième mur » au théâtre représente l'invisible barrière, implicitement accepté par le spectateur, qui légitime le jeu des personnages comme si le spectateur n'était pas là. Le principe est énoncé par Denis Diderot dans le *Discours sur la poésie drama-*

²⁷⁶ Par exemple pour les séries suivantes : *Lois & Clark*, *The X-Files* ou *Castle*.

²⁷⁷ Fabrikian, D., *op. cit.*, p. 94.

²⁷⁸ Qui mélange le drame et la comédie. Cf. Lexique

²⁷⁹ Cf. Lexique.

²⁸⁰ (Chap. 11, De l'intérêt). Cf. Lexique.

tique (1758) : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » La série s'aventure dès lors sur les chemins de la parodie²⁸¹ soit le détournement d'une œuvre avec une volonté satirique ou du pastiche à savoir l'imitation ou l'évocation du style d'un écrivain, d'un artiste ou d'une école sans qu'il y ait reproduction d'une œuvre particulière ni plagiat.
282

Ainsi, par exemple, au début de la saison 2, dans *Brother, Can You Spare a Blond ? (T'as pas une blonde ?)*, les deux acteurs s'adressent au téléspectateur avant le début de l'épisode sous prétexte que le scénario est trop court pour remplir le format imparti avant d'être critiqué par le réalisateur qui trouve leur argumentation trop courte. Après avoir menacé d'appeler leurs agents artistiques, les acteurs/personnages acceptent de reprendre la série et lancent le générique. Ainsi, par exemple, lors du dernier épisode de la saison 2, *Camille*, dans lequel le personnage de Camille joué par Whoopi Goldberg demande si *The Purple Color (La Couleur Pourpre)*²⁸³ passe toujours à la télévision, les personnages sont sauvés par l'accessoiriste qui récupère l'arme brandie contre eux pour l'utiliser sur un autre plateau. Whoopi et Cybil s'appellent alors par leurs prénoms réelles, puis *David* et *Maddie* se séparent en espérant qu'il y aura une prochaine saison. Le 7^{ème} épisode de la saison 3, *Rock around Shakespeare (Atomic Shakespeare)*, se déroule totalement en vers, en prenant modèle sur *The Taming of the Shrew (La Mégère apprivoisée)* de William Shakespeare. Dans l'épisode 4 de la saison 2, *The Dream Sequence Always Rings Twice (Le rêve était presque parfait)* Orson Welles apparaît en personne pour annoncer un épisode qui sera réalisé en noir et blanc. Celui-ci relate une histoire vue avec les deux points de vue différents des héros :

« Des critiques américains ont vu dans l'excellence de l'écriture de la série le signe que la télévision américaine devenait adulte- qu'elle était prête à franchir un palier véritablement artistique. »²⁸⁴

... et qu'elle pourrait désormais proposer des sujets plus audacieux dans la forme et le fond.

²⁸¹ La parodie : Cf. Lexique.

²⁸² Le pastiche : C'est « un texte dérive d'un texte antérieur » : Genette, G., *Pallimpseste*, 1985, *La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 14. Cf. Lexique.

²⁸³ *The Color Purple* est un film dramatique de Steven Spielberg sorti en 1985, inspiré du roman éponyme d'Alice Walker qui a obtenu le prix Pulitzer. Whoopi Goldberg en est l'interprète principale.

²⁸⁴ Ahl C. Nils et Fau B., op. cité, p. 208.

7.3. Une série récompensée

Nominée à sept reprises aux *Emmy Awards* à la fois dans la catégorie de « *drama* » et dans celle de « *comedy* », la série remporte ainsi, sans être exhaustif :

- *Golden Globe* 1986 : Meilleure actrice dans une série « *comedy* » pour Cybill Shepherd.
- *Emmy Award* 1987 : Meilleur acteur pour Bruce Willis.
- *Golden Globe* 1987 : Meilleur acteur pour Bruce Willis.
- *Golden Globe* 1987 : Meilleure actrice dans une série « *comedy* » pour Cybill Shepherd.

8. La promesse fragilisée : *Law and Order*

La série est nommée en France *New York Police Judiciaire* ou *New York District*. La première traduction, bien qu'éloignée du titre original – littéralement « La Loi et l'Ordre »- témoigne néanmoins d'une bonne compréhension de l'esprit de la série, à savoir la mise en posture des deux moments distincts et complémentaires de la promesse de justice sociale représentée par la fonction de la police et de la justice ainsi que de l'ancrage spatio-temporel au sein la ville de New York, en pleine révolution sur la période 1990-2010. Réalisée par Dick Wolf pour NBC, elle comprend 20 saisons pour 432 épisodes produits de 1990 à 2010.

Law and Order est une série marquante. En effet, sa production ayant duré une vingtaine d'années, elle représente l'une des séries télévisuelles dont la longévité n'est égalée que par la série d'animation *The Simpsons*. La saison 2002-2003 figure encore comme la dixième parmi les vingt programmes les plus regardés de prime time aux États-Unis avec 17,3 millions de téléspectateurs par semaine.

8.1. Des origines politiques et sociétales

Aux origines de la série, il y a le créateur et le producteur exécutif, Dick Wolf, dont nous avons déjà parlé, notamment, à propos de *Hill Street Blues* et de *Miami Vice*²⁸⁵ et une ville : New York.

Au moment de la conception de la série, soit en 1988, New York est considérée comme l'une des villes les plus dangereuses du monde en terme de corruption et de criminalité. Georges Bush père qui succède le 20 janvier 1989 à Ronald Reagan à la présidence des Etats-Unis ne remet pas en cause la baisse des aides publiques de son prédécesseur. En 1994, Rudolph Guiliani, ancien Procureur, membre du Parti Républicain, est élu Maire de New York. Il promet une politique impitoyable envers la délinquance soit une « tolérance zéro ». Dick Wolf souhaite raconter, de façon réaliste, quasi documentaire, la difficulté pour la police, relayée par la justice, d'œuvrer dans ce contexte.

Dick Wolf produit en 1988 le pilote de *Law and Order*. D'abord tentée, la FOX se ravise. CBS, après un accord de principe, le refuse, craignant que l'absence de vedettes dans la distribution et de rôle titre ne fassent fuir les téléspectateurs pour préférer une grille de rentrée plus traditionnelle. NBC, via Brandon Tartikoff, accepte le pilote et commande une première série d'épisodes pour amorcer la série.

Les origines politiques et sociétales, la volonté de tenir un discours réaliste sur le fonctionnement de la police et de la justice à New York conduisent la série à être considérée, selon les points de vue et les sujets abordés, comme républicaine ou comme démocrate. Cette tentative de classification idéologique semble avoir amusé Dick Wolf dans un entretien au public américain :

« *Les démocrates pensent que Law and Order est une série conservatrice, les républicains que c'est une série de gauchistes* ». ²⁸⁶

La ruse du créateur réside dans ce positionnement qui alterne tout au long de la série entre des partis pris qui semblent s'opposer. Les héros semblent donner raison, selon les épisodes, aux conservateurs ou aux démocrates, sur des enjeux aussi cruciaux que

²⁸⁵ Il collabore à l'écriture d'autres séries policières dont *Nasty Boys* qui est une série très violente. Cf. Les grands créateurs.

²⁸⁶ Guedj, P., Ce n'est que justice, *Télérama*, n. 2802, semaine du 24/09/2003, www.lawandorder-fr.com/presse/telerama_2802.php (vu le 21/07/2010).

sont la peine de mort, l'avortement, le mariage homosexuel, l'handicap, le trafic humain...

8.2. Des référents fictionnels forts déclinant le genre « *procedural* »

Les séries *Dragnet* et *Perry Mason* se présentent comme les référents de genre fondamentaux de *Law and Order*.

*Dragnet*²⁸⁷ est l'une des grandes fictions fondatrice du genre « *police procedural* » et en pose les lignes conductrices. Adaptée de la radio, elle est produite et interprétée par son acteur principal *Jack Webb* et diffusée de 1951 à 1959 et rencontre un très grand succès. Tous les aspects du travail de la police y sont représentés : les patrouilles, les scènes de crimes, les interrogatoires, les analyses scientifiques en adoptant un ton de réalisme quasi documentaire. : « *Just the facts, Ma'am* ». Les intrigues sont inspirées des affaires criminelles de la police de Los Angeles (LAPD) dont *Jack Webb* donne néanmoins une image moins dure que celle de James Ellroy. La série pose néanmoins les règles fictionnelles de la présentation du travail de la police qui inspirent *Law & Order*. Nous avons déjà signalé au premier Chapitre le travail de Dick Wolf à partir de cette série.

Perry Mason est diffusée de 1957 à 1966 et compte 271 épisodes. Adaptée des romans célèbres d'*Erle Stanley Gardner*, déjà adaptée à la radio et au cinéma à six reprises, la série pose les archétypes de la narration du genre procédural. La structure narrative est simple et immuable : la première partie concerne l'enquête à partir du moment où *Perry Mason* (interprété par Raymond Burr²⁸⁸) est convaincu de l'innocence de son client, elle est menée par son détective. La seconde partie est au tribunal où le réel coupable est confondu dans un ultime coup de théâtre. *Perry Mason*, qui est l'un des plus célèbres avocats de Los Angeles, établit la vérité par la déduction logique, l'interrogatoire et les preuves. Cette série qui rencontre un très grand succès auprès du public offre une image enjolivée de la justice en comparaison avec le souci de réalisme qui habite *Law & Order* où la justice est loin d'être juste, voire d'être rendue, à chaque fois. Elle pose néanmoins les règles de la codification fictionnelle du genre « *procedural* ».

²⁸⁷ Ce qui signifie ce qui signifie : « coup de sifflet ». CF. Chapitre 1, « Les séries marquantes ».

²⁸⁸ Celui-ci est ensuite l'interprète d'un autre homme de Loi célèbre, policier cette fois, à savoir celui de *Ironside* (« L'Homme de Fer »).

Il est à noter que lors des trois premières saisons, les héros ne sont incarnés que par des hommes :

- Les inspecteurs Max Greevey (Georges Dzunda) et Mike Logan (Chris Noth) et le Capitaine Donald Cragen (Dann Florek).
- Les substituts Ben Stone (Michael Moriarty) et Paul Robinette (Richard Brooks) et le District Attorney Adam Schiff (Steven Hill).

Mais les femmes font leur apparition ensuite à savoir :

- Le lieutenant Van Buren (S. Epatha Merkerson) qui est une femme noire et qui prend le commandement à partir de 1993 jusqu'à l'arrêt de la série en 2010.
- Le substitut Claire Kincaid (Jill Hennessy) de 1993 à 1996. Celle-ci est suivie de bien d'autres femmes à ce poste.

8.3. Un rituel théâtralisé et séquencé

Chaque épisode est composé de deux périodes d'une demi-heure chacune correspondant au déroulement de la justice : l'enquête et le procès. Cette distinction est à nuancer car dans de nombreux épisodes le Procureur fait appel à nouveau aux policiers pour l'obtention de nouvelles preuves ou pour la justification de certains de leurs agissements quand la Défense cherche à faire annuler la recevabilité de certaines preuves ou de certains témoignages.

Cette segmentation fictionnelle narrative a également une fonction économique, elle doit permettre la diffusion de la série en deux parties si nécessaire. Car le contexte télévisuel est, dans cette période de lancement, dominé par les *sitcoms*²⁸⁹ qui sont d'une durée d'une demi-heure. Ils représentent 43 à 55% de la programmation en prime time sur les networks et sont repris en syndication²⁹⁰ sur le deuxième marché des stations locales indépendantes ou des chaînes du câble ou du satellite.

²⁸⁹ Les comédies de situation d'une durée inférieure à 30 minutes. Cf. Lexique.

²⁹⁰ Cf. Lexique.

On peut également décomposer chaque épisode selon des rites précis et récurrents.²⁹¹

8.3.1. La voix-off du générique de début :

Chaque épisode commence ainsi par une même voix-off masculine qui assène gravement :

« *In the criminal justice system, the people are represented by two separate yet equally important groups: the police who investigate crime and the district attorneys who prosecute the offenders. These are their stories.* »²⁹²

« *Dans le système pénal américain, le ministère public est représenté par deux groupes distincts, mais d'égale importance : la police, qui enquête sur les crimes et le procureur, qui poursuit les criminels. Voici leurs histoires* »

Il est à noter que la version française remplace le terme « *the people are represented by* » par « *le ministère public est représenté par* » afin de localiser les systèmes policier-judiciaire des deux pays. Aux États-Unis il s'agit de faire référence au « *Peuple* », en France à une Institution d'État :

« *La justice dans l'imaginaire américain est toujours une affaire d'histoires, ce qui explique que les scripts des épisodes consacrent généralement beaucoup de soin à décrire la vie des victimes et des accusés ; il*

²⁹¹ Il faut signaler que cette construction scénaristique a déjà connu un premier essai mais sans succès (une seule saison) pour la série *Arrest and Trial* en 1963 comprenant une même division entre l'enquête et l'arrestation puis le procès ainsi que dans la série *Chicago Story* en 1982.

²⁹² La voix est celle de Steve Zimkilton, qui devient « La Voix » de *Law & Order* et est célébrée comme telle lors des cérémonies rendues aux héros policiers à Washington D.C. le 6 mai 2011 : *A group of notable police officers from across the country shared the stage at the Warner Theater in Washington, D. C., on May 12, 2011. Humble and heroic, they were honored for being chosen as the 2011 Top Cops at an event by the National Association of Police Organizations (NAPO). John Walsh, the host of America's Most Wanted, hosted the Top Cops Awards. Walsh said the ceremony is "a celebration of the accomplishments of all the top cops here. There are so many worthy candidates. What could we do in America without you?" "Each of you is truly a top cop, and by honoring you we also honor all of the nation's law enforcement officers who protect us, our families, and our way of life," U. S. Attorney General Eric Holder stated in a welcome letter.* Karen Brune (<http://lawofficermagazine.com/article/leadership/2011-top-cops-honored-washingt>) - vu le 30/12.2012

*faut absolument en parler car ces informations éclairent souvent leurs actes. »*²⁹³

Si le propos est de raconter « leurs histoires », il s'agit principalement de l'histoire de ces institutions, de leurs mécanismes et de leur complexité que personifient les héros, il ne s'agit pas de leurs histoires personnelles. Celles-ci sont évoquées de façon discrète et allusive, conformément à la volonté de Dick Wolf qui ne veut pas que des vedettes soient susceptibles de détourner en quelque sorte l'intérêt du spectateur pour l'histoire : « *Ce sont les histoires qui importent, pas les personnages.* »²⁹⁴

8.3.2. La découverte du crime

Suit la scène de la découverte du crime par un témoin de passage sur le lieu du crime ou un proche de la victime. Celui-ci semble la plupart du temps découvrir par hasard le corps de la victime, comme si le spectateur pouvait être lui aussi ce témoin.

8.3.3. L'arrivée des policiers

L'arrivée sur la scène du crime de la police et des inspecteurs qui recueillent les premiers éléments d'information et échangent quelques remarques, souvent teintées d'humour²⁹⁵ conclut le prologue. Ainsi, par exemple, notamment celles de l'inspecteur Lennie Briscoe au regard d'un cadavre particulièrement décomposé : « *Il semblerait que le prix des asticots ait augmenté.* » (*Dissonance*, saison 11, épisode 3). En regardant un amas de cadavres à la suite d'un incendie : « *On se croirait à Tel-Aviv* » (*Le brasier*, saison 14, épisode 5) ou « *Curieuse façon de faire une omelette* » (saison 9, épisode 6).

8.3.4. Le générique

Jouant sur le bleu se référant à la notion de *Law* et le rouge se référant à la notion de *Order*, le rituel du générique débute. Celui-ci, d'une durée de presque une minute trente est relativement long. Il se déroule en obéissant à la même volonté édi-

²⁹³ Villez, B., 2014, *Law and Order, New York Police Judiciaire, la justice en prime time*, Paris, PUF, p. 55.

²⁹⁴ Villez, B., *Ibid.*, p. 28 : Wolf D., journée rétrospectives, 15/04/2011.

²⁹⁵ Cette procédure narrative s'appelle le / L'humour noir libère de la tension souvent dramatique de la découverte du crime et permet également de teinter de touches personnelles, furtives, la personnalité des héros policiers. On apprend ainsi que Lennie Briscoe a connu une vie conjugale traversée de divorces qui l'ont rendu très cynique sur la dimension sentimentale du mariage.

toriale qui vise à mettre en avant les codes des deux institutions dans la ville de New York : des gyrophares des voitures de police, des coupures de presse parlant d'arrestation, des images d'inculpé arrêté, des images du tribunal, du déroulement du procès... Ces images apparaissent et disparaissent très rapidement, ne laissant pas la possibilité au spectateur de s'attarder. Des mots surgissent et disparaissent de la même façon : « *prison* », « *sentence* », « *term* »... Certes, les acteurs interprètes apparaissent aussi mais ils le font comme en surimpression rapide sur une ville dont les images envahissent peu à peu l'écran. Ils ne figurent que de rapides clichés, comme des interprètes remplaçables, dans le flot des images de la vie de New York. Les deux inspecteurs et les deux assistants du Procureur avancent, un court instant vers le téléspectateur, déterminés, prêts à défendre l'ordre et la loi. Cette codification actante se retrouvera dans plusieurs génériques de séries policières. Puis celui-ci se boucle et se clôt sur l'une des icônes de New York, de nuit notamment : le pont de Brooklyn, celui-ci balayé par les lumières de la ville entre le blanc et le rouge des phares des voitures qui l'empruntent. Le bleu de la nuit New-Yorkaise est le lieu de passage mouvant et de transition. Il reflète les couleurs du drapeau américain également. La ville n'est pas réductrice à ses héros. Elle est bien au delà. Ceux-ci ne font que de leur mieux.

8.3.4. L'enquête

La narration comprend ensuite distinctement les deux parties citées ci-dessus. L'enquête tout d'abord qui est menée par deux inspecteurs, supervisés par leur chef et menant à l'arrestation du présumé coupable soit :

- L'enquête policière, fouillée, quotidienne, harassante, articulée sur de nombreux interrogatoires et de nombreux témoignages et de recoupements.
- Les résultats de l'enquête confiés à l'Assistant District Attorney.
- L'arrestation ordonnancée du présumé coupable.

8.3.5. Le procès

L'arrestation effectuée, l'épisode enchaîne sur la seconde partie, le procès, soit :

- Le procès proprement-dit et les plaidoiries qui peuvent ou non, à tout moment du déroulé, déboucher sur un accord entre la Défense et le Procureur selon les offres de chacune des parties.

- L'inculpation prononcée par un jury populaire (« *the indictment* ») s'il n'y a pas eu un accord passé entre les parties.
- Une très brève conclusion éventuellement entre les protagonistes principaux (le procureur, le procureur adjoint voire avec les enquêteurs) selon des triangulaires changeantes. Il est à noter que le *District Attorney Adam Schiff* (interprété par Steven Hill) a joué dans ces brèves séquences un rôle prédominant en clôturant, parfois de façon amère, d'autres fois plus bienveillante, l'épisode et en donnant ainsi le « ton » de la fin.

8.3.6. Le sonal récurrent

L'articulation entre les grandes parties s'effectue via un sonal récurrent composé par Mike Post et comprenant deux notes musicales – le « chung chung » pour reprendre l'expression de Barbara Villez²⁹⁶ – qui sont plaquées sur un carton noir où figurent en général le lieu et la date – soit la mention du jour et du mois sans jamais mentionner d'année – de l'action en cours. On en compte entre quatre et sept par épisode, le dernier étant, généralement lié au verdict rendu par le jury. Par exemple :

- Saison 8, épisode 20 : (1) Hospital Hudson Terrace / mercredi 10 janvier ; (2) Cour Suprême / mardi 2 avril. (3) Cour Suprême/ jeudi 4 avril.
- Saison 8, épisode 22 : (1) Discotheque Electronic Gardens / mercredi 19 février ; (2) Cour Suprême / lundi 7 avril ; (3) Cour Suprême / mercredi 9 avril.
- Saison 14, épisode 22 : (1) Grand Hotel Tribeca / mardi 22 février ; (2) Appartement Mr et Mme Hirojito / vendredi 25 février ; (3) Variety Street / vendredi 3 mars ; (4) Aéroport JFK / vendredi 10 mars ; (5) Cour Suprême / jeudi 20 avril ; (7) Cour Suprême / mardi 25 avril.

8.4. Un héros choral au sein d'une série réaliste

Law & Order représente une vision particulièrement fragilisée de la promesse du héros policier représentée par la police et la justice, soit les policiers et les procureurs, dans un effet de réalisme du suivi des enquêtes par les jugements.

²⁹⁶ Villez, B., 2014, *Law and Order, New York Police Judiciaire, la justice en prime time*, Paris, PUF, p. 18.

La promesse fragilisée s'inscrit au-delà de la pure enquête policière. Elle s'enchaîne au fonctionnement (ou au dysfonctionnement) du système judiciaire qui représente comme un effet de miroir à l'enquête initiale menée par les policiers.

Sans doute est-ce pour cette raison que cette série a été si attractive et si longue car elle reste toujours ancrée dans les débats de la société américaine et dans la proche actualité : scandales pharmaceutiques, immobiliers ou financiers, corruptions, racismes, viols, drogues, impact du 11 septembre, montée des sectes, lobbyings anti-avortements, abus de faiblesse, retour des vétérans de la guerre d'Irak.. La liste est non exhaustive. Dick Wolf et ses équipes s'appuient sur les faits divers, les faits réels en gommant les noms réels sans que le public soit dupe. Car les enquêtes auxquelles sont confrontés ses héros sont tant inscrites dans l'actualité que certains épisodes ont dû être réécrits tant les références à l'actualité sont encore trop lisibles :

*« Un épisode inspiré par l'histoire d'un enfant maltraité dut être ainsi réécrit : la petite fille était beaucoup trop ressemblante. Il en fut de même lorsque la série proposa un épisode trop clairement inspiré par l'histoire de Myke Tison, jugé pour viol. »*²⁹⁷

Cette structure narrative qui est celle d'un *formula show*, soit un schéma narratif qui se répète à chaque épisode²⁹⁸, vise à susciter avant tout l'intérêt du spectateur pour le déroulement de chaque enquête et du processus judiciaire qui suit.

Le développement psychologique des personnages, leurs évolutions et leurs propres histoires ne constituent pas l'enjeu majeur de la série. C'est l'enquête et la quête de la vérité et le résultat du procès, s'il a lieu, qui importent dans la narration.

Néanmoins de petites touches apparaissent de temps à autre pour « humaniser » les héros à supposer que le spectateur reste très vigilant car ce ne sont que des indices qui en appellent généralement à sa mémoire.

Ainsi, on peut en déduire néanmoins du Premier Substitut *Mac Coy* qu'il a eu plusieurs aventures avec ses assistantes et qu'il se ressource souvent dans l'alcool, ce qui est en contradiction avec son discours, relativement rigide, sur le respect de la Loi.

Mais, au delà de *Mac Coy*, chacun des héros, par petites touches, est suggéré avec ses figures d'ombre pour le spectateur fidèle.

²⁹⁷ Carrazé, A., Schleret, J.J., *op. cit.*, p. 178-182.

²⁹⁸ Cf. Lexique.

Ainsi, les éléments de la personnalité de l'inspecteur *Lennie Briscoe* qui ouvre de la saison 3 à la saison 14, sont également distillés au fur et à mesure, ils constituent les éléments d'une mosaïque que le spectateur reconstitue, s'il le souhaite, petit à petit :

*« Le téléspectateur a fini par savoir qu'il était originaire de New York, diplômé du City College of New York, indiquant donc que Briscoe était d'une origine modeste. Il affirmait avoir été un mari épouvantable (au moins d'après ses anciennes femmes), un père nul (une scène où il tente de rétablir le contact avec sa fille, lors d'un déjeuner, confirme cet échec) et un ancien alcoolique – ce que l'on apprend par sa capacité à reconnaître les signes de cette addiction chez les suspects interrogés au commissariat. »*²⁹⁹

Dès lors, la figure réaliste des héros se singularise par rapport à d'autres séries policières antérieures et ce, à plus d'un titre, dont voici les schémas :

- Une construction reposant de façon équilibrée sur deux trios : les inspecteurs et leur supérieur puis le procureur et ses adjoints sans aucune mise en avant ou effet de « star ».
- Les crimes et/ou les délits relèvent des faits divers et posent de réels problèmes de société jusqu'à des références explicites à des affaires authentiques. Cette démarche, revendiquée par Dick Wolf est celle du « *Ripped from the headlines* ».
- Un traitement réaliste, rapide, renforcé par une photo granuleuse et le tournage caméra à l'épaule donnant un aspect quasi documentaire.
- Des procédures d'enquête méticuleuses, dépourvues d'action spectaculaire, que la Défense peut faire tomber au nom du premier vice de forme.
- Des dialogues très mesurés, simples, des plaidoiries brèves, dénuées d'effets de lyrisme appuyées par un vocabulaire technique précis:

« Dick Wolf explique d'ailleurs avoir exigé un rythme rapide sans aucun gaspillage, qui permet une lisibilité maximum de l'information délivrée par les dialogues ; simplicité des cadres, saisies des mouvements et des

²⁹⁹ Villez, B., *op. cit.*, p. 62.

*visages par des travellings, éclairage réduit, tournage en extérieurs résultent de ces principes initiaux que les nombreux réalisateurs travaillant pour la série doivent respecter. »*³⁰⁰

- Des procédures judiciaires fragilisées entre les failles des lois et les ambitions politiques de certains magistrats.
- Une issue finale satisfaisante mais jamais acquise : les coupables pouvant s'en sortir grâce à leurs avocats et à la fameuse passation d'accord entre les parties ou à des vices de procédure ou encore au manque de recul du jury.

Ces singularités qui pourraient faire croire à une série sèche, « très janséniste »³⁰¹ et déshumanisée sont à fortement nuancer néanmoins par certaines formes de durée :

- Une construction scénaristique reposant notamment sur le duo formé par le scénariste René Balcer qui travaillait à la partie policière et le juriste Michael Chernuchin qui travaillait sur la partie judiciaire .
- Une interprétation humaine forte étayant au fur et à mesure des épisodes, les histoires des personnages (les policiers et les membres du bureau du procureur) et qui résiste de ce fait à la succession des acteurs interprètes.
- Une narration diffuse mais distillée sur les histoires personnelles des héros.
- La longévité à l'écran, cependant, de certains acteurs qui ont familiarisé les spectateurs avec certaines de héros de la série, notamment : Jerry Orbach (le détective *Léonard dit « Lennie « Briscoe*) qui acte de 1992 à 2004 ; Jesse L.Martin (le détective *Edward « Eddy » ou « Ed »Green*) qui acte de 1999 à 2008 ; Steven Hill (le Procureur *Adam Schiff*) qui acte de 1990 à 2000 ; S. Eptha Merkerson (le Lieutenant *Anita Van Buren*) qui acte de 1993 à 2010 ; Sam Waterson (*Jack McCoy*) qui apparait comme Premier Substitut de 1994 à 2007 puis comme Procureur de 2007 à 2010 et devient, de par cette longévité, quelque peu incontournable.

La figure de ces héros a donc été suffisamment fortement structurée dans les fonctions professionnelles de chaque personnage (policier sur de terrain de l'enquête/

³⁰⁰ Colonna, V., *op. cit.*, p. 70.

³⁰¹ Guedj, P., www.lawandorder-fr.com/presse/telerama_2802.php, (vu le 21/07/2010).

lieutenant/ substituts et procureur) pour permettre d'être habités par des personnalités différentes au départ des acteurs, même si ceux-ci ont pu être adorés par les fans. Le tour de force narratif est revendiqué par Dick Wolf :

« *C'était justement ça l'idée ! explique Dick Wolf, sur les changements de casting, même lors de départ des personnages adulés par les fans comme le Procureur Ben Stone (joué par Michael Moriarty) ou le détective Mike Logan (Chris Noth).* »³⁰²

Par ailleurs, l'effet de réalisme est renforcé par le fait qu'il n'y a pas de représentation spectaculaire du crime. Ce dernier est le plus souvent dû à la bêtise, la lâcheté, la cupidité, l'égoïsme ou l'inconscience, ainsi dans :

- *White Lie (La voie blanche, saison 11, épisode 18)* : il s'agit du meurtre d'un couple de Colombiens, survenu au sein d'un trafic de cocaïne entre la Colombie et les USA. La responsable est victime de chantage de trafiquants, elle est droguée bien qu'étant l'épouse du responsable de la lutte contre la drogue du gouvernement des Etats Unis. Elle est fortement culpabilisée. Elle accepte de témoigner finalement contre le meurtrier mais à la fin de l'épisode, elle ne dit pas si elle se pardonnera ce terrible gâchis.
- *For Love or Money (Pas de sentiment, saison 12, épisode 3)* : C'est une histoire très sombre de cupidité, de manipulation et de vengeance entre une mère et sa fille autour du meurtre du mari riche de la mère. La fille finit par dénoncer cette dernière.
- *The Brotherhood (Liberté écourtée, saison 15, épisode 3)* : il s'agit d'une enquête sur la violence des gangs dans le milieu carcéral. Celle-ci conduit un gardien à décider d'abattre, de son propre chef, un prisonnier qui a purgé sa peine afin de protéger sa famille que ce dernier menace. Le gardien est acquitté au grand dam du procureur, le jury n'ayant pu se prononcer. L'épisode se clôt sur la mise en sécurité de la juge qui est menacée par les gangs à cause de cet ac-

³⁰² Guedj, P., *Télérama*, n. 2802, Semaine du 24/09/2003, www.lawandorder-fr.com/presse/telerama_2802.php (vu le 21/07/2010). Dans un autre genre sériel, à savoir celui de l'hospitalier, il en ira de même pour la gestion et la longévité de la célèbre série *E.R.* (« Urgences », 1994-2009, 331 épisodes).

quittement mais également sur la disparition soudaine de l'épouse du gardien acquitté.

Cette posture accentue le climat d'incertitude quant au bon fonctionnement du système judiciaire et renforce la proximité réaliste des héros. Souvent pris au piège entre les impératifs politiques, les soucis budgétaires et les failles sociales, ces héros, notamment les procureurs, apparaissent parfois certes impuissants, mais au sens de la citation de Dick Wolf³⁰³ :

« Il n'y avait jusque là jamais de fiction décrivant l'activité des procureurs. Je pensais que les héros n'étaient pas les avocats qui tiraient toujours d'affaire les criminels mais les procureurs qui, pour un salaire dix fois moindre, tentaient de les mettre hors d'état de nuire. »

Law and Order est de ce fait, une série où les héros se démènent dans le strict cadre de la Loi, non sans cas de conscience et de soubresauts au sein même des équipes ou entre les policiers et le bureau du Procureur, afin de tenter de trouver une forme de justice qui, souvent, est très en deçà de la promesse de justice.

Ce sont des héros conscients de cet état de fait et ils le signifient au spectateur à travers des échanges verbaux incisifs. Ainsi :

- « Je voudrais que ce salaud pourrisse en enfer, mais l'enfer ne dépend pas de ma juridiction. » (Jack McCoy, Assistant District Attorney).
- « La loi est un bouclier. Dans cette affaire, vous voulez en faire une épée. » (Procureur Adam Schiff).
- « Je suis catholique, Madame. Je peux me sentir coupable de n'importe quoi. » (Ben Stone).
- « Nous l'avons retiré d'une jungle pour l'envoyer dans une autre » (Mac Coy, District Attorney)

Ces héros reflètent les ambiguïtés et les paradoxes de l'action de la justice, partagée entre les policiers et les procureurs.

³⁰³ Courrier, K., Green, S., 1999, *Law and Order, the Unofficial Companion*, Los Angeles, Renaissance Book, 2e Ed., cité par Winkler, M., 2002, *Les Miroirs de la Vie*, Paris, Le Passage, p.98.

L'un des intérêts incontestable de la série est que la définition du bien et du mal n'est pas tant au centre de la série que l'application d'une Loi qui n'est toujours systématiquement synonyme de justice. Parfois le coupable s'en sort, soit suite à un accord passé entre les parties soit devant le jury. Parfois le coupable est avant tout la victime de la désintégration du système social.

Le choix des sujets traités s'inspire directement de la lecture des faits dits divers de la société, le « *Ripped from the headlines* » revendiqué par Dick Wolf. Ainsi, par exemple dans :

- *Locomotion (Faute de parcours*, saison 15, épisode 24) : il s'agit d'un grave accident de train de banlieue qui cause de très nombreux morts. Il est dû à un véhicule laissé sur la voie. Le coupable n'avait plus les moyens de se soigner et était donc en état d'aliénation mentale, abandonné des siens. Le verdict le considère néanmoins coupable. L'avocat de la Défense dit à *Mac Coy* : « *Vous, votre rôle, c'est de faire le ménage..* » (en absence d'une politique sociale).
- *Whiplash (Arnaques à l'assurance*, saison 11, épisode 19) : il s'agit d'un émigré hispanique vivant dans des taudis parmi les siens. Il est poussé par des mafieux à organiser des accidents en faveur d'une escroquerie gigantesque qui finit par le tuer. En dépit de cette pression mafieuse, il est jugé néanmoins coupable : sa famille n'aura rien.

Cette fragilisation de la promesse réaliste de justice au regard des paramètres du politique se résume de la sorte :

« *Dans tous les cas, il ne s'agit jamais d'un héros combattant contre l'injustice drapé dans le manteau d'une justice omnisciente : mais des paradoxes et des ambiguïtés que l'action judiciaire recèle, de ses errances aussi- il y a toujours un contradicteur qui a d'excellentes raisons à faire valoir pour s'opposer à tout jugement péremptoire.* ».³⁰⁴

8.5. Une ville particulière : New York

Contrairement à d'autres séries sensées se dérouler à New York, mais tournées en fait dans les studios de Los Angeles et ne comprenant que quelques plans tournés à

³⁰⁴ Ezquenazi, J.P., 2009, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier Bleu, p. 78.

New York (comme *NYPD Blue* ou *CSI Manhattan* que nous abordons plus loin), la série de Dick Wolf est tournée effectivement à New York. Plusieurs raisons y concourent : l'amour que Dick Wolf porte aux lumières de la ville et à ses rues, le souci de réalisme, et les conditions de tournage offertes par la municipalité. Aux premières saisons, c'est la seule série tournée réellement dans les rues de New York. La ville de New York représente un personnage à part entière.

La ville – ses avenues, ses quartiers, ses parcs, ses taxis, sa lumière, ses vendeurs ambulants de hot-dogs – est continuellement présente dans la lumière new-yorkaise, que ne peuvent restituer des tournages à Los Angeles, jusqu'aux escaliers qui mènent au tribunal :

« Christopher Noth considère qu'elle est « la clef de voûte de toute la série. C'est une vedette anonyme. C'est très subtil, mais quand vous tournez à Harlem, et qu'Harlem vous entoure...cela a des effets sur votre prestation. »³⁰⁵

Les marches du tribunal symbolisent à la fois le recours à la justice dans la montée des marches et la victoire ou la désillusion au retour du tribunal. Ils forment l'écrin du désarroi ou de la reconnaissance du crime.

La ville de New York qui apparaît là est moins policée, bien moins assainie, elle est contemporaine des téléspectateurs New Yorkais qui se reconnaissent dans ces multiples incursions dans leur ville. Les plans de la ville, dans la première partie des épisodes qui relatent l'enquête menée par les inspecteurs, sont très nombreux, on peut en compter parfois jusqu'à 25³⁰⁶. C'est une ville, comme nous l'avons mentionné plus haut, où les tensions raciales, le chômage, la drogue, la corruption, le vol, le sida sont très présents. Elle apparaît toujours en devenir après les deux mandats de Rudolph Giuliani, dont le mandat autoritaire a été à plusieurs reprises critiqué³⁰⁷, celui-ci joue d'ailleurs son propre rôle de Maire de la ville dans le premier épisode de la saison 11 : *Endurance (Epreuve d'Endurance)*. Il en va de même du Maire suivant, Bloomberg dans l'épisode 19 de la saison 14 : *Nowhere Man (L'homme de nulle part)*.

³⁰⁵ Carrazé, A., Schleret, J.J., *op. cit.*, p.180.

³⁰⁶ *TV Guide*, numéro special Law & Order, hiver 2009, p. 86, cité par Villez, B., *op. cit.*, p. 92.

³⁰⁷ Rudolph W. Giuliani, Républicain, est le 97^{ème} Maire de new York. Il est en fonction du 1/01/1994 au 31/12/2001. Son mandat est marqué par une forte baisse de la criminalité, un fort durcissement de la politique sociale et un autoritarisme sans hésitation.

Cette incursion du véritable Maire qui incarne son propre personnage montre à quel point la dimension fictionnelle s'estompe au profit de la dimension en miroir de la représentation de la ville.

Les conditions de tournage sont facilitées par la Municipalité, ce qui indique également l'osmose entre la série et la ville. Le Maire Giuliani comme le Maire suivant Bloomberg³⁰⁸ exonèrent la production d'une partie des taxes, ce qui leur vaut les remerciements au générique de la série :

« Filmé entièrement à New York City avec la coopération du bureau du maire de New York, le service des films, théâtres et diffusion (Patricia Reed Scott, commissaire) les membres de l'unité cinéma/télévision du département de la police de New York et le bureau du développement de cinéma et de la télévision du gouverneur de l'Etat de New York. »

Michael Bloomberg rend hommage officiellement à la série et déclare que celle-ci représente une sorte d'institution pour New York, surtout après le 11 septembre qui avait fait fuir de nombreux tournages³⁰⁹ :

« The New York City Mayor Michael Bloomberg called « Law & Order » a New York City institution in a statement Friday afternoon. »

Il rappelle également le nombre d'emplois directs générés par le tournage en ville (8.000 environ) et le nombre de carrières lancées après un passage dans la série. Le lien entre New York et *Law & Order* est spécifique à cette série :

« Law & Order n'est pas une simple série judiciaire ou policière, c'est aussi une série sur New York et les New-Yorkais ». ³¹⁰

8.6. Une série plébiscitée

Le ton documentaire de la série, l'absence de héros facilement identifiable, la focalisation sur les enquêtes plutôt que sur l'intimité des personnages, le refus

³⁰⁸ L'homme d'affaires, Michaël Bloomberg, est élu Maire de New York en 2001. Il effectue trois mandats et quitte cette fonction début 2014.

³⁰⁹ mediadecoder.blogs.nytimes.com/2010/05/14/nbc-cancels-law-order/ (vu le 10/03/2014)

³¹⁰ Villez, B., *op. cit.*, p. 94.

d'histoires amoureuses relatées entre collègues, déconcertent les téléspectateurs dans un premier temps. La série passe en deuxième partie de soirée.

Les audiences changent de façon radicale lorsque la chaîne câblée A&E achète des épisodes, six ans après le début de la diffusion de la série pour une somme relativement modeste soit 169 000 dollars par épisode. Tout en ayant soigné la communication sur la diffusion de *Law & Order*, son audience augmente de 40%. Puis TNT achète également, pour une somme plus importante, la série en 2000, ce qui renforce la propagation de cette dernière. La double diffusion sur une chaîne hertzienne et sur une chaîne câblée renforce les taux d'audience, selon un schéma classique aux États-Unis :

*« Une fois que la série était visible à la fois sur NBC un soir à l'heure de grande écoute et ensuite sur une chaîne câblée, les taux d'audience sur les deux chaînes se sont mis à grimper, avec une moyenne de 19 millions de téléspectateurs par semaine. »*³¹¹

En 2006, la série et ses spin-offs, soit les séries qui déclinent la série mère que nous abordons ci-dessous, affichent plus de 10 milliards de dollars en revenus publicitaires. La série est vendue dans 220 pays et traduite dans plus d'une centaine de langues. La valeur de son exportation s'élève de ce fait à un montant de 8 milliards de dollars par an. Si l'on prend en compte les épisodes des séries dérivées, des spin-offs, on peut donc dire que *Law & Order* est, sans doute, à chaque heure, visible, chaque jour, sur une chaîne dans le monde.

Parmi les 42 récompenses obtenues par *Law and Order* qui a été nominée 160 fois dans diverses catégories, on peut citer notamment :

- *Emmy Award 1992* : Meilleur son pour *Heaven* (« Un incendie pas comme les autres », saison 2, épisode 10).
- *Emmy Award 1993* : Meilleure photographie pour *Conspiracy* (« Meurtre en noir et blanc », saison 3, épisode 2).
- *Emmy Award 1997* : Meilleure photographie pour Constantine Makris pour *Mad Dog* (« Libération anticipée », saison 7, épisode 8) ; meilleure série drama-

³¹¹ Villez, B., *op. cit.*, p. 21.

tique : « subtile et à contre-courant, cette fiction décrit les frustrations et les passions qui émaillent la recherche de la justice ».

- *Screen Actors Guild Awards* 1999 : Meilleur acteur de série dramatique pour Sam Waterson .
- *Screen Actors Guild Awards* 2005 : Meilleur acteur de série dramatique pour Jerry Orbach.

8.7. Des héros déclinés

Si la série, essoufflée, est stoppée en mai 2010, elle donne lieu avant cet arrêt, à plusieurs déclinaisons et prolongations de ces figures héroïques « réalistes » sur plusieurs *spin offs* ancrés dans d'autres sections de la police et de la justice tant sur la nature des crimes traitées que sur la fonction des héros mis en avant, de façon moins équilibrée que ne l'était *Law & Order* entre le héros policier et le héros judiciaire.

On retrouve, conformément à la Bible³¹² très précise de *Law & Order*, la série mère, la signature formelle de la série à savoir : l'accroche et la voix de Steve Zirnkilton., le séquençement et le récurrent tonal de Mike Post pour les deux premiers *spin-offs*.

8.7.1. Law & Order : Special Victim Units

Cette série policière, créée par Dick Wolf, est diffusée depuis 1999 sur NBC. Elle compte 16 saisons et 343 épisodes à ce jour. Les héros se focalisent sur les crimes sexuels et prennent en charge les victimes. Elle est nommée en France *New York Unité Spéciale*.

On retrouve, conformément à la Bible³¹³ très précise de *Law & Order*, la série mère, l'accroche typique de la série mère :

« In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victims Unit. These are their stories. »

³¹² Cf. Lexique.

³¹³ Cf. Lexique.

« Dans le système judiciaire, les crimes sexuels sont considérés comme particulièrement monstrueux. À New York, les inspecteurs qui enquêtent sur ces crimes sont membres d'une unité d'élite appelée Unité spéciale pour les victimes. Voici leurs histoires. »

Le récurrent tonal de Mike Post et les découpages temporels obéissent à la signalétique formelle de la série également.

En revanche, la série est centrée essentiellement sur les enquêtes de policiers, ce que souligne l'accroche qui n'évoque pas le rôle joué par la fonction judiciaire dans la condamnation des coupables.

8.7.2. Law & Order Criminel Intent

Cette série policière, créée par Dick Wolf et René Balcer, est diffusée de 2001 à 2007 sur NBC. Son titre en France est *New York Section Criminelle*. Elle compte 10 saisons et 193 épisodes. Les héros qui font partie d'une unité d'élites se focalisent sur des meurtres extrêmement violents en cernant la psychologie des meurtriers :

« Dans la guerre contre le crime à New York, les plus redoutables prédateurs sont poursuivis par les inspecteurs de la Section Criminelle. Voici leurs histoires. » Soit: « In New York City's war on crime, the worst criminal offenders are pursued by the detectives of the Major Case Squad. These are their stories. »

Contrairement à *Law & Order : Special Victim Units*, les héros comprennent également l'équipe judiciaire, notamment le Substitut du Procureur. L'équilibre entre les deux parties n'est cependant pas aussi rigoureux qu'au sein de la série mère.

8.7.3. Law & Order Trial By Jury

Cette série judiciaire, également créée par Dick Wolf, connaît une production très brève puisqu'elle ne compte qu'une seule saison diffusée sur NBC en 2005 et comprend seulement 13 épisodes. Son nom en France est *New York Cour de justice*. Elle ne montre pas l'enquête policière, se focalisant sur les procédures judiciaires, sur le fonctionnement interne de la justice et du déroulement des procès, dont la sélection

des membres du jury et leurs délibérations qui n'apparaissent pas dans les autres séries du monde de Dick Wolf :

« *In the criminal justice system, all defendants are innocent until proven guilty, either by confession, plea bargain, or trial by jury. This is one of those trials.* »

En dépit de la présence de Jerry Orbach – acteur célèbre dans le rôle de l'inspecteur *Lennie Briscoe* dans *Law & Order* – la série ne résiste pas à la concurrence sur CBS de la série mathématico-policrière *Numb3rs*³¹⁴ qui obtient de bien meilleurs résultats en terme d'audience et de qualité d'audience, drainant un public nettement plus jeune. Ce constat accélère la décision de NBC de stopper la série.

8.7.4. Law & Order : UK

Law & Order donne lieu également à de très nombreuses franchises³¹⁵. Le respect de la Bible de la série, qui protège la marque, encadre étroitement la production des franchises. Elle détaille la méthodologie de la réalisation d'un épisode en 8 jours, d'un tournage de 18 heures par jour, de la création des cartons de localisation, de l'insertion du récurrent sonore. Si les équipes locales ont quelque autonomie notamment quant à l'insertion aux éléments culturels inhérents à la franchise, il n'en demeure pas moins que le copyright reste puissant.

La première franchise est une série britannique, créée par Dick Wolf lui-même. Elle est diffusée sur ITV en Grande-Bretagne depuis 2009 et comprend à ce jour 8 saisons et 53 épisodes. Elle est construite sur le modèle classique de *Law & Order* articulant de façon équilibrée les deux périodes distinctes de l'enquête et du procès, adapté aux particularités du système judiciaire britannique. Si les procès et les plaidoiries ont lieu en toge et perruque, si la présence d'un jury n'est pas toujours nécessaire, la structure du système judiciaire britannique reste peu éloignée de son descendant américain et se prête bien à cette transposition :

³¹⁴ *Numb3rs* est une série policière créée par Nicolas Falacci et produite par les frères Ridley et Tony Scott. Elle comprend 6 saisons et 118 épisodes diffusés entre 2005 et 2010 sur CBS. Elle relate les enquêtes de agent du FBI, Don Eppes (Rob Morrow) qui s'appuie sur les analyses et déductions mathématiques de son frère, Charles « Charlie » Eppes (David Krumholtz) qui est un génie dans le domaine, pour résoudre les crimes. Fondée sur une histoire vraie, la série est écrite avec l'aide de véritables mathématiciens dont Eric W. Weisstein qui a créé l'encyclopédie en ligne *Mathworld*.

³¹⁵ Une franchise décline l'univers fictionnel d'une série populaire dans d'autres localisations ou d'autres univers. Cf. Lexique.

« *In the criminal justice system, the people are represented by two separate yet equally important groups. The police who investigate crime, and the Crown prosecutors who prosecute the offenders. These are their stories.* »

En revanche on ne retrouve pas la même musique (et ses différentes versions), *Law & Order : UK* possède son propre style, avec un graphisme différent, jouant avec les couleurs pour définir la loi et l'ordre, le tout sur une musique de Andy Price. La série a néanmoins rencontré un grand succès même aux États-Unis

8.7.5. Paris Enquêtes Criminelles

Cette série policière française comprend 3 saisons de 20 épisodes commandées par TF1 et diffusées de 2007 à 2008. La série ne rencontre pas le succès attendu et est arrêté. Elle se distingue néanmoins des spin-offs de *Law & Order* et de la franchise à plusieurs égards, ce qui rend son positionnement mal défini tant du point de vue formel que fictionnel au miroir de la série mère.

Sur le plan formel, elle ne comprend pas l'accroche de départ, le récurrent sonal, le séquençement ni le générique final reprenant tous les héros. Sur le plan fictionnel, elle se focalise uniquement sur un binôme masculin/féminin, celui des deux policiers principaux qui mènent les enquêtes, à savoir l'instinctif Vincent Revel (Vincent Perez) et la raisonnée Mélanie Rousseau (Sandrine Rigaud puis Audrey Looten). L'opposition est classique, sans surprise – l'homme intuitif, la femme rationnelle - et ne correspond pas aux référents caractériels bien plus fins établis par la série-mère *Law & Order*.

Enfin, le système policier et judiciaire français qui comporte notamment la figure du juge d'instruction déséquilibre la structure anglo-saxonne propre à *Law & Order*.

Par ailleurs le choix scénaristique qui consiste à adapter les trois premières saisons de *Law & Order* n'est pas des plus heureux, d'autant plus qu'il est soumis aux contraintes de format des séries françaises dont la durée est de 55 minutes, ce qui oblige les scénaristes à rallonger les épisodes de 13 minutes chacun et abîme la cohérence de ces derniers. Toutes ces raisons jouent en défaveur de cette franchise.

9. La promesse de la rédemption : *NYPD Blue*

Cette série, intitulée *New York Police Blues* en France, est réalisée par Steven Bochco et David Milch pour ABC. Elle comprend 12 Saisons pour 261 épisodes produits de 1993 à 2005.

9.1. Des origines fictionnelles

Après le succès du genre narratif de *Hill Street Blues* dans les années 1980, Steven Bochco cherche un nouveau projet d'autant plus que sa dernière réalisation, la série *Cop Rock*³¹⁶ qui mêle le drame policier et la comédie musicale, s'est avérée un échec. Avec David Milch, il propose à ABC une transposition formelle de techniques narratives plus crues, telles qu'elles s'expriment déjà sur le câble, notamment sur HBO, qui n'hésitent pas à montrer la nudité ou la grossièreté. En dépit des protestations de certaines associations conservatrices dont l'AFA (*American Family Association*), *NYPD Blue* s'impose comme une série destinée aux adultes.

9.2. Une série réaliste autour du déploiement d'un anti-héros

Créés par Steven Bochco et David Milch, les héros policiers de *NYPD Blue* ne sont pas des héros positifs, valorisés par leur fonction et leur uniforme. Ils ont un langage cru, ils boivent, ils fument, ils ont des vies personnelles désastreuses et des relations sexuelles, représentées de façon explicite, plus ou moins dérisoires. La chair est souvent triste et le travail au commissariat, la plupart du temps, bien ingrat. La promesse est décevante.

À l'instar de *Hill Street Blues*, il s'agit d'une série chorale policière resserrée autour de six personnages. Ces personnages croisent leurs histoires, leurs doutes et leurs échecs comme autant de mise en écho au sein de la société multiple new-yorkaise :

« ...chacun se situe par rapport à la communauté new-yorkaise d'une façon si convaincante que, comme l'écrit Joyce Millman (2002) dans un es-

³¹⁶ *Cop Rock* est une série créée par Steven Bochco et William M. Finkelstein qui comprend 11 épisodes de 50 minutes. Elle est diffusée du 26 septembre au 26 décembre 1990 sur ABC.

*sai consacré à la série, elle constitue une méditation sur la famille et la communauté comme cœur de la culture américaine à laquelle seul sans doute le cinéma de John Ford peut être comparé. »*³¹⁷

La première saison débute sur un duo de policiers formé par *John Kelly* (interprété par David Caruso) et *Andy Sipowicz* (interprété par Dennis Franz). L'opposition et la complémentarité relativement classique pour le genre narratif des deux héros policiers s'articule sur un curieux tandem bipolaire :

- Un héros jeune, présentant un physique avenant, lisse, introverti, quelque peu moralisateur : *John Kelly*.
- Un héros plus âgé, au physique bedonnant, torturé, violent, raciste, alcoolique, homophobe: *Andy Sipowicz*.

Cependant l'interprète de John Kelly, David Caruso, quitte la production à l'issue de la première saison. Ses prétentions financières, au vu du succès fulgurant de la série, ne semblent pas avoir été étrangères à ce départ : il aurait exigé que son salaire par épisode (20.000 dollars) soit multiplié par cinq. La chaîne qui tient à ce que le plafond ne dépasse pas 80.000 euros, refuse. Le nouveau partenaire du policier *Andy Sipowicz*, *Bobby Simone*, est interprété par l'acteur Jimmy Smith.³¹⁸ Il est ensuite remplacé par d'autres partenaires, ce qui relativise la figure initiale de tandem policier au profit d'un héros dominant, *Andy Sipowicz*.

Interprété par Denis Franz qui apparaît déjà dans la saison 6 de *Hill Street Blues*, dans le même type de rôle, *Andy Sipowicz* figure le héros de bien des turpitudes et de multiples faiblesses. On peut parler d'anti-héros en ce sens.

Il est présenté comme un anti-héros dans les premiers épisodes de la série : n'est-il pas alcoolique, corrompu, raciste, violent, homophobe... Ces aspects sombres sont équilibrés par la distanciation non dénuée d'humour que le héros a sur lui-même :

« – Sipowicz c'est ça ? – Exact. – Je pense que vous raisonnez mal. Je pense que vous êtes un Polack. – C'est cela, je suis un Polack. J'ai dû encaisser pas mal de remarques désobligeantes mais, avec le temps, j'ai

³¹⁷ Ezquenazi, J.P., *op. cit.*, p 74-75.

³¹⁸ Jimmy Smith interprète Victor Sifuentes dans la série *LA Law* (« la Loi de Los Angeles »), autre série à grand succès créée par Steven Bochco, durant 5 saisons.

*trouvé la force de continuer. Maintenant si on parlait de la femme dans votre coffre ? »*³¹⁹

Cet humour se retrouve dans le regard de ses proches collègues sur sa misanthropie :

*« – Lieutenant ! – Bonjour Andy. – Ca ne marchera pas. – Quoi donc ? – Avec le nouveau. – Simone ? – Oui, ça ne marchera pas. – Il s’est passé quelque chose ? – Ne commencez pas. Je ne le sens pas c’est tout. Avec sa façon de dire «Comment allez-vous ?» – (...) Il t’a demandé comment tu allais ? »*³²⁰

9.3. La promesse de la rédemption du héros

Cependant, pendant toute la durée de la production de la série, il traverse toute une suite d’épreuves personnelles difficiles qui le font gagner en humanité et le rendent proche du spectateur. C’est la divine blessure du héros qui l’adoube en tant que tel, avec notamment les épreuves suivantes :

- L’assassinat de son fils aîné, *Andy Junior* (Michael Deluise) s’interposant dans une bagarre dans *Closing Time (Hors limites, saison 3, épisode 21)*.
- La mort de son ex-femme, *Katy* (Debra Monk), alcoolique.
- L’assassinat de sa seconde femme, *Sylvia Costas* (Sharon Lawrence) Procureur adjoint, dans l’exercice de ses fonctions.
- La mort de son partenaire, *Bobby Simone*, d’une maladie du cœur.

Ces épreuves s’ajoutent à sa guerre intérieure, celle qu’il mène contre son principal démon représenté par l’alcoolisme :

*« John, on sait tous les deux où se trouve Andy en ce moment. Il se bourre la gueule dans un bar. »*³²¹

³¹⁹ *Bombs Away* (« Bombes en série », saison 2, épisode 15).

³²⁰ Le Lieutenant Fancy à Andy Sipowicz dans *Simone Says* (« Retour aux sources », saison 2, épisode 5).

³²¹ Lieutenant Fancy dans le pilote (« Un flic abattu », saison 1, épisode 1).

Ces divines blessures intérieures et extérieures le conduisent, de saison en saison, sur la voie de la rédemption, sans jamais faire douter de sa fragilité. *Andy Sipowicz* est un héros de la rédemption de par les difficultés qu'il combat pour se libérer de ses démons, pour ne pas être détruit par la promesse décevante du héros :

*« En revanche, au vu de la conclusion qu'offre la série, c'est-à-dire de l'adoubement du personnage arrivé au bout de son chemin de croix, Andy incarne une figure héroïque plus moderne. Un héros qui, par son humanité à fleur de peau et sa détermination d'être repent, s'évertue, en vieillissant, à aider les autres pour devenir meilleur. »*³²²

Le déploiement du personnage peut se complexifier, pour le rendre d'autant plus attachant qu'il est rendu possible par la durée de production de la série et l'adhésion du public. Le héros bénéficie de cette durée d'adhésion pour dépasser la désillusion de la promesse de ce héros policier :

*« ...une série peut, c'est le moins que l'on puisse dire, prendre son temps: NYPD Blue a eu par exemple cent soixante quinze heures sur douze ans pour développer le personnage d'Andy Sipowicz! »*³²³

À ces épreuves personnelles s'ajoutent, par ailleurs, les épreuves intimes au travers des enquêtes. Celles-ci interfèrent sur l'évolution de sa personnalité et du cheminement de celle-ci également. Dès lors, bien que la composition de la série soit celle d'un héros choral, la figure d'*Andy Sipowicz* domine clairement. Il s'agit de l'histoire de la rédemption d'un homme :

*« Les deux cent soixante-et-un épisodes de NYPD Blue donnent progressivement de la crédibilité à ce parcours incroyable quand on le raconte en quelques lignes : sous cet angle, la série est un « roman d'apprentissage » dont un homme vaincu est d'abord le lieu. »*³²⁴

9.4. Une mise en figure audacieuse

³²² Vincent, J., seriestv.blog.lemonde.fr/2013/04/15/nypd-blue-andy-sipowicz-heart-of-gold/ (vu le 30/05/2013).

³²³ Ezquenazi, J.P., *op. cit.*, p 20.

³²⁴ Ezquenazi, J.P., *op. cit.*, p. 74.

La mise en figure du héros est audacieuse par un niveau de « réalisme » qui s’articule autour des points suivants :

- Le niveau de langage des personnages et notamment du héros.
- La représentation du sexe.
- L’esthétique fictionnelle.

Le langage volontairement voulu « réaliste », pour cette période de production et de diffusion sur une chaîne généraliste vise à inscrire ces héros dans un milieu policier réel et susciter l’intérêt du grand public en dépit (ou grâce) à la protestation de certaines associations de téléspectateurs dont *l’American Family Association* qui tiennent à boulet rouge sur la série :

*« Le succès de NYPD Blue peut être perçu comme un nouveau niveau d’acceptation du langage policier à une heure de grande écoute à la télévision. Le programme a été vivement critiqué pour son emploi de mots et de tournures grossières et il a suscité intérêt et inquiétude sur une généralisation de ce langage à la télévision. »*³²⁵

En outre, dès le pilote, le sexe est présenté de façon plus explicite qu’auparavant sur une chaîne comme ABC, avec une scène d’amour entre *Kelly* et *Janice* qui est tout de suite considérée comme trop hardie par les directeurs des chaînes locales d’ABC. La scène sera légèrement raccourcie mais elle demeure :

*« Cela peut prêter à sourire mais, oui, NYPD Blue fit grand bruit aux prémices de sa diffusion. Parce qu’elle repoussait certaines limites du petit écran ordinairement réservées au câble, notamment au sujet du langage ordurier, de la nudité partielle et de la violence, sans que cela ne choque désormais plus grand monde. »*³²⁶

9.5. Un héros ritualisé

À ce souci de représentation réaliste des figures réaliste des héros policiers s’ajoute le choix de techniques de tournage visant à installer la proximité du héros via

³²⁵ Offensive language in prime time television : before and after content rating, *Journal of Broadcasting*, Spring 2001, cité dans Serisier, P., Boutet, M., Bassajet, J., *op. cit.*, p. 347.

³²⁶ Vincent, J., *seriestv.blog.lemonde.fr/2013/04/15/nypd-blue-andy-sipowicz-heart-of-gold* (vu le 30/05/2013).

les processus de fidélisation du spectateur. Celles ci sont à observer au niveau du générique tout d'abord :

- Il s'agit d'un générique, relativement long (105 minutes) qui informe le spectateur en présentant les personnages dans un déroulé narratif avec des situations déterminantes liées à leurs fonctions professionnelles.
- Le rythme est structuré par des plans très courts soit entre 47 et 52 plans pour 60 minutes.
- Les plans sur la ville de New York se succèdent pour présenter la ville dans laquelle évoluent les protagonistes comme s'il s'agissait d'un instant de respiration mais ils représentent également une accroche claire pour le spectateur : nous sommes dans un histoire d'individus. Nous ne sommes dans *Law & Order* qui privilégie les fonctions.
- La lumière est californienne, contrairement à *Law & Order* qui est tourné entièrement à New York, elle offre un éclairage plus chaud, plus appuyé, plus contrasté. Des plans tournés à New York sont juste rajoutés.
- Le préambule s'ensuit lorsque la compréhension de l'intrigue (d'ordre professionnel ou privé) le rend nécessaire.

Il en va de même au niveau de la structure des épisodes qui représentent chacun, en général, une journée et deux affaires, l'une étant plus grave que l'autre. Ceux-ci s'articulent sur les techniques narratives suivantes :

- L'utilisation d'une caméra très mobile, qui effleure les regards, capte une expression et multiplie les points de vue pour le spectateur relançant son attention comme s'il faisait partie intégrante de l'histoire :

*« En jouant sur l'incertain et l'imprévu et en quittant l'énonciation filmique classique, la prise de vues oscille en permanence entre le mode de tournage impromptu du live et le style hâtif des reportages télévisés. »*³²⁷

- Le choix d'un nombre de plans larges restreint qui empêche l'évasion, la distraction du spectateur et qui renforce sa concentration sur l'épisode.

³²⁷ Soulages, J.P., dans Beylot, P., Sellier, G., 2005, *Les séries policières*, Paris, L'Harmattan, INA, p. 299.

- L'utilisation d'un dedans saturant et d'un dehors retors qui pose des frontières nettes entre la ville et ses extérieurs. Le commissariat, tant bien que mal, représente néanmoins le lieu, voire la famille, d'ancrage.
- Le recours à un jeu d'acteurs qui joue sur l'imprévisibilité des caractères dans une forme issue des méthodes de l'*Actor's Studio*.

9.6. Un héros plébiscité qui réussit sa sortie

Contrairement aux séries policières que nous avons étudiées plus haut, *NYPD Blue* offre une véritable fin à son héros. Avec une moyenne de 20 millions de téléspectateurs, la série enregistre encore de bons résultats bien qu'ils soient en deça de ceux des premières saisons : on ne peut donc pas la considérer comme « essoufflée ». Cependant Steven Bochco a l'intelligence scénaristique d'offrir une réelle sortie à son héros :

« On aurait pu tourner une 13ème ou une 14ème saison, mais ça ne me gêne pas de quitter la fête une heure trop tôt. C'est mieux que de la quitter une heure trop tard. »³²⁸

Le dernier épisode est diffusé le 1er mars 2005 sur ABC. *Andy Sipowicz* est promu sergent, la dernière scène, située dans le hall d'entrée le montre salué par la brigade qui lui fait un haie d'honneur pour le saluer : *Moving Day (Le Nouveau Chef*, saison 20, épisode 12).

De très nombreuses récompenses ont jalonné cette série très populaire, notamment l'interprétation d'Andy Sipowicz par Dennis Franz, on peut citer ainsi, parmi les 163 nominations et les 78 récompenses dont 3 *Golden Globes* :

- *Golden Globe* 1994: Meilleur acteur, David Caruso.
- *Emmy Awards* 1994 : Meilleur scénario de série dramatique.
- « *Q* » *Awards* 1994 : Meilleure série dramatique.
- *Emmy Awards* 1995 : Meilleure série dramatique.
- *Golden Globe* 1995 : Meilleur Acteur, Dennis Franz.

³²⁸ Bochco, S., tempsreel.nouvelobs.com/culture/20050302.OBS0103/dernier-episode-de-la-serie-tv-nypd.html (vu le 14/10/2010).

- *Golden Globe* 1996 : Meilleur acteur, Jimmy Smits.
- *Peabody Awards* 1996 : ABC et Steven Bochco Productions.
- *Emmy Awards* 1997 : Meilleur scénario de série dramatique.
- *Viewers for Quality Television Awards* 1998 : Meilleur Acteur, Dennis Franz
- *Emmy Awards* 1998 : Meilleur scénario de série dramatique.
- *Viewers for Quality Television Awards* 1999 : Meilleur Acteur, Dennis Franz
- *Emmy Awards* 1999 : Meilleur Acteur, Dennis Franz

10. La promesse scientifique : *CSI*

La série *Crime Scene Investigation* ou *CSI* a été renommée *Les Experts* en France où sa diffusion commence en 2001 avec « Les Experts Las Vegas ». Elle est réalisée par Anthony Zuiker et Jerry Bruckeimer pour CBS. Elle a donné lieu à trois versions : *CSI Las Vegas (Les Experts : Las Vegas)* à partir de 2000 et en cours de production pour un total de 14 saisons et 317 épisodes ; *CSI Miami (Les Experts : Miami)* de 2002 à 2012 avec 10 Saisons, soit 232 épisodes ; *CSI New York (Les Experts : Manhattan)* de 2004 à 2013 pour 9 saisons et 197 épisodes.

10.1. À l'origine : la police scientifique de Las Vegas

CSI raconte les enquêtes d'une brigade de nuit de la police scientifique de Las Vegas, d'une brigade scientifique de la police de Miami et de New York. L'idée originale aurait été apportée par l'épouse d'Antony Zuiker. Celle-ci avait regardé sur la chaîne *Discovery Channel* un documentaire *The New Detectives* qui détaillait les nouvelles méthodes et les techniques utilisées par la police scientifique pour enquêter sur les crimes. Intéressé, Antony Zuiker suit les brigades du *Las Vegas Metropolitan Police Department (LVMPD)*³²⁹ et présente le concept au producteur Jerry Bruckeimer. CBS accepte le pilote. Le succès de *CSI* est planétaire.

³²⁹ Le LVMPD est formé le 1^{er} juillet 1973. Il est le résultat de la fusion du service de la police municipale de Las Vegas et du département du shérif du comté de Clark. Il intervient sur le territoire de la ville de Las Vegas, ses limites et le comté de Clark. Il comprend 5100 agentes dont 2700 policiers.

Au risque d'offenser les puristes et les fans surtout de chacune de ces séries si populaires, à savoir la fondatrice *CSI Las Vegas*, la controversée par la critique mais pas par le public *CSI Miami*³³⁰, la policiée *CSI NY*, nous traiterons les trois séries dans un même chapitre.

10.2. Une démarche scientifique et technologique

Si le diable se niche dans un insignifiant détail chez *Columbo*, il devient scientifiquement décelable, non sans détours et difficultés, pour les héros de *CSI*. Il a une histoire scientifique et les équipes expertes du *CSI* refont surgir cette histoire afin de remonter jusqu'au criminel.

L'analyse méticuleuse de l'infiniment petit, comme les fibres, les tissus végétaux, les cellules, des poudres, relève de l'élément oublié car il était tout simplement impossible à voir, et ce grâce à des procédés technologiques très pointus, qui permettent, au final, la résolution de l'enquête. Car si les paroles des interrogés peuvent être faussées par imprécision ou ignorance, si elles peuvent être volontairement ou menteuses, analysés par la technologie, les faits, eux, ne mentent pas :

*« La thèse du crime-matière, qui fonde « Les Experts », s'enveloppe d'un paradoxe, véritable oxymore, en ce que la démonstration de la matérialité – du crime ou de quoi que ce soit d'autre – s'opérera toujours au moyen de la plus grande dématérialisation : par la technologie, toute chose devient image – et, par la voie du numérique, toute image se résout en nombres. »*³³¹

Cette série marque le retour du *whodunit* selon l'appellation d'Agatha Christie : « qui l'a fait ? qui a commis le meurtre ? », que nous abordé à plusieurs reprises, sachant que les indices sont contenus dans la scène du crime. La traduction littérale du titre de la série reflète ce présupposé *CSI* signifiant : Enquête sur une scène de crime .

Cependant la reconstitution minutieuse des faits prime, presque plus fortement que la désignation du coupable. Le processus de reconstitution s'opère dans une mise

³³⁰ Cette controverse porte essentiellement sur le choix de l'interprète du héros, *Horatio Caine*, par David Caruso (présent dans la première saison de *NYPD Blue*).

³³¹ Wajcman, G., 2012, *Les Experts, la police des morts*, Paris, PUF, p. 67.

en exposition qui peut être aussi spectaculaire, voire dérangeante pour le spectateur car elle peut lui sembler très crue :

*« Les viscères sont exposés sur des plateaux en inox, on ouvre des crânes à la tronçonneuse, on détache des lambeaux de chair ou on vide dans un récipient en plastique le contenu d'un estomac. Rien n'est épargné et l'on peut dire que la série entretient un goût pour le gore. »*³³²

Contrairement à la figure du héros policier classique qui conduit l'enquête, seul ou en équipe, ici ce sont les experts scientifiques qui mènent l'enquête. Ceux qui travaillaient dans l'ombre deviennent les héros de la narration sérielle. Ces figures représentent donc l'irruption des spécialistes dans la narration policière.

Cette inversion des rôles s'inspire de l'humeur du temps également : le très grand succès des romans policiers de Patricia Cornwell où l'héroïne, *Kay Scarpetta*, est un médecin légiste, n'est pas étranger à ce choix narratif de la fin des années 1990. La démarche scientifique est dès lors érigée comme l'acteur prépondérant, légitime et objectif du processus d'investigation. Elle est déterminante dans la traduction des preuves qui mènent au criminel.

10.3. L'autopsie de la promesse scientifique

Si la promesse scientifique du héros, supporté par le choral dans cette narration sérielle, se propose comme la réponse « hyperréaliste » et « technologique » aux enquêtes, il n'en demeure pas moins qu'elle est invraisemblable. Cette dichotomie ancre la série dans une figure de héros passionnante.

Car le « qui ? », le *whodunit* initialement annoncé auquel se superpose l'intérêt porté par le « commenté » technologique et sophistiqué de la science aboutit à un paradigme complètement irréaliste. La science est, en effet, présentée toujours infail-
lible, garante de l'objectivité irréversible des faits et source de toute résolution car :
*« The evidence doesn't lie »*³³³.

³³² Serisier, P., Boutet, M., Bassajet, J., *op. cit.*, p. 377.

³³³ *CSI Las Vegas*, saison 1, épisode 3.

Le procédé de reconstitution des faits s'articule autour de l'élimination des hypothèses qui s'avèrent fausses par confrontations expérimentales. La mission des experts consiste :

*« donc non seulement à émettre des hypothèses et à les tester expérimentalement pour expliquer l'ordre exact des évènements, mais aussi et surtout à démontrer, à l'aide des preuves qu'ils obtiennent, la vérité de leur version des faits, c'est à montrer qu'il n'a pas pu en être autrement. »*³³⁴

Cette démonstration syllogistique se fonde sur le règne soit disant indiscutable de la supposée vérité des faits, la froide vérité des faits :

*« Froids et méticuleux, ce qui rend leurs accès d'émotion particulièrement frappants, ils proposent une version originale de l'enquêteur chargé de faire justice au nom d'une société lésée. »*³³⁵

L'enjeu est déplacé bien que le curseur ne soit pas le même selon les séries :

*« Or il y a dans le policier cérébral des émotions d'exploration, d'observation et de déduction qui n'existent pas dans les autres familles du genre (le policier d'action, le thriller ou la série criminelle). »*³³⁶

10.4. Un héros choral en devenir d'humanité

³³⁴ De St Maurice, T., 2010, *Philosophies en séries*, Paris, Ellipses, p. 64.

³³⁵ Ezquenazi, J.P., *op. cit.*, p. 32.

³³⁶ Colonna, V., *op. cit.*, p. 51.

Cette démarche scientifique ne signifie pas des figures de héros arides ou froids, contrairement à ceux de l'équipe de *Mission Impossible*³³⁷ auxquels la série fait référence.

Ici le héros choral est composé de personnages aux profils et au parcours complexes, dont les histoires, selon le procédé de narration sérielle que nous avons déjà abordé, sont progressivement dévoilées au fil des épisodes. Cependant leurs compétences professionnelles sont toutes complémentaires. La division du travail en équipe est technique afin d'être au service de l'enquête.

L'humanité des relations prime au sein des équipes. Il n'y a pas de mensonges, pas de coups bas ou de trahisons. Cette remarque est à nuancer néanmoins : le soutien des uns envers les autres et l'empathie sont moins flagrants dans *CSI Miami* où l'équipe semble plus dissonante, plus éloignée que dans *CSI Las Vegas* où les coéquipiers sont très unis ou dans *CSI New York* où cette loyauté est plus discrète mais diffuse.

Chacun des épisodes s'organise autour de la figure du chef, responsable de l'unité, garant incontestable et incontesté. Ce dernier peut avoir sa part d'ombre néanmoins, ce qui est particulièrement vrai dans *CSI Las Vegas*.

Dans *CSI Las Vegas*, *Gil Grissom* (interprété par William Petersen), est un entomologiste et un spécialiste des insectes, ce qui peut surprendre au vu de ses fonctions policières. Sa part intime est relativement secrète dans les premières saisons mais le héros s'émancipe peu à peu jusqu'à entamer une romance avec sa coéquipière, *Sarah Siddle* (interprétée par Jorja Fox).

Ses coéquipiers, que *Gil Grissom* tente d'éduquer dans leurs méthodes de travail, font de même, plus rapidement néanmoins dans le dévoilement de leurs parcours et de leurs contradictions :

³³⁷ *Mission: Impossible* est une série créée et produite par Bruce Geller et diffusée de 1966 à 1973 sur CBS. Elle compte 7 saisons et 171 épisodes. Marquée par le contexte de la guerre froide, la série au célèbre générique composé par Lalo Shifrin (cf. Les grands créateurs) est une série d'espionnage qui met en scène une équipe d'agents aux méthodes scientifiques et technologiques très sophistiquées. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/mélodrame> La série est marquée également par l'économie de dialogues et une forme de retenue, voire de froideur dans les relations entre les héros.

- *Catherine Willows* (Marg Helgenberger) est une ancienne stripteaseuse de cabaret qui, en tant que mère, est très sensible aux enquêtes impliquant des enfants.
- *Nick Stokes* (George Eads) est un « beau gosse musclé » à l'iconographie de Jonh Wayne non sans être dénué d'une véritable intelligence des situations.
- *Sarah Siddle* (Jorja Fox) est une jeune coéquipière très impliquée dans son travail et très attentive aux cas de femmes maltraitées. Elle éprouve, plus tard dans la série, de forts sentiments pour *Grissom*.
- *Warrick Brown* est un ancien joueur compulsif ce qui le rend sensible aux dangers de las Vegas.

Dans *CSI Miami*, *Horatio Caine* (David Caruso) entretient des sentiments très troublés vis à vis de sa belle-sœur, *Yelina Salas*, qui travaille également avec la police, qui est la veuve de son frère *Raymond*. Ce dernier s'avère en vie à la Saison 3 et se fait assassiner à la Saison 5 au Brésil. La femme d'*Horatio*, *Marisol* qui est la sœur de son co-équipier *Eric Delko*, est assassinée. Il a un fils qu'il tente de protéger.

- *Eric Delko* ou *Delektorsky* (Adam Rodriguez) est sous le coup de la mort de son coéquipier *Tim Speedle* comme de l'assassinat de sa sœur *Marisol*. Il se méfie de son nouveau coéquipier *Ryan Wolfe* qu'il soupçonne de coups bas.
- *Tim Speedle* (Rory Cochrane) a perdu son meilleur ami suite à un accident de scooter de neige qui l'a terriblement affecté. Il s'investit dans sa mission puis semble s'en éloigner. Il est abattu au début de la saison 3.
- *Alex Woods* (Khandi Alexander), est le médecin légiste de l'équipe qui a pour habitude de parler aux cadavres comme si ceux-ci pouvaient lui répondre.
- *Caleigh Duquesne* (Emily Procter), l'expert en balistique et armes à feu est une toute petite femme au caractère affirmé dont le père est un avocat alcoolique, ce dont elle souffre tout en cherchant à n'en rien laisser paraître.
- *Ryan Wolfe* est un scientifique, passionné par son domaine, remarqué par *Horatio Caine* afin de remplacer *Tim Speedle*.

Dans *CSI New York*, *Mac Taylor* (Gary Sinise), ancien Marine, reste profondément affecté par la disparition de sa femme, *Claire Conrad Taylor*, disparue lors des attentats du 11 septembre. Il ne couvre pas ses coéquipiers, contrairement à *Horatio*

Caine, et n'adopte pas la posture paternaliste, truffé de citations et de bons mots comme *Gill Grissom*. Cependant, sa vie personnelle est de plus en plus prenante. Quant à ses coéquipiers :

- *Stella Bonasera* (Melina Kanakaredes), d'origine italo-grecque, est orpheline et a vécu dans plusieurs familles d'accueil. Elle connaît un parcours tourmenté tout en étant la meilleure amie de *Mac Taylor* et en veillant sur lui. Elle quitte l'équipe, de son propre chef, à l'issue de la saison 6.
- *Danny Messer* (Carmine Giovinazzo) représente l'homme musclé, quelque peu adolescent qui représente une figure récurrente de la composition des équipes *CSI*. Il finit par épouser sa coéquipière *Aiden Burn*, avec laquelle il a une fille.
- *Aiden Burn* est une forte tête qui peut trahir la légalité des preuves afin de faire inculper un violeur, *D.J. Pratt* qui n'avait jamais été arrêté. Cette attitude lui vaut son éviction de l'équipe. Mais elle poursuit sans relâche, en tant que détective privé sa traque et elle est tuée par ce dernier.
- *Lindsay Monroe* qui remplace *Aiden Brun* vient du Montana et subit les remarques ironiques suscitées par ce décalage provincial. Elle a vécu un massacre à l'âge de l'adolescence avec la mort de quatre des ses amies et n'a de cesse de faire condamner l'assassin.

10.5. Un héros choral ritualisé décliné sur trois villes

Les épisodes débutent la plupart du temps sur la vision spectaculaire du crime. Celle-ci comprend une mise en scène en direct de celui-ci, du point de vue de la victime en souffrance ou du coupable voire parfois par des témoins ou, a minima, vue par le spectateur sans que celui-ci ait pu identifier le criminel :

« *Anthony Zuiker*, créateur de la série, y propose un modèle de récit policier où tout développement concernant l'enquête apparaît comme une simple expansion de l'analyse de la scène de crime: l'enquête y est littéralement concentrée. »³³⁸

³³⁸ Ezquenazi, J.P., *op. cit.*, p. 31.

La structure narrative s'articule autour des grands axes suivants :

- L'arrivée de la police et de l'équipe du *CSI*, avec généralement en première ligne le responsable de l'unité du *CSI* (*Gil Grissom* ou *Horatio Caine* par exemple). Et l'énoncé que celui-ci effectue avec la *punch line*³³⁹ de l'épisode, la petite phrase mystérieuse, dubitative ou ironique, selon les crimes, qui lance le générique.
- Le lancement du générique qui est court et porté par la musique des *Who*, à savoir *Who are you ?* pour *CSI Las Vegas*, *Won't Get Fooled Again* pour *CSI Miami* et *Baba O'Riley* pour *CSI New York*.
- L'enquête, ou les enquêtes s'il y a plusieurs affaires en cours, est lente, méticuleuse, fouillée, précise. Elle est d'ailleurs tellement complexe que le spectateur accepte de s'y perdre généralement.
- La vision du travail en laboratoire, rythmée musicalement, qui comprend très peu de dialogues et est filmé dans un mode documentaire. Elle débouche sur les étapes et les conclusions essentielles pour l'avancée de l'enquête qui marque :

« un traitement hyperscientifique, à la fois visuel et dialogué, qui fait de la série un hymne à l'infiniment petit et sa connaissance par le genre humain. »³⁴⁰

- La poursuite fréquente des criminels, s'avère bien plus fréquente dans *CSI Miami* que dans *CSI Las Vegas*.
- Les séances d'interrogatoire rythmées par le procédé du flashback pour illustrer de façon plus dynamique les propos tenus qu'ils soient véridiques ou non des inculpés. Les techniques narratives s'appuient fortement sur le *flashback*, raconté comme authentique ou imaginé. Un jeu de vérité à double signification dans la résolution de l'enquête : « Qui ment à qui ? » en écho au *Who are you*, chanté par les *Who* dans le générique de *CSI Las Vegas*. Ce procédé permet une mosaïque de points de vue avant de parvenir à la vérité.
- La résolution de l'enquête dans la grande majorité des cas. La promesse scientifique est alors accomplie puisque le véritable meurtrier est identifié, après

³³⁹ Cf. Lexique.

³⁴⁰ Colonna, V., *op. cit.*, p 51.

les fausses pistes et retournements. Cependant des fins d'enquête en impasse sont possibles lorsque les techniques scientifiques échouent.

- Le commentaire de fin, consolateur, plus ou moins élaboré en terme de longueur, selon les épisodes.
- Le générique de fin avec quelques plans de l'épisode, toujours porté par la musique des *Who*.

La structure formelle est toute aussi précise de façon récurrente, donnant une impression de qualité propre au cinéma :

- Les épisodes sont tournés en 35 mm.
- Les images sont retouchées numériquement. Les effets spéciaux sont nombreux tout en permettant de réduire les dialogues et d'expliquer au spectateur via l'image, par exemple, la trajectoire d'une balle, la profondeur d'une blessure ou la reconstitution de l'acte criminel grâce aux techniques du *flashforward*³⁴¹.
- De grands réalisateurs du cinéma interviennent sur certains épisodes, adoucissant en quelque sorte la série. Le plus célèbre pour *CSI Las Vegas* est, sans conteste, Quentin Tarantino qui écrit et réalise en 2005 le double épisode qui clôt la saison 5 : *Grave Danger part one* (épisode 25) et *Grave Danger part two* (épisode 26). Cette écriture et cette réalisation de ces deux épisodes n'excluent pas un point de vue très personnel sur la série :

« *Les Experts annoncent que nous sommes entrés dans le temps des experts. Telle est la doctrine de la série et le cadre des ses enjeux. Voilà ce qu'expose Tarantino, dans un suspense horrifiant.* »³⁴²

10.6. Trois équipes et trois villes

À partir de l'immense succès de *CSI Las Vegas*, se sont déclinés deux spin-off soit dans l'ordre chronologique *CSI Miami* et *CSI New York*. L'emboîtement de ces deux autres déclinaisons sérielles s'est effectué sur les techniques scénaristiques classiques du *cross-over*³⁴³.

³⁴¹ Cf. Lexique.

³⁴² Wajcman, G., *op. cit.*, p. 75.

³⁴³ Cf. Lexique.

L'épisode *Cross-Juridictions*³⁴⁴, fort bien nommé, expose une enquête de l'équipe de *Gill Grissom* et de ses coéquipiers en Floride, à Miami où s'est réfugié le coupable d'un meurtre commis à Las Vegas. *Catherine Willows* et *Warrick Brown* partent à Miami poursuivre leur enquête en collaboration avec l'équipe dirigée là-bas par le Lieutenant *Horatio Caine*. Cette enquête donne naissance à la série *CSI Miami*.

L'épisode *MIA/NYC*³⁴⁵ tout aussi bien nommé, introduit également une enquête conjointe entre les équipes de Miami et de New York.

10.6.1. Las Vegas

La première série se déroule à Las Vegas, ville qui comprend bien le deuxième plus important laboratoire de police scientifique des Etats Unis, le premier étant celui du FBI situé à Quantico appelé le *CSA* soit le *Crime Scene Analyst*.

Ainsi que nous l'avons déjà mentionné, Anthony Zuiker a d'ailleurs contacté la brigade en question afin de les suivre pour nourrir son sujet. Il le fait pendant cinq semaines pour rédiger le futur scénario qu'achèteront Jerry Bruckheimer et CBS. Cependant, contrairement aux enquêtes de meurtre de l'équipe fictionnelle du *CSI*, qui sont souvent repris de faits divers réels, la véritable brigade traite essentiellement des cambriolages et doit consacrer beaucoup plus de temps aux analyses nécessaires à l'enquête.

La ville de Las Vegas³⁴⁶ représente, sur un plan cinématographique, une icône de la violence, des casinos, des clubs, de passages de millions de personnes, d'une vie nocturne intensive, sombre mais éclairée par mille lumières et une vie diurne portée par des couleurs éclatantes, notamment rouges et oranges. Cette ville trépidante est dans l'imaginaire publique l'une des grandes villes du crime qui a suscité l'intérêt voire la fascination de nombreux scénaristes et réalisateurs. Les références cinématographiques concernant *Las Vegas* sont nombreuses. Sans prétendre établir une liste exhaustive, il convient de citer dans le domaine cinématographique : *Bugsy* de Barry

³⁴⁴ *CSI Las Vegas*, saison 2, épisode 22 : littéralement : croisement de juridictions.

³⁴⁵ *CSI Miami*, saison 2, épisode 23.

³⁴⁶ La ville de Las Vegas est située sur la route commerciale qui relie le Nouveau Mexique à Los Angeles. Fondée par les Mormons au début du XXe siècle, son nom signifie : les prairies ou les prés en raison de l'eau présente dans le sous-sol. Elle est officiellement fondée en tant que ville en 1911. Ayant bénéficié d'autorisations exceptionnelles sur l'exploitation du jeu par le Nevada, elle est la première ville hôtelière du monde.

Levinson³⁴⁷ ainsi que *Casino* de Martin Scorsese³⁴⁸. Il en va déjà de même dans le domaine télévisuel avec la série *Vegas*³⁴⁹ ou *Las Vegas*³⁵⁰.

Ceci n'exclue en rien la beauté nocturne de la ville, montrée de façon récurrente, notamment pas les survols effectués par hélicoptère. Quant à la violence, celle-ci est traitée avec une forte économie d'effet : si les héros, surtout le premier d'entre eux, le chef *Grissom*, peuvent avoir recours à leur arme, les armes ne parlent pas les premières. Le sens de la rationalité domine :

« *Leur situation à Las Vegas, ville de la débauche et du laisser-aller, oppose le libre jeu d'instincts souvent primitifs à leur objectivité scrupuleuse qui apparaît comme le dernier rempart avant le chaos.* »³⁵¹

10.6.2. Miami

Le spin-off *CSI Miami* tranche, en proposant un héros plus policier que scientifique, une équipe travaillant de jour, une lumière plus jaune, un rythme plus rapide et l'adaptation de la figure héroïque à la vision plus classique des codes visuels liés à Miami qui est représentée par les plages, le luxe, la corruption, les trafics et les marécages qui ne sont jamais bien loin de des somptueuses villas ou des buildings aux appartements vertigineux. Ainsi que nous l'avons déjà vu, *Miami Vice* a codifié et exploité cet imaginaire urbain de la Floride.

La représentation de Miami confirme à nouveau la fascination pour une ville rutilante, arrogante, richissime, mais fondée et toujours assise sur des marécages : ces derniers contaminent la verticalité de la ville comme un poison insidieux.

En revanche, la violence des armes est montrée rapidement, *Horatio Caine* est un héros policier bien plus dans l'action que dans la démarche scientifique. Il est celui

³⁴⁷ *Bugsy* est un film de Barry Levinson sorti en sale en 1991. Il relate l'ascension et la chute du gangster Bugsy Siegel qui a participé à la fondation de Las Vegas. Ses principaux interprètes sont Warren Beatty, Anette Bening, Harvey Keitel et Ben Kingsley.

³⁴⁸ *Casino* est un film de Martin Scorsese sorti en salle en 1995. L'action se déroule dans un Las Vegas qui est entièrement contrôlée par la Mafia. Ses principaux interprètes sont Robert De Niro, Joe Pesci et Sharon Stone dont c'est l'un des plus beaux rôles voire le plus beau rôle.

³⁴⁹ *Vegas* est une série de Michael Mann diffusée sur ABC de 1978 à 1981. Elle comprend 3 saisons et 69 épisodes. Elle raconte les enquêtes d'un détective qui œuvre à l'ombre de Las Vegas.

³⁵⁰ *Las Vegas* est une série de Gary Scott Thompson diffusée sur NBC de 2003 à 2008. Elle comprend 5 saisons et 106 épisodes. Elle raconte la vie d'un casino faite de surveillance et de conflits.

³⁵¹ Ezquenzi, J.P., *op. cit.*, p. 32.

qui dégaine très vite son arme, sans doute pour signifier l'image de la violence de la ville. Sa posture, notamment son jeu avec ses lunettes noires insupporte la critique :

« *Horatio Caine. Le nom est lâché. Une sorte de Rick Hunter avec lunettes noires et mains sur les hanches, interprété par l'artiste le moins expressif depuis Charles Bronson, Chuck Norris et Steven Seagal (réunis). Un modèle pour tous les mauvais comédiens du monde. Une icône du narnar policier des années 2000.* »³⁵²

Ce point de vue n'est pas celui du public.

10.6.3. New York :

Le spin-off *CSI New York* tranche une nouvelle fois de par le traitement visuel de la ville : New York est bleutée, un bleu minéral et froid pour des héros qui ne le sont pas.

Le choix et le souci de leur cadre de travail est également à l'opposé de cette signature minérale. Contrairement aux environnements très modernes composés de verrières et de métal des deux autres séries, l'équipe, ici, travaille dans un décor en pierres anciennes qui oscille, selon les lieux, entre le gothique et la cathédrale, ce qui rappelle les *cloysters* de la ville.

En revanche, à l'instar de toutes les séries produites par Jerry Bruckheimer, très peu de scènes ont été, effectivement, filmées *in situ*, *CSI New York* est tournée à Hollywood. Sur le plan logistique et économique, cette proximité de studio de production rend les cross-overs bien plus faciles à réaliser.

10.7. Trois séries plébiscitées dont deux arrêtées

CSI Las Vegas a rencontré un succès planétaire auprès du public. L'épisode pilote rassemble déjà plus de 8 millions de spectateurs sur CBS mais les chiffres sont plus parlants encore :

³⁵² Dir Nils C. Ahl et Fau B, *Dictionnaire des séries télévisées*, op.cité, p 345

« On estime à 73,8 millions par épisode le nombre de spectateurs, répartis dans 68 pays qui l'ont vue en 2009. »³⁵³

Par la suite, la série l'emporte sur *E.R. (Urgences)* qui occupe cette position depuis 1994 jusqu'à être détrôné en 2013 par *NCIS*.

Nominée à de très nombreuses reprises dont trois fois aux Golden Globe, la série obtient cependant peu de récompenses, sinon techniques. Il s'agit sans doute du prix à payer pour des héros insuffisamment identifiés.

CSI Miami est arrêté de façon relativement brutale pour des coûts de production trop élevés en dépit de bonnes audiences au vu de la durée de la série. Les fans sont déçus qu'une fin digne ce nom ne leur n'ait pas été accordé. En mai 2012, la chaîne CBS annonce la fin de la série, ce qui ne semble pas avoir été porté la connaissance de ses interprètes principaux³⁵⁴.

La série semble trop chère à produire au regard de bonnes audiences néanmoins. Elle se maintient au dessus des 10 millions de téléspectateurs. C'est donc une décision budgétaire qui précipite la fin d'*Horatio Caine*, le salaire de son interprète, David Caruso, reste considérable. En 2010, il est de 375 000 dollars par épisode, ce qui fait de lui le troisième acteur de série dramatique le mieux payé de la télévision aux États-Unis.

En mai 2013, *CSI : NY* est arrêtée pour des raisons budgétaires également.

11. Promesse et trahison mises en abîme : 24

Traduite en France par *24H Chrono*, cette série est réalisée par Robert Conchran et Joël Surnow pour la FOX. Il a été produit 8 saisons pour 192 épisodes et un téléfilm *Redemption* entre 2001 et 2010. Une neuvième saison de 12 épisodes est à venir.

³⁵³ Wajcman, G., *op. cit.*, p. 19.

³⁵⁴ www.programme-tv.net/news/series-tv/32838-les-experts-miami-tirent-leur-reverence (vu le 30/05/2012).

11.1. Préambule

Jack Bauer n'appartient pas au genre du héros policier, il est considéré comme appartenant à un genre hybride relativement mal défini. Ce n'est pas celui de l'espionnage, bien qu'il soit au service de la sécurité intérieure des Etats-Unis, mais sa dynamique est telle que les frontières se brouillent. Ce genre se nomme : thriller politique/action³⁵⁵ ou Espionnage/action³⁵⁶ ou Sécurité intérieure³⁵⁷ ou Guerres secrètes³⁵⁸. La liste n'est pas exhaustive.

Il nous semble néanmoins nécessaire d'introduire ce héros dans l'étude de notre typologie car Jack Bauer imprime un profond changement dans la promesse du héros. Celui-ci marque la représentation des héros des séries télévisuelles policières suivantes, notamment *The Shield* et *Dexter*. Héros sombre, violent, tueur, héros solitaire, héros utilisant des méthodes illégales, héros jeté dans une société qui va le broyer et dans un système politique qui détruit la notion de famille : Jack Bauer est le père de ses héros policiers et d'autres également si on pense à *Homeland*³⁵⁹. Par delà les controverses qu'il suscite et qui sont détaillées ci-dessous, il interroge le visage de l'Amérique en tant que responsable de l'image de la justice dans le monde.

Jack Bauer, à son échelle macroéconomique de la promesse de justice, ne peut être relégué dans son genre narratif au vu de l'influence qu'il exerce sur la figure du héros policier.

11.2. Des origines politiques

Le premier épisode de *24* est diffusé à peine deux mois après les attentats du 11 septembre 2001. Bien qu'écrit auparavant, il s'inscrit dans le contexte de menace sur la sécurité intérieure qui va être renforcé par le 11 septembre.

³⁵⁵ Vilmer Jeangène, J.B., 2012, *24 Heures Chrono, le choix du mal*, Paris, PUF.

³⁵⁶ Dir Nils C. Ahl et Fau B, *Dictionnaire des séries télévisées*, op.cité, p 939

³⁵⁷ Serisier P, Boutet M, Bassaget J, *Sériscopie*, op. cité, p 437

³⁵⁸ Winckler, M., 2005, *Les Miroirs Obscurs*, Au Diable Vauvert, comme dans *X-Files* abordé dans notre première partie. .

³⁵⁹ *Homeland* est une série télévisée américaine créée par Howard Gordon et Alex Gansa, diffusée depuis 2011 sur Showtime. Elle s'inspire d'une série israélienne *Hatufim*" (« Enlevés »). Nicholas Brody est un marine enlevé et détenu 6 ans par Al-Qaïda puis libéré et de retour aux Etats Unis. Il se heurte à Cathie Mathison, agent de la CIA, qui le soupçonne d'être devenu un agent d'Al-Qaïda et de comploter contre les États-Unis.

Aux origines, il y a donc le climat d'une Amérique qui est dite en guerre, du *Patriot Act*³⁶⁰ et de la politique de G. Bush :

« *Nous vivons un moment unique de l'histoire américaine. Un moment de redécouverte, d'héroïsme, de sacrifice, de devoir et de patriotisme. Telles sont les valeurs centrales de notre pays qui sont en train d'être ranimées.* »³⁶¹

À cette Amérique qui se sent en danger répond un type de héros sauveur, celui-ci est le sauveur de sa patrie et prétend le faire au nom du monde libre qui se trouve par effets de ricochet menacé également. Tout comme *James Bond* agit au nom de la Grande Bretagne pour sauver le monde libre, *Jack Bauer* agit au nom des États-Unis en s'octroyant des droits qui dépassent ceux de la légalité internationale.

L'urgence de la situation est telle qu'elle autorise cette action exceptionnelle. Elle est renforcée par la structuration formelle de la série qui pose le principe suivant : chaque saison représente 24 heures de la lutte du héros à l'encontre d'une grave menace. Le décompte est lancé. Le laps de temps laissé au héros qui se consume rappelle la mise en forme visuelle du suspense qui apparaît déjà dans la série *Mission : Impossible* :

« *Mission Impossible est très similaire dans son approche de la série phénomène des années 2000, 24 heures chrono. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que le générique symbolise une course contre le temps avec la mèche qui se consume. De plus, le suspense est souvent entretenu par des gros plans sur la montre de l'un des protagonistes ou sur une pendule, pour insister sur l'urgence.* »³⁶²

Chaque minute compte. L'horloge apparaît avant et après chaque coupure publicitaire pour le souligner davantage encore auprès du spectateur.

Les épisodes ne portent pas de titres, ils annoncent juste l'heure de l'action : « Day 1: 12:00 A.M. – 1:00 A.M. » est ainsi le premier épisode du Pilote, il signifie que l'action se déroule de minuit à une heure du matin, le suivant est « Day 1: 1:00

³⁶⁰ Cf. Lexique.

³⁶¹ Le Président G. W. Bush, 2003, *We will prevail*, New York, Continuum, cité par Vilmer Jeangène, J.B., *op. cit.*, p. 9.

³⁶² Serisier P, Boutet M, Bassaget J, *Sériscopie*, *op. cit.*, p. 429.

A.M. – 2:00 A.M. » soit de 1 heure à 2 heures du matin et ainsi de suite. Toutes les journées soit toutes les saisons sont structurées de la même façon.

Chaque saison, chaque journée ne débute pas, en revanche, systématiquement à la même heure. Ainsi la saison 2 commence à 8 heures du matin, la saison 3 commence à 13 heures, la saison 4 et la saison 5 commencent à 7 heures du matin, la saison 6 à 6 heures du matin, la saison 7 à 8 heures du matin, la saison 8 à 16h00 et la saison 9 à 11 heures.

Cette omniprésence pour le spectateur est renforcée par l'utilisation du *split screen*³⁶³ qui morcèle l'écran en 5 représentations des actions en cours. Elle signifie l'omniprésence des caméras et de l'impression d'un spectateur tout puissant, mais une seule vidéo comprend du son et attire l'attention, ce qui nuance cette toute puissance : on ne peut pas tout voir, on ne peut pas tout surveiller en même temps.

11.3. Un héros en miroir : Jack Bauer versus James Bond

Le choix du nom de *Bauer*, qui signifie non seulement « paysan » mais aussi « pion » en allemand, a donné lieu à de nombreuses interprétations :

*« D'ailleurs, Bauer en allemand veut dire « pion » et on a glosé sur cette signification (qui permet notamment d'introduire des rapports de force, voire de classe, puisque le pion aux échecs est sacrifié pour sauver des pièces nobles), comme on a dit que le mot a été choisi parce que sa prononciation est très proche de l'anglais power ».*³⁶⁴

Il semble que le choix a été, en fait, beaucoup moins compliqué. Au départ *Jack Bauer* s'appelle *Jack Barrett*, ce nom ne plaisait pas aux créateurs. Cependant la volonté des initiales communes avec *James Bond* ne semble pas être contestable:

³⁶³ Un procédé de dynamique narrative déjà utilisé dans *Mannix* que nous avons abordé dans notre première partie. Cf. Lexique.

³⁶⁴ Vilmer Jeangène, J.B., *op. cit.*, p. 99.

« Facile à mémoriser, la simplicité de ce nom est gage de son universalité. Jack Bauer et Jason Bourne, hommages transparents à Bond, tentent de surfer sur la même vague en jouant de signifiants analogues. »³⁶⁵

Cependant les traits communs à *Jack Bauer* et *James Bond* vont naturellement au delà des initiales. Il s'agit d'une signalétique en devenir.

À l'instar de *James Bond*, qui, est issu de la période de la Guerre Froide, *Jack Bauer* porte la violence de son époque sur ses épaules. A l'instar de *James Bond*, certains « stigmates » sont troublants de résonance.

Il en a une prestance virile, la vivacité, le *licence to kill* (« permis de tuer ») voire également, celui de torturer.

Jack Bauer travaille dans une cellule anti terroriste, la *Counter Terrorist Unit* ou *CTU*, qui peut être considéré comme une forme de relai actualisé du *Bureau MI-6* de *James Bond*. Mais il n'y a pas de *Moneypenny* ni de *Q* dans cet environnement qui n'a rien d'aussi bienveillant. *Jack Bauer* peut tout de même compter sur *Chloé*, la fidèle à laquelle il est lié par une forme de relation ambiguë de grand frère. Sa femme, *Terri Bauer*, est tuée dès la fin de la première saison par un agent ennemi, celle de *James Bond*, *Terri Di Vincenzo*, est tuée deux heures environ après leur mariage dans *On her Majesty's Secret Service (Au Service Secret de sa Majesté)*³⁶⁶. Il s'octroie, régulièrement, le droit d'agir avec celui de se venger, il en va de même pour *James Bond* dans *License to Kill (Permis de Tuer)*³⁶⁷. Ses amours meurent : celles de *James Bond*, si on met de côté son épouse citée plus haut, s'évanouissent d'un film à un autre, dans une forme de mort narrative, ou elles meurent assassinées. Ce sont deux solitaires.

Mais, contrairement à *James Bond*, *Jack Bauer* est, à la fois, beaucoup plus sombre et beaucoup plus rustre, l'époque ne se prêtant plus à un monde sophistiqué et à une attitude distanciée. Cette comparaison est à nuancer car elle est porte surtout pour le traitement cinématographique de *James Bond*, le héros des romans de Ian Flemming était plus sombre aussi. La grande différence de traitement réside dans le temps de la narration des différentes intrigues car si les deux héros sont confrontés à

³⁶⁵ Hache-Bissette, F., Bouilly, F., Chenille, V., 2008, *James Bond figure mythique*, Paris, Autrement, p. 24.

³⁶⁶ 1969.

³⁶⁷ 1989.

un compte à rebours suite à une menace, un complot, une attaque imminente, un enlèvement:

James Bond bénéficie d'une durée narrative, relativement souple, pour déployer son action et affronter le Mal, afin de sauver le monde au nom de la Grande Bretagne, dans la durée réelle du film.

Jack Bauer doit sauver l'Amérique (et le monde éventuellement) en 24 heures qui représente la signature de la série. Chaque épisode représente une heure d'action très intense, mais une heure seulement. En revanche, la durée réelle de chaque saison est non pas de 24 fois 1 heure mais de 24 fois 43 minutes, coupures de publicité oblige, soit environ pour le total de la série qui compte 192 épisodes et un téléfilm, à ce jour 139 heures.

Le monde a changé et ces changements sont déterminants pour les différences majeures adaptatives entre les deux figures :

- *Jack Bauer* n'est pas un agent au service de sa Majesté, la reine d'Angleterre. Il n'est pas britannique. Sa culture, sa hiérarchie de valeur sont, de ce fait, radicalement décalées.
- Il subit régulièrement la trahison du pouvoir politique, il est régulièrement le vassal trahi par son suzerain alors que la reine d'Angleterre, The Queen, ne trahit pas *James Bond* voire au contraire. *Jack Bauer* en accepte le sacrifice.
- Il n'agit pas, il ne se déplace pas dans un environnement de luxe et d'exotisme. Ce qu'il montre de la planète n'est pas paradisiaque : les hôtels les casinos, les plages de rêve du monde de *James Bond*.
- Il ne porte pas les insignes du « *glamour* » bondien, notamment : il ne porte pas de smoking ; il ne porte pas du Brioni ; il ne savoure pas du Bollinger, il ne boit pas de vodka-martini « *shaken , not stirred* » ; il ne conduit pas une splendide Aston Martin.

Jack Bauer, au contraire est habillé en jean et en blouson. Il n'a jamais le temps de savourer un bon repas, d'ailleurs il ne mange pas, il n'a pas le temps. Il vit de planques en cachettes, plus ou moins sordides quand il n'est pas mis en difficulté par ses ennemis ou par les agents de sa propre unité, la CTU.

En dépit de l'assassinat de sa femme à la fin de la première saison, il connaît toujours une forme de famille qui est en vie encore et cette situation l'oblige à affronter tous les problèmes et les déchirements qui vont avec : *Kim*, sa fille, qui va lui causer bien des soucis sur de nombreuses saisons, voire dans quasi toutes les saisons (1, 2, 3, 5, 7 et 8) ; un père, un frère, une belle-sœur qui vont aussi lui causer bien des problèmes (saison 6).

Ses conquêtes féminines ne sont pas systématiques et elles sont beaucoup plus sombres. Nous ne sommes pas chez les *James Bond Girls*, mais chez des femmes aguerries, très dures, essayant aussi de sauver leurs vies. Toutes ses histoires finissent de façon dramatique. Des conflits durs existent aussi entre Jack Bauer et des coéquipières, ainsi entre *Jack Bauer* et *Nina Myers*, qui s'achèvent avec la mort de cette dernière dans la saison 1.

Des oppositions très dures se font jour aussi entre *Jack Bauer* et les successifs figures du Président des États-Unis et marquent le parcours du héros. Les Présidents lui demandent, à chaque fois, son assujettissement et une loyauté quasi médiévale comme celle qui unit un seigneur et son chevalier. Sept figures différentes de Président se succèdent au fil des huit saisons, toutes très différentes :

- La première est celle de *David Palmer* (saison 1 à 5), la figure, quasi « messianique », d'un président noir des États-Unis et ce, bien avant l'élection de Barack Obama. D'ailleurs il a souvent été écrit que l'adhésion à cette figure annonçait, voire préparait l'élection de ce dernier.
- La seconde, très fourbe, est celle de *Charles Logan* (saisons 4 à 8).
- La figure du frère de *David Palmer*, *Wayne Palmer* (saison 5 et 6), Président qui s'avère pas à la hauteur du poste.
- Une première femme fait son entrée, *Allison Taylor* (saison 7 et 8) dans une fonction plus héroïque.

La fidélité de *James Bond* à la Reine et au Premier Ministre est plus lisse, voire superficielle, comprenant une loyauté de part et d'autre, ce d'autant plus que le spectateur ne rentre pas dans les difficultés liées à l'exercice du pouvoir politique (la raison d'État, le secret, le complot, ...) ou les difficultés personnelles des chefs de gouvernement.

11.4. Un héros torturé et torturant

Jack Bauer représente l'icône du héros de série télévisée sombre qui sera relayé avec *Vick Mackey* dans *The Shield* ou *Dexter*. Il s'agit là d'un héros appartenant à un monde représenté, de façon quasi paranoïaque, comme barbare, totalement instable et imprévisible. Ce monde pose, entre autre, la question de la justification de la torture qui court tout au long de la série. Par la réalité de la prison de Guantanamo, elle s'adresse directement au spectateur :

« *Entre notre sécurité et nos valeurs, il fallait vraiment choisir. (...) En tant que président, ma plus grande responsabilité était de protéger ce pays. J'ai donc autorisé l'emploi de ces techniques d'interrogatoire.* »³⁶⁸

Jack Bauer ne recourt pas à la torture par envie personnelle ou par vengeance, son dilemme en termes de temps l'amène à recourir à une technique qu'il juge efficace. Elle apparaît comme telle par définition puisque *Jack Bauer* ne se trompe jamais et ne torture que les coupables. Le spectateur le sait également. Ce procédé fictionnel permet de légitimer sa décision :

« *Pensez vous que les vies de centaines de milliers de citoyens sont moins importantes que quelques heures de vos droits du Premier Amendement ?* »³⁶⁹

C'est la notion de « perte acceptable » qui résonne comme en écho au « doute raisonnable » des membres d'un jury, qu'il utilise tout comme lorsqu'il est amené à tuer. Les polémiques sont nombreuses et vives sur ce sujet. Elles vont jusqu'à l'influence des actes de *Jack Bauer* sur le comportement des soldats américains en Irak notamment : ce héros légitime-t-il le droit de torturer et de tuer, d'enfreindre toutes les lois ? Suppose-t-il le droit de torturer ou celui des États-Unis de pouvoir le faire ?³⁷⁰

³⁶⁸ Le Président G. W. Bush, 2010, *Instants décisifs*, Paris, Plon, cité par Vilmer Jeangène, J.B., *op. cit.*, p.71.

³⁶⁹ Saison 2, épisode 1.

³⁷⁰ www.liberation.fr/medias/2007/02/20/quand-24-heures-chrono-donne-des-cours-de-torture_85443. Au positionnement du discours du héros de la série : « *Pour ou contre Jack Bauer* » pourra-t-on lire www.liberation.fr/courrier/2004/01/07/pour-ou-contre-24-heures-chrono_464401.

Les polémiques, longtemps ignorées, vont connaître un changement de traitement en 2008. L'époque a changé, le Président Barack Obama vient de se faire élire en promettant une politique nettement plus vigilante sur le sujet. À l'ouverture de *Redemption*, *Jack Bauer* est assigné en justice, devant la sous-commission du Sénat pour son recours à la torture. La CTU est dissoute. Le héros accepte de payer le prix de ses actes :

*« Tout ce que j'ai jamais fait est ce que vous et des gens comme vous m'avez demandé de faire. »*³⁷¹

Cette acceptation quasi christique, au sens du sacrifice du corps du héros, le conduit à subir la torture également, à plusieurs reprises³⁷², de façon particulièrement violente. Il l'accepte et ne parle pas : c'est un héros sacrificiel. Mais sa torture est personnelle, elle est intime, nourrie du décès de sa femme, des trahisons de ses proches. Certains de ses geôliers ne s'y trompent pas, ainsi lorsqu'il se drogue pour infiltrer un cartel, le chef lui dit :

*« Tu n'avais pas à te mettre une aiguille dans le bras. Tu l'as fait pour tuer ta douleur. Quelle est ta douleur, Jack ? Qu'est-ce que l'aiguille soulage, hein ? »*³⁷³

Jack Bauer quitte chaque saison, seul. Il ne reprend du service qu'à contrecœur, obligé de le faire : c'est un héros « réticent » :

*« Les débuts de saison se ressemblent, il refuse (la demande d'intervention du Président), répète que ce n'est pas mon problème (Day 8: 5:00 P.M – 6:00 P.M., saison 8, épisode 2) mais finit toujours par mordre à l'hameçon et rester vingt-quatre heures. »*³⁷⁴

La surenchère des enjeux, la répétition du mécanisme du compte à rebours et de rebondissements improbables concourent néanmoins à la lassitude provoquée par la série.

³⁷¹ *Day 6: 5:00 A.M – 6:00 A.M* (saison 6, épisode 24).

³⁷² Il est, ainsi, brûlé, électrocuté, découpé dans une terrible souffrance dans *Day 2: 2:00 A.M – 3:00 A.M* (saison 2, épisode 19). Il est torturé longuement, pendant deux ans, alors qu'il est emprisonné par les Chinois dans *Day 6: 6:00 A.M – 7:00 A.M* (saison 6, épisode 1).

³⁷³ *Day 3: 2:00 A.M – 3:00 A.M.* (saison 3, épisode 14).

³⁷⁴ Vilmer Jeangène, J.B., *op. cit.*, p. 35.

11.4. Un héros plébiscité et une journée de trop

La série a remporté plusieurs récompenses, notamment pour l'interprétation névrotique de Kiefer Sutherland. Nous pourrions citer notamment, parmi les 9 nominations, les 7 prix :

- *Golden Globe* 2002 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Golden Globe* 2004 : Meilleure série dramatique.
- *Emmy Awards* 2006 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Emmy Awards* 2006 : Meilleure série dramatique.
- *Screen Actors Guild Awards* 2006 : Meilleur acteur dans une série dramatique.
- *Director Guild of America Awards* 2007 : Meilleur réalisateur d'une série dramatique (Jon Cassar).
- *Emmy Awards* 2009 : Meilleure actrice dans un second rôle (Cherry Jones).

Un projet : *Live another day* est annoncé par la FOX le 10 mai 2013 comprenant une saison de seulement douze épisodes. Il est à noter que c'est un titre presque « bondien ». En outre, la mission se déroule à Londres.

La nouvelle saison est confirmée au début de l'année 2014 et elle est projetée à partir du 5 mai 2014 aux États-Unis. Le *teaser* présenté lors de l'événement médiatique les plus importants des États-Unis, soit le *Super Bowl*³⁷⁵ ne soulève pas l'enthousiasme de la critique :

*« À l'occasion du très suivi Super Bowl (le 2 février 2014), la chaîne a diffusé un teaser balourd au possible, pour nous faire très subtilement comprendre que l'action se déroulera à Londres – tout y est, de la cabine téléphonique rouge au taxi en passant par l'Union Jack – qu'il y aura vraisemblablement un attentat, un état de quasi guerre civile, et que ce ne sera donc pas une partie de plaisir pour Jack et Chloe, relookée comme dans Millenium. »*³⁷⁶

³⁷⁵ Le *Super Bowl* est la finale du championnat du football américain. C'est l'événement médiatique sportif le plus important aux États-Unis.

³⁷⁶ www.telerama.fr/series-tv/le-premier-teaser-du-retour-de-24h-chrono,108402.php (vu le 8/02.2014).

C'est sans doute la mission de trop pour *Jack Bauer* :

« Désormais, on prend à la légère les sales journées de Jack, on s'esclaffe quand il lâche un « damn it », on rigole quand il assomme un méchant – lesquels sont, en moyenne, totalement demeurés. On s'amuse toujours, autant par nostalgie que par plaisir (coupable) mais on aurait aimé que 24 heures chrono se réinventent un peu... »³⁷⁷

Jack Bauer donne naissance à une nouvelle figure de héros, ambiguë jusqu'à leur loyauté. Il est comme *Nicholas Brody*, de la série en cours de production et de diffusion sur Showtime, *Homeland*. Cette série porte bien son nom car elle représente la tension entre le foyer (*Home, sweet home*) et la patrie. Mais de quel foyer s'agit-il au juste et de quelle patrie au final en fait ? Est-ce une promesse ou une trahison ?

Son héros s'inscrit en prolongement de la lignée de *Jack Bauer*, manipulé et manipulateur, héros et traître, mais trahi et vaincu dans sa liberté d'être humain dans les deux cas. La promesse reste mise en abîme.

12. La trahison de la promesse : *The Shield*

La série a gardé son nom américain en France. Celui-ci signifie « bouclier » et reprend la promesse de protection que doit incarner la police. La réalisation de cette promesse s'avère trahie cependant. Réalisée par Shawn Ryan pour FX, la série comprend 6 saisons pour 88 épisodes, produits de 2002 à 2008.

12.1. Des origines d'inspiration réelle

L'histoire de *Vic Mackey* (interprété par Mikael Chiklis) et de son équipe, la *strike team* s'inspire d'une histoire réelle. Il s'agit du scandale de la brigade anti-gang, la *Division Rampart*, au *Los Angeles Police Department* (LAPD) au début des années 2000. Cette brigade particulièrement corrompue, est située dans les quartiers Nord-Ouest du centre ville et les quartiers d'Echo Park et de Westlake. L'unité anti-

³⁷⁷ Langlais, P., *Télérama*, n. 3373, 6-12/09/2014.

gang concerné porte le nom de « CRASH », le *Community Ressources Against Street Hoodlums*.

Le scandale spectaculaire entraîne une centaine de policiers dans son sillage pour des actes de trafic, de revente de drogue, d'agressions, de violence, de fabrication de preuves, et de braquages de banques et de meurtres :

*« En 2001 démarre le scandale Rampart, du nom du quartier chaud de Los Angeles où officiait la brigade anti-gang de la police de Los Angeles. 70 membres seront accusés de corruption, agressions, falsifications de preuves, braquages de banques, vol de drogue saisie et deal de narcotics... Tout a commencé avec l'arrestation d'un officier, Rafael Perez, accusé d'avoir volé 3 kilos de cocaïne qu'avait confisqués la police. Valeur: 1 million de dollars. Menacé d'une énorme peine de prison, Perez se met à parler. Il détaille la vie de son unité spéciale, le CRASH, une brigade antigang de choc déployée dans les quartiers les plus chauds. Il raconte comment, un soir d'octobre 1996, lui et un autre policier ont arrêté un membre du gang de la 18^e rue qui n'était pas armé, l'ont menotté, lui ont tiré dessus à bout portant avant de lui mettre dans les mains un fusil. Paralysé aux jambes, Javier Francisco Ovando sera condamné à 23 ans de prison pour tentative d'homicide sur un officier de police. Petit à petit, tels des cadavres mal lestés, de vieilles affaires remontent à la surface. Un autre Perez, José, révèle qu'en 1996 la police a tué son ami et lui a tiré dans le dos, essayant de lui faire endosser la responsabilité du meurtre. L'incident, reconnaît l'officier Perez, est « sale » – en clair, la police a menti. L'un après l'autre, on rouvre les nombreux dossiers de condamnation sur la seule parole des flics ripoux. L'affaire devient très célèbre aux États-Unis lorsqu'il fut démontré que trois des agents étaient régulièrement payés par Marion Suge Knight, le sulfureux patron du label de rap Death Row, pour accomplir de basses besognes. Il y aurait des liens avec la mort des deux rappers 2Pac et The Notorious B.I.G. Le scandale mènera au limogeage du chef de la police de la ville, Bernard Parks, et par ricochet à l'échec du maire aux élections suivantes. »*³⁷⁸

³⁷⁸ fr.wikipedia.org/wiki/Los_Angeles_Police_Department (vu le 6/08/2013).

Cette affaire tristement célèbre provoquera une émotion au-delà des frontières, sans pour autant entraîné une profonde restructuration hors mis le limogeage des principaux protagonistes³⁷⁹.

En volonté d'effet de miroir, la série dit, dans un premier temps, se nommer *Rampart*, mais il a semblé plus opportun, au vu du scandale et des pressions de toutes sortes, de nommer la série différemment et de situer l'action et le commissariat, le *Bercail* qui est le nom du commissariat, à *Farmington*, lieu fictif. Beaucoup d'éléments de cette affaire seront néanmoins figurés, tels quels, dans certains épisodes de *The Shield*, dont :

- *Blowback* (*Deux kilos*, saison 1, épisode 5) porte sur un vol par l'équipe de police de deux kilos de cocaïne. Ce délit a réellement été commis.
- *Throwaway* (*Erreur sur la cible*, saison 1, épisode 9) relate un maquillage de preuves sur une scène de crime qui va envoyer en prison pour 23 ans celui qui n'est pas coupable.

12.2. Un anti-héros, figure de la corruption

Vic Mackey représente une nouvelle figure violente du flic corrompu. Il est le chef de la brigade antigang et c'est un chef de gang sous bien des aspects. Il ne recule jamais devant la violence, il pratique le chantage, il revend de la drogue, il abat des policiers³⁸⁰, il vole, certes des gangs, mais c'est néanmoins du vol.³⁸¹ Contrairement aux anti-héros que nous avons pu décrire dans les pages précédentes, il ne cherche pas, tant bien que mal, à faire triompher la justice. Il n'est plus en chemin de rédemption comme l'était *Andy Sipowicz* dans *NYPD Blue*. Il est en survie et dès lors il est un policier criminel.

Cependant cette figure d'anti-héros n'aurait certainement pas rencontré les faveurs du public si ses traits étaient restés rivés à la formulation choquante de son action. *Vic Mackey* a une famille, comprenant surtout un fils autiste, et un revenu mo-

³⁷⁹ [/www.liberation.fr/monde/0101325919-a-los-angeles-le-danger-venait-des-policiers-racket-drogue-corruption-crimes-la-police-forme-le-pire-des-gangs-du-ghetto](http://www.liberation.fr/monde/0101325919-a-los-angeles-le-danger-venait-des-policiers-racket-drogue-corruption-crimes-la-police-forme-le-pire-des-gangs-du-ghetto) (vu le 6/08/2013).

³⁸⁰ À commencer, à la fin du pilote de la saison 1 (« Règlement de compte») par abattre l'un de ses collègues qu'il soupçonne de vouloir le dénoncer.

³⁸¹ La saison 2 porte entre autre sur le vol de 3 millions de dollars détenus par la mafia arménienne qui sont « confisqués » par la Strike Team.

deste au regard des soins nécessaires à de dernier. Il légitime son action en voulant sauver sa famille. De même, il est le chef de la *Strike Team*, entretenant une relation très paternaliste – ce qui n'exclue pas la violence – avec ses coéquipiers, notamment avec l'inspecteur *Shane*, ce qui ne l'empêche pas d'aider une amie prostituée à se sortir du guépier. Pour cette raison, il ne recule pas sur l'acquisition de ressources financières supplémentaires, totalement illégales et aussi de façon très violente, destinées au traitement de son fils autiste, dans le désert d'encadrement social de la société américaine.

Et si ses malversations doivent rester secrètes, si la menace d'être découvert plane de façon insistante de saisons en saisons jusqu'à la fin de la série, si ces méthodes musclées employées pendant ses enquêtes déplaisent à ses hiérarchies successives, ses résultats sont la plupart du temps très efficaces. Ils répondent aux ambitions affichées des Politiques, ils font du chiffre, ils rendent *Vic Mackey* nécessaire au fonctionnement du système. L'anti-héros renvoie le jugement du spectateur vers une position d'observation fascinée :

*« À travers le personnage de Vic Mackey et grâce à la complexité des situations dans lesquelles il est pris (pression de la hiérarchie, il doit s'occuper de son fils autiste..) mais aussi grâce au temps étiré de la diffusion télévisuelle, le spectateur fait l'expérience d'une identification singulière avec une figure paradoxale de l'autorité. Ce trajet émotionnel du spectateur s'appuie sur la fascination pour l'ambivalence profonde du personnage : liant sa toute puissance pulsionnelle et transgressive à une légitimité souvent compréhensible de ses faits et gestes. »*³⁸²

Il est très efficace dans l'obtention des résultats de son équipe, ce qui oblige longtemps ses hiérarchies successives à supporter son personnage, il peut être capable d'aider une amie prostituée en détresse tout comme de protéger, contre des pot-de-vins, des dealers, ou amener son équipe à braquer des trafiquants arméniens :

*« Vic Mackey apparaît comme le symptôme possible d'une société contemporaine, privilégiant l'individualisme à outrance. »*³⁸³

³⁸² Achemchame J, <http://revuetvseries.wix.com/tvseries#!numero1/c26q> p 354

³⁸³ Achemchame J, *ibid*, p 352.

Cependant son action personnelle est sans espoir. Si *Vic Mackey* défend aussi bien qu'il peut penser bien le faire, son foyer, il ne le fait que voler en éclat. Lorsqu'elle le découvre, sa femme ne le suit pas dans ses décisions qu'il justifie par son désir de protection familiale. Elle refuse de partager le dilemme de la promesse du héros. Il n'y a pas pour elle d'issue possible entre la légalité et la légitimité comme tente de le lui faire croire *Vic Mackey* :

« *Flic à l'éthique ambiguë, il est insaisissable : préférant la légitimité à la légalité.* »³⁸⁴

12.3. Un anti-héros issu d'un anti-système

Surgit à partir de là une inversion radicale de la fonction de bouclier – qui est la traduction de *The Shield* – de la Police de Los Angeles explicitement citée³⁸⁵. *The Shield* apparaît donc comme le signe de l'éclatement du bouclier protecteur, l'impossibilité de sa promesse et de l'échec d'une institution américaine dont la légitimité est plus que douteuse.

Car *Vic Mackey* n'est pas le seul à se débattre entre la pression des hiérarchies politiques, la réalité du terrain et les pulsions qui le poussent à protéger les siens de façon quasiment tribale :

« *Il ne fait (donc) plus la différence entre la satisfaction de sa pulsion (appât du gain, réussite professionnelle...) et l'exigence du réel (respect de la loi, être un bon père de famille..) il ne distingue plus ce qui est bien de ce qui est mal.* »³⁸⁶

La figure est physique, terrienne, sanguine. Son interprète, récompensé à plusieurs reprises, Mikael Chiklis, offre un physique puissant, buté, rassemblé dans une énergie violente, offensive et maîtrisée.

³⁸⁴ Barthes, S., *The Shield* dans Winckler, M., Ed., 2005, *Les Miroirs Obscurs*, Paris, Diable Vauvert, p. 274.

³⁸⁵ Le poste de police est situé dans le quartier fictif de Farmington mais d'autres lieux ou quartier de Los Angeles apparaissent : Echo Park, Hollywood, Terminal Island.

³⁸⁶ Freud, S., 1938, *La scission du moi dans le processus de défense*, trad. T. Simonelli : www.psychanalyse.lu/articles/FreudScission.htm (vu le 12.03/2011).

Cependant il ne reflète que son appartenance à un environnement brutal. Les individus s'adaptent à des évolutions radicales de leur milieu sous peine de mourir. La violence politico-sociale dépasse ce que le spectateur a vu jusque là car elle ne laisse aucun répit et elle broie les individus. Le héros policier, *Vic Mackey* résiste le plus longtemps possible, d'une façon très contestable car illégal, mais il fonde sa force iconographique auprès du spectateur fasciné, car il résiste.

L'anti-héros est en clivage du « Moi », entre son besoin de survie et l'impossibilité de survie à laquelle il se trouve confronté dans le système social.

Il n'est pas le seul, chacun de ses coéquipiers, voire de ses supérieurs, en font de même avec plus ou moins de résolution. Cependant tous échouent. Le bouclier protecteur de la police « *To protect and to serve* »³⁸⁷ ne fonctionne pour personne, ni pour les victimes, ni pour les protecteurs.

Ainsi, nous mentionnons, pour signaler les situations les plus marquantes auxquelles sont confrontés les personnages dans *The Shield*.

Le capitaine *David Avecedo* est, au début de la saison 1, le supérieur hiérarchique de *Vic Mackey*. Il est d'origine mexicaine et se positionne dans l'ascension sociale des États-Unis pour prétendre à des fonctions plus importantes encore. Le pilote le présente, annonçant et promettant, les meilleurs résultats en terme de chiffres de son antenne de police et les perspectives qui vont s'ensuivre. Il n'est pas dupe des méthodes, bien qu'efficaces, de *Vic Mackey* et souhaite le faire tomber néanmoins. C'est un personnage qui tente la cohérence. Cependant, dans une scène particulièrement violente, il est violé suite une scène d'obligation de fellation, un revolver porté sur sa tempe dans *Mum (Grand Nettoyage, saison 3, épisode 5)*. Cette scène est insoutenable. Elle marque l'impossibilité de la volonté de parcours du personnage au regard de l'ambivalence de ses origines. Cette scène arrive au moment où, sans aucun accompagnement légal, le personnage se croit pouvoir acter comme un héros à « l'américaine », seul et invincible, capable de toutes les victoires par sa seule force individuelle. *Avecedo* est détruit. Il n'a plus de place parmi les héros américains.

Shane Vendrell, personnage émotif, impulsif, qui entretient une relation filiale forte avec *Vic Mackey* tue par jalousie un de ses collègues avec une violence inouïe, aidée par sa compagne qui est également un policier dans *Streaks & Tips (Duel, sai-*

³⁸⁷ « Protéger et servir ».

son 3, épisode 4). Sa propre mort sera terrible. Après avoir trahi *Vic*, accablé, perdu, après avoir tenté d'obtenir une fois encore le pardon de ce dernier, il se suicide après avoir tué sa femme et son jeune fils dans *Family Meeting* (*Retour au Bercaïl*, saison 7, épisode 13).

12.4. Un héros pour une fin sans promesse

Vic Mackey finit seul, happé, voire digéré par le système : seul, relégué à des fonctions bureaucratiques sans intérêt, obligé de porter un costume médiocre digne d'un univers kafkaïen. Le titre de l'épisode, d'ailleurs, qu'il soit en anglais mais aussi en français, *Family Meeting*, (*Retour au Bercaïl*, saison 7, épisode 13) retranscrit toute l'amère saveur de cette digestion sociale, sachant que le *Barn* soit le Bercaïl est également le nom du commissariat.

Est-ce là l'ultime revanche du système auquel il pensait pouvoir passer outre ? Certainement. Pour reprendre les propos de Freud, *Vic Mackey* se trouve dans l'impossibilité existentielle suivante, au delà du « clivage du moi » il est dans la « scission du moi » il se fend « un corps minéral, un diamant », cette scission ne portant pas uniquement sur la structure du « moi » mais sur la « fonction du moi » provoquée par la une situation intenable :

*« Il doit alors se décider : ou bien reconnaître le danger réel, s'incliner devant lui et renoncer à la satisfaction pulsionnelle ou renier (verleugnen) la réalité, se mettre à croire qu'il n'existe aucune raison de craindre, afin qu'il puisse retenir la satisfaction. Il s'agit donc d'un conflit entre l'exigence de la pulsion et la protestation (Einspruch) de la réalité. »*³⁸⁸

Mais quelle était sa promesse ? Quelle a été la trahison ultime au final ?

Le dernier épisode laisse la question ouverte.

Et contrairement à de nombreuses séries policières dont la fin s'avère décevante, le héros *Vic Mackey* connaît une fin à la hauteur des espérances de ses fans :

« Parmi les treize épisodes, deux, au moins (les derniers), feront date. Shawn Ryan, qui a écrit le finale, y réussit l'exploit d'instruire le procès

³⁸⁸ www.psychanalyse.lu/articles/FreudScission.htm (vu le 6/08/2013).

*de son personnage majeur, Vic Mackey, tout en le gardant debout. Quelque chose ayant trait à l'essence même de la série contemporaine se joue là ; un jeu d'équilibre subtil entre l'empathie obligatoire pour tout héros, même un salopard, et l'obligation de maintenir une hauteur de vue par rapport au monstre qui a grandi devant nous. »*³⁸⁹

Certes, il n'a pas le droit à l'hommage fictionnel de la brigade rendue à *Andy Sipowicz* dans *NYPD Blue* mais les fans ne s'y trompent pas.

13. La promesse paternaliste et patriotique retrouvée : *NCIS*

Réalisée par Donald Paul Bellisario et Don McGill, la série produite pour CBS comprend 11 saisons et 258 épisodes. Elle débute en 2003 et elle est toujours en cours de production.

13.1. Des origines patriotiques

Aux sources télévisuelles des héros de *NCIS*, il convient de remonter à une autre série, *JAG*, créée également par Donald P. Bellisario et diffusée sur NBC de septembre 1995 à mai 1996, puis sur CBS, de janvier 1997 à avril 2005, et comprenant 10 saisons. *JAG* est une série judiciaire qui se déroule dans le milieu de l'aéronavale américaine. Le héros, le lieutenant de vaisseau *Harmon Rabb Jr* (interprété par David James Elliott) ne peut plus être apte au vol suite à des soucis de vue, il se reconvertisse dans la fonction de conseiller juridique auprès du *JAG* ou *Judge Advocate General* (« le juge-avocat général ») de la Marine qui fournit les avocats et les procureurs pour les procès militaires concernant des ressortissants du corps des Marines des États-Unis. Il travaille en équipe avec le major *Sarah MacKenzie* qui est une avocate.

Les personnages de *Gibbs*, *Di Nozzo*, *Abby* et *Ducky* apparaissent dans *Ice Queen* (*La dame de glace*, saison 8, épisode 20) et dans *Meltdown* (*L'homme de*

³⁸⁹ Joyard, O., *The Shield*, l'adieu aux armes : www.lesinrocks.com/2009/01/23/actualite/the-shield-ladieu-aux-armes-1145205 (vu le 25/02/2013).

l'ombre, saison 8, épisode 21). Ils fournissent ainsi le terreau scénaristique du lancement de *NCIS* qui se déroule également dans le milieu des Marines.

Le *NCIS* ou *Naval Criminal Investigative Service* est une agence fédérale américaine rattachée à la *Navy* mais composée de civils. Indépendante de la hiérarchie militaire, elle a pour mission de résoudre les crimes en relation avec la *Navy*.

13.2. Des enquêtes au service d'un héros choral

Dans le cadre du *NCIS*, l'agent spécial Jethro Gibbs dirige le *Major Case Response Team*, soit l'unité d'élites qui intervient sur les cas les plus complexes. À l'instar des équipes de *CSI (Les Experts)*, chaque épisode s'articule la plupart du temps de façon identique :

- La mise en place de l'énigme.
- Le lancement du générique.
- L'annonce de l'appel fait à l'équipe énoncée par *Jethro Gibbs* à ses troupes.
- L'intervention sur la scène du crime avec l'inspection des indices, les photos effectuées par les agents scientifiques.
- L'analyse de ces indices, l'autopsie du cadavre dans la morgue du *NCIS* effectué par son responsable, *Ducky*.
- L'exploitation informatique des indices dans le laboratoire technologique effectuée par *Abigail*.
- La résolution, souvent musclée, de l'enquête en majorité grâce à l'intervention finale de *Gibbs*.

À partir de la saison 2, les transitions entre les différentes séquences de l'épisode s'effectuent par des photographies en noir et blanc de la scène finale de la séquence. Elles sont très brèves (deux secondes) et accompagnées d'un récurrent sonore qui n'est pas sans évoquer celui de *Law & Order*. Ce procédé dramatisant la dernière scène permet de pouvoir insérer les coupures publicitaires tout en captant l'attention du téléspectateur.

Cependant, contrairement à *CSI*, l'enquête ne constitue pas l'arc central de la narration. Certains épisodes de *NCIS* ne manquent pas de représenter une véritable parodie de *CSI* : les héros affichent ainsi le même air sérieux et adoptent le même type

de discours scientifique, notamment à la morgue, autour de l'autopsie du corps de la victime. Le clin d'œil n'est guère surprenant dans la mesure où les deux séries sont en concurrence au même moment sur leurs réseaux de diffusion.

Cependant la vie personnelle des héros au sein de l'antenne du *NCIS* est mise en avant dans le fil narratif de la série, contrairement à *CSI* où le déroulement de l'enquête prédomine. Il s'agit de leurs vies personnelles au sein de l'équipe, de leurs croisements, de leurs interférences et fort peu en dehors de l'équipe. Le téléspectateur, au vu de l'immense succès de la série cela semble indéniable, prend du plaisir à suivre les évolutions et les chamailleries de cette curieuse équipe-famille dirigée par le « patriarche pince sans rire » à savoir *Jethro Gibbs*³⁹⁰.

Dans une interview réalisée par *allociné.fr*, l'acteur Marc Harmon qui interprète *Gibbs* juge que :

*« le rythme de la série a toujours reposé sur des personnages forts qui ont de l'humour. »*³⁹¹

Les relations entre les héros, leurs histoires croisées sont volontairement mises en avant, sous la conduite de *Gibbs* dont on découvre aussi au fil des épisodes le parcours personnel délicieusement compliqué.

Interrogé à ce sujet par Tatianna Lissitzky, Alain Carrazé a estimé que ce choix de développement justifie l'audience de la série jusqu'à même envisager un changement possible de qualification :

*« NCIS n'arrête pas de progresser année après année dans les audiences, parce qu'elle est devenue progressivement une série familiale plus qu'une série policière. Elle a su fidéliser énormément de téléspectateurs. »*³⁹²

Il ne faut cependant pas aller jusque là, la structure narrative de *NCIS* reste celle d'une série policière comprenant des héros qui sont, certes, l'antithèse de ceux

³⁹⁰ Langlais, P., *Télérama*, n. 3244, mars 2012.

³⁹¹ Émission *l'Hebdo Série*, 23/09/2010, *blog.slate.fr/tetes-de-series/2010/09/23/ncis-mais-pourquoi-ca-marche* (vu le 20/08/2013).

³⁹² *www.francetvinfo.fr/culture/tv/les-experts-ncis-ces-series-sans-surprises-qui-font-toujours-un-carton_399423.html* (vu le 25/09/2013).

des équipes appliquées de *CSI*, réalistes de *NYPD Blue*, sombres de *The Shield* mais qui garde les codes du policier : un crime, une enquête, une résolution.

13.3. Un héros choral dominé par une figure paternaliste

La figure paternaliste de *Gibbs* reste essentielle au succès de la série. Même absent de la scène, il reste présent comme le référent de ses collaborateurs dans les choix qu'ils sont amenés à faire lors de l'enquête en cours et des décisions qu'ils ont à prendre, notamment lorsqu'ils ne sont pas d'accord entre eux. Ils se réfèrent également tous au code de conduite qu'il a établi : le « code de Gibbs ». Celui-ci comprend une cinquantaine de règles, qu'il a développées à partir de celles de son propre mentor, Mike Franks :

- Règle numéro 1 : « Ne jamais laisser deux suspects ensemble dans la même pièce » dans *Yankee White (Air Force One, saison 1, épisode 1)*.
- Règle numéro 1 : « Ne jamais trahir son équipier » dans *Blowback, (La grenouille, saison 4, épisode 14)*.
- Règle numéro 2 : « Toujours porter des gants sur une scène de crime » dans *Yankee White (Air Force One saison 1, épisode 1)*.
- Règle numéro 3 : « Ne croyez jamais ce que l'on vous dit, toujours vérifier. » dans *(Yankee White (Air Force One saison 1, épisode 1)*.
- Règle numéro 7 : « Soyez toujours précis lorsque vous mentez » dans *Reveille (L'affrontement, saison 1, épisode 23)*.
- Règle numéro 9 : « Toujours avoir un couteau sur soi » dans *One Shot, One Kill (Tireur d'élite, saison 1, épisode 13)*.
- Règle numéro 18 : « Il vaut mieux rechercher le pardon que demander la permission » dans *Silver War (Trésor de guerre, saison 3, épisode 4)*.

Cette codification pyramidale place clairement ses coéquipiers dans une position de subalternes, ce qui justifie les adolescentes tentatives de rébellion individuelle, notamment au travers de la relation que Gibbs entretient avec l'agent *DiNozzo* ou dans sa relation père/fille avec *Abby*. Cette position permet également le plaisir que prennent les personnages, et *Gibbs* également, à enfreindre ces règles. Ainsi la règle

numéro treize énonce en forme de pirouette : « les règles sont faites pour être enfreintes. »

13.4. Des héros situés entre humour et traits sombres

Le succès considérable de la série repose sur son humour et la composition de son équipe qui varie peu à partir de la fin de la seconde saison. On peut relever notamment les éléments suivants :

- L'humour très caustique de *Gibbs*, prompt à prendre en défaut ses jeunes coéquipiers, notamment l'agent *Anthony DiNozzo*.
- Les chamailleries quasi adolescentes entre les jeunes coéquipiers qui alternent, selon les personnages, en taquineries qui sont fraternelles, ainsi entre *DiNozzo* et *McGee* ou plus ambiguës entre *DiNozzo* et *Ziva*.
- L'humour très britannique du médecin légiste, le docteur Mallard (*Ducky*), responsable des autopsies.
- L'humour exubérant de la gothique *Abby*, l'experte en informatique.
- L'humour truffé de références cinématographique de *DiNozzo*.

Cet humour est au service d'enquêtes qui ne relèvent pas, sur le fond, de thématique humoristiques. Les complots, les menaces, le terrorisme, les enlèvement, le chantage, les assassinats, les trahisons, les lâchetés se succèdent de saison en saison, et s'ajoutent aux pressions d'une hiérarchie qui n'est pas toujours exempte de vouloir jouer le jeu de ses propres ambitions politiques. Les traumatismes dus aux divers conflits auxquels ont participé ou participent les armes américaines abondent également : la guerre du Vietnam, la guerre du Golfe, le conflit en Irak.

Par ailleurs, les trajectoires privées des personnages ne sont pas aussi lisses qu'on pourrait le supposer. Ainsi :

- La première femme de *Gibbs*, *Shannon* et sa fille unique, *Kelly*, ont été assassinées car *Shannon* avait été témoin d'un meurtre.
- *Ziva* vit une relation très compliquée, très insurgée, avec son père, qui est le directeur du Mossad. Elle est aussi déchirée par sa double appartenance à Israël

et aux États-Unis, symbolisée par deux figures paternelles omniprésentes : celle de son père et celle de *Gibbs*. Elle est dévastée par l'assassinat de son père.

- *DiNozzo* et *Ziva* entretiennent une relation de séduction jusqu'à se déclarer leur amour au moment du départ définitif de *Ziva* pour Israël.
- Le médecin légiste, *Ducky*, voit ressurgir des pans sombres de son passé, dont il se sent profondément coupable.

13.5. Des héros critiqués mais fidèles à leur promesse

La série très fortement populaire rencontre des jugements critiques plus que mitigés voire lapidaires. Le parti pris narratif conjuguée à la dynamique des acteurs, s'ils sont manifestement du goût du public et de fans qui lui consacrent nombre de blogs, de forums et de posts³⁹³, ne l'est pas pour la critique. Celle-ci, déconcertée, ne se prive pas de multiples attaques, aux États-Unis, en France, en Allemagne., contre une série jugée fade, quelconque et composées de personnages stéréotypés.

Ainsi encore, à l'occasion d'une nuit consacrée par la chaîne M6, à *NCIS* (le 23/08/2013) pour les dix ans de la série, peut-on lire :

*« On ne comprend toujours pas pourquoi ce divertissement policier inodore et sans saveur a un tel succès. Mais si vous faites partie des 5 millions de fidèles de NCIS en France, réjouissez-vous : M6 fête les 10 ans de la série avec la rediffusion de 10 épisodes jusqu'au petit matin. »*³⁹⁴

On peut lire également :

« Derrière un casting sans surprise, laissant une vague impression de déjà-vu – leader charismatique tourmenté, Don Juan ultra-sensible, geek surdoué, amazones aussi dangereuses que séduisantes, vieux légistes à l'expérience, experte scientifique gothique chic accro à la caféine – au fil des arcs successifs, les liens qui se tissent entre Gibbs et chacun des

³⁹³ Cf. Troisième partie.

³⁹⁴ *Télérama*, n. 3317-3318, 07/08/13, p. 223.

*membres de son équipe finissent par prendre au piège le spectateur paresseux du vendredi soir. »*³⁹⁵

Cette dernière mention fait référence à l'heure de diffusion en France sur M6 depuis 2004.

La persistance des personnages et de leurs interprètes, la forte attraction existant entre eux et entre leurs interprètes participent, certes, à l'attachement des téléspectateurs pour ces héros. Le *formula show* enthousiasme le public en proposant une promesse retrouvée, teintée de beaucoup d'humour et supportée par une jeune équipe dirigée par une figure paternelle forte : *Jethro Gibbs* (Mark Harmon). Les principaux acteurs de la série font d'ailleurs partie des acteurs de séries télévisées les plus populaires aux États-Unis depuis 2011³⁹⁶. La série a en effet été la plus regardée depuis 2009 avec une moyenne de 19 millions de téléspectateurs par épisode.

Son succès conduit au lancement d'un spin-off : *NCIS Los Angeles* à partir de 2009, qui est introduit également par la technique d'un *cross over*. Dans le double épisode *Legend, Légende* (saison 6, épisodes 22 & 23) interviennent les futurs principaux personnages de *NCIS Los Angeles*, à savoir : *G. Gallen, Sam Hanna, Kensi Blye, Eric Beale et Nate Gatz*.

La série initiale continue, encore, en 2013, à caracoler en tête des audiences avec 23,24 millions de téléspectateurs par semaine, dépassant le score de sa rivale *CSI*, comme l'indique le site *Variety*. Elle donne lieu à nouveau à un spin-off en 2014 : *NCIS New Orleans*. La gestion actuelle de la communication de la série et des spin-offs est remarquable à l'ère des réseaux sociaux.

³⁹⁵ Dir. Nils C.Ahl et Benjamin Fau « *Dictionnaire des séries télévisées* », *op.cit*, p 635.

³⁹⁶ Étude Harris Interactive.

14. La promesse transposée : *House*

Titrée *Dr. House* en France, la série est réalisée par David Shore pour la FOX. Elle comprend 8 saisons pour 117 épisodes, produits de 2004 à 2012.

14.1. Un archétype transposé de Sherlock Holmes

Bien que les enquêtes que mènent le Dr. House ne se déroulent pas dans un contexte policier mais hospitalier, il nous semble incontournable de faire figurer *House* comme le héros majeur d'une figure policière transposée. Les créateurs de la série, David Shore et Paul Attanasio, la productrice Katie Jacobs présentent à la FOX la série comme une série « *whodunit* » c'est à dire « qui a fait ça ? » dans le style de *CSI (Les Experts)*. Dans ce cas, les enquêtes du héros ne concernent pas la recherche d'une personne criminelle mais le virus ou la bactérie qui met en danger la vie du malade. Tout comme le criminel met en danger le corps social, la maladie met en danger le corps physique. A l'instar des policiers, les médecins enquêtent sur des symptômes et leurs causes. David Shore déclare à plusieurs reprises être un fan de Sherlock Holmes par ailleurs.

La construction du héros *Gregory House* est structurée à partir du personnage de *Sherlock Holmes*. On peut rappeler que le personnage de *Sherlock Holmes* a été inspiré également par un docteur, le docteur Joseph Bell, un chirurgien écossais auprès duquel, pendant un temps, travaille comme assistant Conan Doyle. Celui-ci le qualifie de brillant, méticuleux, froid et distant, appuyant ses déductions sur l'observation³⁹⁷ qui sont des caractéristiques de *Holmes* comme de *House*. Les similitudes sont frappantes au niveau de l'identité du héros, de la constitution actante et également d'interférences fictionnelles.

Sur le plan de l'identité du héros, le nom de *House* constitue un hommage à *Holmes*, ainsi que l'explique David Shore comme un hommage subtil, « *holmes* » signifie, si on enlève le « l » et le « s », « *home* » soit le foyer et « *house* » signifie la

³⁹⁷ Conan Doyle le décrit comme capable de deviner la profession et les activités d'un inconnu en examinant son apparence.

maison. *House* habite à Princeton au 221 Baker Street appartement B tandis que Holmes réside au 221B Baker Street à Londres.

Sur la constitution actante, à l'instar de *Holmes*, *House* est un héros Janus possédant un côté obscur. Les capacités intellectuelles des deux héros sont exceptionnelles, leurs méthodes de raisonnement inductif et leurs sagacités, quoique peu orthodoxes, sont hors normes. Leurs méthodes d'enquêtes sont similaires, il s'agit d'éliminer les diagnostics chez *House* – les hypothèses chez *Holmes* – à partir du moment où les symptômes chez *House* – les indices chez *Holmes* – sont démontrés comme inexacts :

« Lorsque vous avez éliminé l'impossible, ce qui reste, si improbable soit-il, est nécessairement la vérité. »

House et Holmes choisissent, non sans réticence, leurs cas qui s'avèrent être des cas – enquêtes – en impasse, même si dans les premières saisons *House* se voit reprocher de ne pas pratiquer la médecine hospitalière des consultations quotidiennes et obliger de s'y plier avec mauvaise grâce. Les deux héros affichent de toutes les façons peu d'empathie envers les êtres humains, voire une forme de misanthropie, *House* refusant même, le plus souvent possible, de voir ses patients sous le prétexte que *« Everybody lies »* (« tout le monde ment »). Tous les deux jouent des instruments de musique : du piano, de la guitare et de l'harmonica pour *House*³⁹⁸, *Holmes* joue du violon. Les deux ont besoin d'une canne pour se déplacer. A l'instar d'*Holmes* qui prend de la cocaïne à ses heures de désœuvrement, *House* est addict au vicodin³⁹⁹ afin de soulager la douleur de sa jambe. Tous deux souhaitent mettre en scène leur mort comme nous le verrons par la suite.

House entretient une relation collégiale et souvent ambiguë avec le *Dr. James Wilson* tout comme Holmes enquête avec le *Dr. John Watson*. L'ambiguïté à consonance homosexuelle nourrit plusieurs épisodes de la série pour *House* et Wilson notamment lorsque *House* est amené à habiter chez ce dernier dans la saison 6. Ainsi dans l'épisode 10 *The Down Low (Brouillage)* Wilson souhaite séduire sa nouvelle

³⁹⁸ Facilité par le fait que l'acteur interprète de *House*, Hugh Laurie, est en effet un musicien qui se produit en concert.

³⁹⁹ Le « vicodin » est le nom commercial d'un médicament analgésique des Laboratoires Abbot à base de paracétamol et d'hydrocodone.

voisine, Nora, mais celle-ci le croit amoureux non déclaré de *House* et elle n'a de cesse de vouloir lui faire avouer cet amour.

Les interférences fictionnelles sont nombreuses entre les deux héros. Le patient principal du pilote de *House* se nomme *Rebecca Adler* dans *Everybody lie (Les symptômes de Rebecca Adler, saison 1, épisode 1)*. Ce nom fait référence au personnage d'*Irène Adler* qui figure dans l'univers de *Holmes*. Elle apparaît dans la nouvelle *Un scandale en Bohême* publiée en 1891. À la fin de la seconde saison, *House* est abattu par un tireur fou, appelé *Jack Moriarty* dans *No Reason (House à terre, saison 2, épisode 24)*. Ce nom est celui de l'ennemi principal de *Holmes*.

Au cours de l'épisode 5 de la saison 5, *It's a wonderful life (Pieux mensonge)*, *House* reçoit en cadeau de Noël, un livre intitulé *Deuxième édition de Conan Doyle*. Dans la Saison 5 toujours à l'épisode 7, *The Itch (Consultation à domicile)* le spectateur aperçoit chez *House* une copie des mémoires de Sherlock Holmes. Dans la même saison à l'épisode 11, *Joy to the World (Le divin enfant)*, il utilise un livre de Joseph Bell qui lui a été offert par *Wilson*, celui-ci lui ayant dit que cet ouvrage le faisait penser à lui. En outre *Wilson* explique aux membres de l'équipe que ledit ouvrage lui a été donné par une patiente, *Irène Adler* qui fait à nouveau référence à l'univers d'*Holmes*.

D'autres références, moins fortes, influencent à certains égards la construction fictionnelle du héros. Dans sa méthode de travail qui consiste à ne pas rendre visite au patient ou le moins possible, on pense au détective Auguste Dupin d'Egar Allan Poe. *House* est inspiré également du héros éponyme du manga *Blackjack (1973-1983)* d'Ozamu Tezuka, qui présente un brillant médecin cynique, solitaire, torturé. *House* lui même dit avoir découvert sa vocation médicale suite à sa rencontre avec un médecin marginal japonais⁴⁰⁰.

14.2. Une construction scénaristique en forme d'enquête inspirée de *CSI (Les Experts)*

La référence à *CSI*, annoncée par les créateurs de *House*, s'exprime sous plusieurs formes, celle de la construction d'un héros choral comprenant une figure domi-

⁴⁰⁰ Cette influence est exploitée par un spot publicitaire diffusé au Japon par la FOX à l'occasion de la sortie du DVD de la saison 4 qui présente les deux médecins.

nante (*Grissom* pour *CSI – Greg House* dans la série éponyme) et celle de la démarche scientifique formelle de l'enquête. Contrairement à *Holmes* qui travaille en solitaire secondé mais surtout observé par *Watson*, *House* travaille, avec plus ou moins bonne grâce, avec une équipe. Tout comme *Grissom*, tout en étant solitaire, il est positionné cependant à la tête d'une équipe qu'il domine de par ses capacités de d'observation et de déduction hors normes. Il s'agit pour *House* d'une jeune équipe médicale qu'il malmène et éduque à la fois tout en conservant une relation particulière avec *Wilson* ainsi que nous l'avons mentionnée plus haut. Cette direction pédagogique fait écho à celle de *Grissom* qui forme également ses collaborateurs, les laissant commettre des erreurs d'interprétation des indices dans un but pédagogique.

La mise en parallèle est à nuancer cependant car le mode de direction est bien plus moqueur voire souvent cynique chez *House*, figure d'antihéros. Là où *Grissom* encourage, explique et garde une attitude sans faille morale, *House* se fait sarcastique, adopte une posture provocatrice et pousse ses coéquipiers souvent à bout. Dans de nombreux épisodes, ayant pris connaissance du cas dont souffre le patient, il demande à ses coéquipiers un diagnostic différentiel à partir des symptômes présentés par ce dernier. Chacun d'entre eux, comme des élèves sur un banc d'école, propose son hypothèse et les tests et examens qui visent à prouver le bien-fondé de celle-ci. *House* les critique puis les valide *a priori* et les écrit avec un marqueur sur le tableau blanc de son bureau comme dans une visualisation de la procédure d'enquête typiquement policière. La phase d'expérimentation commence :

« Cette phase d'expérimentation satisfait l'exigence empirique de fondement de la connaissance sur l'expérience. »⁴⁰¹

En général, l'état du patient s'aggrave suite aux premiers effets des traitements administrés. Les séances de diagnostic différentiel se répètent dans une atmosphère de plus en plus nerveuse, les tentatives de traitement se suivent également tandis que la situation du patient devient de plus en plus critique. On retrouve le suspense du *whodunit* qui se nourrit également d'autres obstacles extérieurs que doit contourner *House* : la famille du patient, les mensonges de celui-ci, les désaccords éthiques, le coût des examens pratiqués rappelés par le *Dr Cuddy* qui dirige l'hôpital etc. Enfin, *House* trouve, souvent d'une façon qui semble détournée, l'élément clef qui masquait

⁴⁰¹ De Saint Maurice, T., *op. cit.*, p 91.

l'élément coupable aux origines de la maladie et donc la possibilité de guérison. Le mystère est dénoué.

La présentation formelle de la démarche scientifique à l'œuvre dans *House* s'inspire nettement de celle de *CSI*. Elle propose une visualisation sophistiquée de la problématique scientifique, médicale dans le cas de *House*, adossée à un vocabulaire technique incompréhensible pour le spectateur non-initié sans que celui-ci ne se sente écarté de la trame fictionnelle. À l'instar du lancement des enquêtes de *CSI* avec la visualisation du crime, la grande majorité des épisodes de *House* commence par la visualisation de la scène de l'accident ou des premiers méfaits de la maladie – métaphore de la mise en scène crime- avant le lancement du générique. La scène est quelque peu anxiogène. Il s'agit des premiers symptômes de la maladie qui attaque le patient, généralement au sein du quotidien de ce dernier, se trouvant en présence d'amis ou de sa famille. Comme dans le traitement des indices de *CSI*, le spectateur visualise, comme de l'intérieur, des bactéries envahissant le corps humain, des cellules malignes se multipliant, des tumeurs se développant dans le cerveau, des artères se bouchant, etc.

14.3. Un anti-héros sarcastique, plébiscité jusqu'à son départ

Traquant les maladies et résolvant les pathologies rares, incompréhensibles aux yeux des institutions classiques en charge de ces problématiques, tout comme *Sherlock Holmes*, *House* est un héros humanisé par sa propre expérience de la souffrance. Ses aspects sombres de anti-héros, servis par l'interprétation de l'acteur Hugh Laurie, concernant ses addictions suicidaires ou son esprit sarcastique voire destructeur, sont équilibrés par son chemin de souffrance physique. De ce fait, il ne donne pas lieu aux controverses habituellement suscités par les anti-héros comme *Jack Bauer* dans *24* ou *Vic Mackey* dans *The Shield*. Bien que le propos soit à nuancer, il n'est pas lisse d'emblée comme *Grissom* de *CSI* non plus, ce qui explique l'attachement qu'il suscite à sa promesse :

« Car Docteur House n'est pas qu'une série médicale ultra-scientifique dans laquelle les virus et autres parasites sont traqués comme les criminels dans Les Experts, c'est aussi une plongée dans les tréfonds de l'âme humaine, de celles des patients bien sûr, mais surtout de l'âme torturée de

*Greg house, que l'on découvre dans les deux premières saisons, avant de le suivre dans une sombre et lente descente aux enfers de la troisième à la sixième saison, puis de sa tentative maladroite pour revenir parmi les humains au cours des saisons 6 et 7. »*⁴⁰²

À l'instar de *Sherlock Holmes*, *House* met en scène sa propre mort fictionnelle en une mise en scène métaphorique relativement rare dans l'univers sériel sans aller jusqu'au bout néanmoins. La série se clôt sur une mort probable dans un incendie de *House*, une cérémonie funéraire suivi d'une annonce de la mise en scène de cette mort et d'un départ en moto pour *House* accompagné de Wilson, ce dernier étant atteint d'un cancer du thymus.

En dépit des complexités scénaristiques qui frisent le décrochage scénaristique et le syndrome du « Jumper in the Shark »⁴⁰³, la critique semble apprécier cette fin néanmoins :

*« Jolie pirouette que cette « mort » du personnage et de sa possible renaissance, « happy end » étonnement satisfaisante là où l'on aurait tant aimé une fin noire et terrible. Bien sûr, ces derniers instants de Dr House sont assez peu crédibles et le soudain changement d'humeur de son héros, qui décide d'un coup d'un seul de profiter de la vie, peuvent agacer. Pourtant, au-delà de ces facilités et de quelques lourdeurs d'écriture, le choix de célébrer l'amitié de House et Wilson l'emporte. Malgré nous, malgré notre fascination pour la noirceur et le cynisme de House, ses scénaristes ont réussi à imposer une conclusion doucement mélancolique et finalement joyeuse. »*⁴⁰⁴

Et les fans également apprécient:

« Mais qu'importe. À l'heure de sa disparition, on ne peut que saluer la dernière survivante d'une génération de séries qui aura changé la physiologie du petit écran, qui attend avec impatience sa nouvelle révolution. Preuve de l'importance du personnage, il a contaminé jusqu'au cinéma. Quand on regarde le Sherlock Homes misanthrope et cynique de Guy Rit-

⁴⁰² Serisier, P., Boutel, M., Bassaget, J., *op. cit.*, p. 291.

⁴⁰³ Cf. Lexique.

⁴⁰⁴ Langlais, P., 2014, www.telerama.fr/series-tv/dr-house-est-il-mort,81843.php (vu le 30/06/2012).

chie,⁴⁰⁵ on reconnaît les traits de *House*, lui même inspiré pour partie du personnage de Conan Doyle. La boucle est bouclée, so long *House* ! »⁴⁰⁶

Les héros doivent-ils être considérés comme immortels ? Nous y reviendrons dans la dernière partie de notre étude.

Le héros *House* est plébiscité, notamment dans les premières saisons. En 2012, selon le livre des records du *Guinness*, la série est le programme le plus regardé au monde, détrônant *CSI Miami*.

Parmi les récompenses principales obtenues par la série, on peut citer :

- *Golden Globe* 2006 : Meilleur acteur dans une série dramatique, Hugh Laurie.
- *Golden Globe* 2007 : Meilleur acteur dans une série dramatique, Hugh Laurie.
- *Screen Actors Guild Award* 2007 : Meilleur acteur dans une série dramatique pour Hugh Laurie.
- *People's Choice Award* 2008 : Meilleure série dramatique.
- *Screen Actors Guild Award* 2009 : Meilleur acteur dans une série dramatique pour Hugh Laurie.

15. L'impossible promesse : *Dexter*

La série est réalisée par James Manos Jr. Pour Showtime. Elle comprend 8 saisons et 96 épisodes, produits de 2006 à 2013.

15.1. Préambule : le déplacement de la figure du héros policier

Dexter Morgan n'est pas à proprement parler un policier puisqu'il travaille au service de la police de Miami comme un analyste scientifique spécialisé dans

⁴⁰⁵ Il s'agit du long métrage de 2010.

⁴⁰⁶ De Hass, E., 2012, leplus.nouvelobs.com/contribution/573079-dr-house-saison-8-la-fin-d-un-mythe-televisuel.html (vu le 30/06/2012).

l'analyse des tâches de sang sur la scène du crime, il se présente comme tel dès le pilote. Il n'en demeure pas moins qu'il fait partie de la représentation de l'Autorité et qu'il participe de très près aux enquêtes. Justicier criminel de par sa face sombre, il est impossible de l'écarter dans le cadre de nos travaux tant ce héros a suscité controverse et adhésion. La figure du héros policier continue ainsi, avec *Dexter*, à se déplacer dans des fonctions qui ne sont pas immédiatement policières mais immédiatement reconnues comme telles depuis plusieurs figures de héros policiers.

14.2. Des origines réelles et fictionnelles

Dexter est une série télévisée américaine créée par James Manos Jr. d'après le roman de Jeff Lindsay, *Darkly Dreaming Dexter (Ce Cher Dexter)* publié en 2004. Le roman, écrit à la première personne, raconte l'histoire de *Dexter Morgan* qui est un expert judiciaire, travaillant au Département de Police de Miami en tant qu'expert médico-légal et en analysant les projections de sang sur les scènes de crime. Il est aussi un tueur en série qui a la particularité de ne tuer que des meurtriers qui ont échappé à la justice. *Dexter* cohabite avec une voix intérieure qui le pousse à tuer et qu'il nomme le « Passager noir ». Une fois la tâche effectuée, avec soin, la voix se calme et se fait discrète jusqu'à ce que son besoin de tuer reprenne le dessus.

Dexter gère cette double vie depuis plusieurs années mais il se trouve pris au dépourvu lorsqu'il se trouve confronté aux victimes d'un autre tueur en série. Ce dernier terrorise les prostituées de Miami et impressionne *Dexter* en faisant preuve d'une technique et d'un style remarquable. Alors que la rumeur sur le nouveau tueur en série se propage en ville, *Dexter* commence à recevoir des messages de la part de celui-ci. Il découvre alors avec fascination la série de crimes horribles perpétrés par ce tueur. En parallèle, sa sœur Debra voit en ces meurtres en série une occasion de quitter la brigade des mœurs pour rejoindre la criminelle. Elle demande à son frère de l'aider dans son ambition. *Dexter* se trouve donc pris entre l'envie d'aider sa sœur à attraper le tueur et le désir de rester en retrait pour admirer l'œuvre et le talent de son confrère meurtrier.⁴⁰⁷

⁴⁰⁷ Wikipédia.

Si le roman ne rencontre qu'un succès mitigé, James Manos Jr. en transforme la trame. Il est déjà le scénariste et le producteur de séries qui a profondément changé la figure du héros, à savoir *The Sopranos*⁴⁰⁸ et *The Shield*⁴⁰⁹.

Par ailleurs, à l'origine, une histoire s'hypertrophie et s'apparente à celle de *Dexter Morgan* :

« Le personnage de Dexter aurait un modèle issu du réel : un flic tueur en série de dealers nommé Manuel Pardo Jr. Ce dernier, modèle et père de famille, assassina neuf trafiquants de drogue à Miami à la fin des années quatre-vingts .Après son arrestation en 1988, il fût condamné à mort. »⁴¹⁰

Ses appels ayant été rejetés, Manuel Pardo Jr. est exécuté le 11 décembre 2012, à 56 ans.

L'analyse faite par S. Bourgoïn, détaille l'exactitude récurrente des processus de mise à mort de ce type de tueur en série, la froideur technique de ses actions et la similitude avec les moyens employés par *Dexter*. Il s'agit entre autres :

- De la même focalisation sur l'élimination des « parasites de la société ».
- Des mêmes processus méticuleux comme le couteau droit planté dans le cœur de sa victime par *Dexter*.
- De la même indifférence : Manuel Pardo Jr jusqu'à la fin ne manifestera aucun remords ou regret.
- Du même sens de l'archivage des victimes qu'il s'agisse des polaroids pris par Manuel Pardo Jr. ou des gouttes de sang collectionnées par *Dexter*.
- De la même capacité à afficher un comportement extérieur lisse auprès de ses proches et de ses collaborateurs.

⁴⁰⁸ *The Sopranos* (*Les Soprano*) est une série américaine de David Chase qui comprend 6 saisons et 86 épisodes, diffusée sur HBO de 1999 à 2007. Elle relate la vie familiale et professionnelle compliquée de Tony Soprano qui est un chef de la mafia dépressif. Le succès est immense tant au niveau du public que de la critique et des récompenses.

⁴⁰⁹ Nous avons abordé *The Shield* précédemment dans ce chapitre.

⁴¹⁰ Achemchame J, "Entre ombres et lumières: les figures de policier en eaux troubles, symbole d'une Amérique en perte de repères (*The Wire, The Shield, Dexter*)" op. cit, p 354

Ce sont des êtres humains qui sont présentés comme des animaux à sang froid, tuant sans remord ou état d'âme :

*« Il aurait aimé en avoir liquidé davantage. Manuel Pardo, flic le jour, tueur en série la nuit, peut se targuer d'avoir un profil de criminel atypique unique. Un profil d'ailleurs tellement particulier que l'on ne peut que s'interroger sur les similitudes avec celui d'un autre prédateur de fiction : Dexter Morgan, serial killer méthodique et glaçant de la série télé éponyme. Manuel Pardo Jr. doit être exécuté dans la nuit de mardi à mercredi en Floride. »*⁴¹¹

14.3. L'aboutissement de la figure de l'anti-héros policier ?

Dexter incarne sur plusieurs plans la difficulté voire l'impossibilité de démarquer clairement des frontières du bien et du mal, celles-ci se dérobent sans cesse dont :

- Les liens entre l'apparence et l'identité.
- Les liens au sein de la famille.
- Les liens professionnels.
- Les liens entre la justice et l'injustice.
- Les liens entre la justice et la vengeance.
- Les liens entre le contrôle et la violence.
- Les liens entre la raison et la folie.

L'ambiguïté du héros tient à son passé. Le spectateur le découvre à l'issue de la première saison. À l'âge de 3 ans, *Dexter*, assiste au meurtre de sa mère dans des conditions sanglantes effrayantes dans *Seeing Red (La Chambre 103, saison 1, épisode 10)*⁴¹². La vision traumatisante de cet acte terrible provoque chez lui la pulsion meurtrière irrépréhensible qui l'habite. Conscient de cet état de fait, son père adoptif décide de l'aider, non pas à la réduire ni à la soigner mais à la domestiquer, à l'utiliser à des fins qui vont se définir petit à petit.

⁴¹¹ Manuel Pardo Jr., le « vrai » Dexter est exécuté aujourd'hui : émission *L'Heure du crime* avec Stéphane Bourgoïn, www.au-troisieme-oeil.com/index.php?page=actu&type=skr&news=40638 (vu le 25/07/2013).

⁴¹² Celle-ci est massacrée à la tronçonneuse.

Il lui inculque un code comportement et de règles afin de parvenir à cette maîtrise, c'est le « *Harry's code* » auquel *Dexter* se réfère. La voix off du monologue du héros permet de partager ce code avec le spectateur d'autant plus que le fantôme du père adoptif de *Dexter* lui apparaît souvent et que le spectateur le voit aussi.

Au long des saisons, *Dexter* tente de se raccrocher à ce code, et, telle la figure tutélaire du Père dans *Don Giovanni* de Mozart, Harry, le fantôme du père adoptif de *Dexter*, ne cesse donc de lui apparaître et de l'accompagner, de parler avec lui quelques soient les défis qu'affronte son fils qui est comme sa créature. Le choix du prénom de son père adoptif, Harry rappelle celui de *l'inspecteur Harry*, comme en référence à la figure policière du justicier solitaire dans la ville⁴¹³.

Les codes inculqués par son père visent à rendre la mise à mort des criminels « propre » au sens formel également :

« *Il (Dexter) ne peut résister à la pulsion du meurtre tapie au fond de son être, mais focalise cette pulsion vers des meurtriers très dangereux et en liberté, qu'il tue d'ailleurs selon un rituel très codifié et très propre à l'écran (absence de tortures sadiques, présence de plastique pour empêcher les traces de sang).* »⁴¹⁴

Ils interpellent néanmoins le spectateur sur la notion de la peine de mort de façon bien plus ambiguë que les justiciers implacables des films tels que *L'inspecteur Harry* et ses suites⁴¹⁵.

Cette figure du héros en Janus, modèle professionnel d'un côté, tueur en série de l'autre n'est pas nouvelle dans le monde fictionnel. Patrick Bateman, le héros d'*American Psycho*, interprété au cinéma par Christian Bale en 1999⁴¹⁶ présente des points communs indéniables avec *Dexter* :

- Pour obtenir des tranquillisants pour animaux qu'utilise *Dexter* dans ses mises à mort, celui-ci emploie le pseudonyme de Patrick Bateman.

⁴¹³ Nous avons déjà évoqué cette figure au Chapitre 1.

⁴¹⁴ Achemchame J "Entre ombres et lumières: les figures de policier en eaux troubles, symbole d'une Amérique en perte de repères (*The Wire, The Shield, Dexter*)" *op. cit.*, (p 356)

⁴¹⁵ Nous avons déjà évoqué cette figure au Chapitre 1.

⁴¹⁶ Le livre de Bret Easton Ellis paraît en 1991. Le film est réalisé par Mary Harron en 2000.

- Lorsque *Dexter* se rend chez un psychanalyste dans *Shrink Wrap* (« Démystification », saison 1, épisode 8), il se présente comme Sean Ellis. Ellis est le nom de l'auteur. Sean est le prénom du frère de Patrick Bateman et le protagoniste du film et du livre *Les Lois de l'attraction*, écrit également par Bret Easton Ellis.
- Le générique de la série comme celui du film joue sur la couleur rouge, évocatrice de sang : celui d'*American Psycho* utilise la métaphore de la pulpe de fruits tandis que *Dexter* écrase le moustique qui vient de se poser sur lui alors qu'il se réveille ce qui laisse une trace de sang, il se coupe légèrement en se rasant et découpe une orange sanguine avec précision. Le rouge est de mise.

14.4. Dexter est double

Dès les premières images du générique⁴¹⁷, *Dexter* inquiète le spectateur. Contrairement à une introduction classique du héros qui alternerait des plans sur sa personne, sur son action, voir sur son équipe et sur le lieu dans lequel l'action se déroule, le générique de *Dexter* est centré sur le rituel précis du petit déjeuner et des préparatifs du héros avant qu'il ne quitte son appartement. Il n'y a pas de référence à Miami, contrairement à *Miami Vice* ou *CSI Miami* ni de vision de scène de crime, de commissariat, d'armes, de poursuite ou d'insigne de police. Le générique suggère le trouble autour d'un curieux petit déjeuner qui fait penser à celui de l'ogre :

*« En une suite de plans très serrés, l'ouverture des aventures du serial killer transforme un vulgaire réveil, avec rasage, petit déjeuner et habillage, en une séance de torture sanglante. »*⁴¹⁸

La dualité de *Dexter* est quasi palpable, suggérée métaphoriquement entre le découpage et le pressage d'une orange, le broyage des grains de café, le laçage puissant des chaussures, l'utilisation déterminée du fil dentaire et la blancheur du tee-shirt que *Dexter* enfle comme figurant pendant quelques instants un masque mortuaire :

⁴¹⁷ D'une durée d'une minute et 50 secondes, le générique est réalisé par le Studio Digital Kitchen qui s'est démarqué par son sens de la métaphore en réalisant celui de *Six Feet Under*, *Nick/Tup* et *True Blood*. Eric Anderson en est le réalisateur. En 2007, ce générique remporte un *Emmy Awards*.

⁴¹⁸ Langlais, P., www.telerama.fr/series-tv/un-generique-a-la-loupe-dexter-le-petit-dejeuner-de-l-ogre,88932.php (vu le 17/11/2012).

« Outre son sens du cadrage et son esthétisme, le générique de *Dexter* réussit un joli tour de force : il nous fait entrer dans l'intimité de son personnage, au plus près de lui, et nous dit énormément sur lui en se contentant de filmer des gestes d'une rare simplicité... mais accomplis avec un toucher, une violence méticuleuse qui est précisément celle de *Dexter*. Cet instant routinier, qui devrait nous rassurer, nous faire nous sentir proche du héros, nous met au contraire mal à l'aise, et nous place face à la dualité de *Dexter*, un garçon sans histoire pour son entourage, un monstre sanguinaire pour ses victimes, et bientôt pour nous, téléspectateurs conviés à partager sa vie. »⁴¹⁹

La banalité des gestes du héros dans le quotidien mécanique de ses préparatifs du matin, organisés autour du réveil, du petit déjeuner, du rasage, de l'habillement sèment le trouble chez le spectateur et annonce la dualité de *Dexter* :

« Eric Anderson et son équipe de créatifs avaient la volonté de montrer que toutes ces petites choses du quotidien, vues sous un autre angle, pouvaient avoir une dimension presque horripilante. « L'idée c'était de lui faire faire ces choses, mais de manière violente ». Pour cela, il s'est inspiré notamment des travaux du photographe David Byrne qui, à partir de simples clichés de salles de bain, par exemple, parvenait à insuffler une atmosphère particulièrement glauque. »⁴²⁰

C'est pourquoi si *Dexter* essaie également de changer, de mener une vie normale, une vie codifiée « à l'américaine » et comprenant les rites sociaux tels que des barbecues entre amis et voisins, une vie au grand air, l'inévitable match de base-ball, le rituel du petit déjeuner en famille, il est voué à l'échec. À partir de la seconde saison, il tente de s'inscrire dans les codes d'adhésion au groupe socio-culturel que reconnaît bien le téléspectateur en cherchant à avoir une vie de famille.

Car *Dexter* ne tire aucun bénéfice de son aspect double de *Docteur Jekyll et Mister Hyde*. Si sa double identité est cruciale pour accéder aux informations indispensables pour qu'il puisse traquer les criminels dans le cadre de ses fonctions profes-

⁴¹⁹ Langlais, P. www.telerama.fr/series-tv/un-generique-a-la-loupe-dexter-le-petit-dejeuner-de-l-ogre,88932.php (vu le 17/11/2012).

⁴²⁰ Rivet, D., www.programme-tv.net/news/series-tv/48676-autopsie-generique-dexter-rituel-matinal-meurtrier (vu le 26/02/2014).

sionnelles, elle est également à la source de sa déroute personnelle. Et plus *Dexter* tente de se rapprocher de sentiments humains, moins en est-il récompensé. Ses tentatives d'humanisation conduisent inexorablement à des impasses souvent cruelles. La mort rattrape *Dexter*. Il perd, ainsi, au fur et à mesure et à la clôture de chaque saison, les êtres qu'il aime, dans des conditions dramatiques. On peut citer, parmi les plus décisives du point de vue de la douleur du héros les pertes suivantes :

- Sa mère, *Laura Moser*, puisque c'est son assassinat dans des conditions sanglantes auxquelles assiste *Dexter*, à l'âge de trois ans, qui est à l'origine de ses pulsions de meurtre.
- Son père adoptif, *Harry Morgan*, qui a eu une liaison avec la mère de *Dexter*, se sent responsable de l'assassinat de cette dernière. Elle travaillait à sa demande comme infiltrée dans les milieux mafieux dont elle était issue et qui avait été identifiée. *Harry Morgan* se suicide avant le début de la saison 1.
- Son frère, *Rudy Moser*, alias *Brian Moser*, le frère aîné de *Dexter* qui a également assisté au meurtre de leur mère mais qui n'a pas été recueilli par *Harry*. Il est devenu, en l'absence du « *Harry's code* », un pur tueur en série nommé « Le Tueur de glace », que *Dexter* poursuit et découvre. Il doit le tuer afin de sauver sa demi-sœur, avec laquelle il a été élevé, *Debra*. Il exécute *Rudy* en lui tranchant la gorge dans *Home Sweet Home (Réunion de Famille, saison 1, épisode 12)*.
- *Rita* qui est sa petite amie (saison 2) puis son épouse (saison 3) est tuée par *Arthur Mitchell*, « le tueur de la Trinité », dans une mise en scène sanglante qui rappelle celle du meurtre de sa propre mère dans *The Getaway (Nés dans le sang, saison 4, épisode 12)*. Son jeune fils, *Harrison Morgan*, est également témoin du crime.
- *Frère Sam* dont *Dexter* se sent proche est assassiné par un détenu qu'il essayait de racheter dans *Just let go (Lâcher prise, saison 6, épisode 6)*.
- Sa demi-sœur très proche du personnage, *Debra*, gravement blessée par balle, en état végétatif à l'hôpital suite à des complications post-opératoires est tuée par *Dexter* qui débranche les appareils d'assistance, ne pouvant supporter de la laisser ainsi. Il emporte son corps et le jette dans l'océan dans *Remember the Monsters ? (Un seul être vous manque, saison 8, épisode 12)*.

Par ailleurs, lorsqu'il ne s'agit pas de morts aussi tragiques, *Dexter* connaît les départs des femmes aimées, fussent-elles des tueuses également. Ainsi, *Lumen Ann Pierce*, que *Dexter* a aidée et initiée au meurtre de sang froid dans *Take it (Tic, tac, tic, tac* , saison 5, épisode 8) afin de lui permettre de se venger des hommes qui l'ont violée et qui sont également des tueurs en série, le quitte dans *The big one (Sa dextérité*, saison 5, épisode 12), sa vengeance accomplie.

L'empoisonneuse *Hannah McKay* dont *Dexter* est profondément amoureux durant la saison 7, part en prison, arrêtée par *Debra*, la demi-sœur de *Dexter*, mais sous dénonciation de ce dernier dans *Do you see what I see (Lendemain de fête*, saison 7, épisode 11). En effet, il est persuadé qu'*Hannah*, en dépit de ses dénégations, a voulu empoisonner *Debra* qui ne supportait pas sa liaison avec son frère. Il la retrouve en saison 8 mais lui demande de partir en Argentine avec son fils dans *Remember the Monsters ? (Un seul être vous manque*, saison 8, épisode 12).

Tous ces événements, récurrents, renforcent la vision tout à fait noire, voire tragique que le héros a de lui-même, donc moins sa vision de la société que de lui-même *intuitie personae*. Le « Passager Noir » qui le hante et qui représente sa partie sombre demeure son tourment.

14.5. L'ambivalence du discours fictionnel sur la peine de mort

Le nombre de victimes tuées directement par *Dexter* n'est pas totalement fixé. S'il semble aisé à calculer tant que *Dexter* recueille et archive une goutte de sang de ses victimes, il cesse de la faire, par crainte d'être pris à partir de la saison 3. Dans *There's something about Harry*, (*Harry dans tous ses états*, saison 2, épisode 10), *Dexter* dénombre 44 lamelles de sang auxquelles il faudrait ajouter les meurtres qui suivent dans les saisons suivantes, ce qui conduit au chiffre de 77. Dans *My Bad (Ma Faute*, saison 5, épisode 1), il dit avoir vu mourir 67 personnes. Il oscillerait donc entre 67 et 77 victimes directes.

Mais, si le « *Harry's code* » vise à structurer *Dexter* pour exécuter les meurtres de criminels en liberté, à partir de la saison 3, il tue un innocent afin de défendre les

siens et notamment *Cody*, le fils de sa femme *Rita* dans *The Lion sleeps tonight* (*Prédateurs*, saison 3, épisode 3).

Cette première transgression du « *Harry's code* », est suivie de beaucoup d'autre, jusqu'à la mise à mort purement « gratuite » d'un homme après la mort de *Rita*, quand *Dexter* songe à partir sur son bateau et quitter Miami dans *My Bad* (*Ma faute*, saison 5, épisode 1). Cet acte le pousse à douter encore plus de son chemin, d'autant plus qu'il ne parvient pas, malgré ses actes, à défendre les siens.

Dexter va d'ailleurs parler de son « passager sombre » – Mister Hyde – avec de plus en plus de lucidité, notamment quand il essaie de s'en expliquer ou de donner de clefs face à sa demi-sœur *Debra*, dès le tout début de la saison 7 : « *Are you a serial killer ?* » lui demande *Debra*. Il répond « *Yes* » dans *Are you... ?* (*Es-tu un.. ?*, saison 7, épisode 1).

Le questionnement sur la peine de mort n'est pas loin et les critiques sur ce héros si trouble sont nombreuses. Elles sont aussi vives que celles qui portent sur les pratiques déviantes de *Jack Bauer* dans *24* même si le code de *Dexter* prétend le distancier au regard des justiciers urbains classiques. Pourtant, pour Clyde Phillips, l'un des principaux producteurs de la série, la ligne de démarcation est claire :

« Dexter tue, non pas pour faire régner la justice mais parce qu'il en ressent le besoin. Il ne peut pas s'en empêcher. Il est vraiment fou et très éloigné des justiciers du cinéma, comme Charles Bronson dans « Un justicier dans la ville » m'a-t-il expliqué au cours d'une interview. Dexter est beaucoup plus profond, beaucoup plus complexe. Il recherche désespérément à fonder une famille car son enfance a commencé dans un bain de sang, celui de sa mère, assassinée sous ses yeux. Il se demande s'il sera un jour capable d'aimer. Puis, il se marie et devient responsable de trois enfants. Il se retrouve dans la pire position possible pour un serial killer. »

421

Cette quête de normalité fonde l'empathie du spectateur pour *Dexter* :

⁴²¹ Pourquoi *Dexter* n'est pas une série racoleuse ?, fr.tv.yahoo.com/blog/series/article/2871.html (vu le 30/03/2011).

« Cette quête de normalité favorise l'empathie et au fur et à mesure des saisons, le spectateur assiste fasciné à une tentative d'humanisation du psychopathe. »⁴²²

Elle met également en difficulté le militantisme supposé de la série en faveur de la peine de mort. Car *Dexter* ne règle rien en tuant à son tour : le crime appelle le crime et aboutit à d'autres crimes. Le vide de la solution par le crime l'engloutit peu à peu et sème la désolation dans le cercle de ses proches. C'est une spirale qui l'aspire vers le vide :

« Ainsi à ceux qui accusent la série *Dexter* de militer implicitement pour la peine de mort, on peut répondre qu'au contraire elle en montre la vanité ou l'inutilité. Chaque épisode montre que l'exécution du meurtrier ne répare rien et que le crime est une « blessure qui saigne pour tous les temps », comme dit Lévinas. »⁴²³

Cette forme de quête, quitte à en espérer une possible cohabitation entre les deux faces de *Dexter* (bon père de famille / serial killer) trouve d'ailleurs son expression dans les premiers temps de sa rencontre avec *Arthur Mitchell* (« Le tueur de la Trinité », saison 4). Ce dernier fascine *Dexter* car il semble être parvenu à conduire en effet, une vie de bon père de famille et à continuer ses activités de tueur la nuit. Mais cruelle est plus encore la déconvenue et donc la colère de *Dexter* lorsqu'il s'aperçoit qu'Arthur Mitchell maltraite et brutalise sa famille afin de la garder sous sa coupe dans *Hungry Man* (*L'Affamé*, saison 4, épisode 12).

Dexter figure le justicier, entre la légalité et la légitimité : nous pourrions aller jusqu'à le comparer à la figure d'Antigone :

« Depuis la figure mythique d'Antigone, qui décide d'enterrer son frère Polynice, malgré les lois que son oncle Créon a instituées et qui interdisent une telle inhumation, le justicier est celui qui fait régner un principe

⁴²² Achemchame, J, « Entre ombres et lumières: les figures de policier en eaux troubles, symbole d'une Amérique en perte de repères (*The Wire*, *The Shield*, *Dexter*) » *op.cité*, p 356.

⁴²³ De Saint Maurice, T., 2009, *Philosophie en series*, Paris, Ellipses, p. 117.

*de justice supérieur, souvent d'origine divine, là où la justice des hommes subsister de l'injustice ».*⁴²⁴

Dexter est-il du côté de la loi du talion, soit de la réponse également proportionnelle au crime accompli ?⁴²⁵

La réponse positive est tentante mais peu à peu le meurtre qui vise à protéger, en vain, les siens, l'emporte sur la punition en forme de justice. En effet, *Dexter* ne cherche pas au début de la série, la vengeance, il recherche la punition. Mais une fois encore, au long des saisons, la frontière va s'estomper. Car la loi du Talion est trouble, elle côtoie très rapidement le périmètre de la vengeance qui, elle, n'obéit pas à des paramètres proportionnelles :

*« Ah ! la loi du talion. Que de pieuses colères soulèves-tu dans un monde où ne règnent par ailleurs que douceur et amour ! » Fracture pour fracture ! Sévères paroles mais nobles d'exigence. Dans leur rigueur, elle commande de très haut. Admirons en la fin, du moins, qui énonce l'unité du genre humain (...) Dent pour dent, œil pour œil – ce n'est pas le principe d'une méthode de terreur ; (...) ce n'est pas une façon de se complaire dans la vengeance et la cruauté où baignerait une existence virile. (...) Le principe d'apparence si cruel que la Bible énonce ici ne recherche que la justice. »*⁴²⁶

Ainsi *Dexter* au fil des saisons se perd, la figure du héros gagnant en complexité, ce qui perd le spectateur dans son sillage :

« Rendre justice revient donc à hésiter en permanence entre punir et corriger, puisque punir ne permet pas de corriger et que corriger ne suffit pas à punir. Au moment de sévir et d'érafler la joue de sa proie pour en prélever une goutte de sang, Dexter, lui, n'hésite jamais. Son assurance

⁴²⁴ De Saint Maurice, T., *op.cit.*, p. 111.

⁴²⁵ « Le mot talion vient aussi du démonstratif latin *talīs* qui signifie « tel » et qui sert à établir l'égalité dans une comparaison. » : De Saint Maurice, T., *op. cit.*, p. 113.

⁴²⁶ Souvent interprétée comme la loi de la vengeance, la loi du talion peut donner lieu à une autre approche exprimée par Thibaut de Saint Maurice (*op. cit.*, p. 113) .

*au moment d'agir fait de lui un meurtrier, même si les intentions qui l'animent sont celles d'un justicier. »*⁴²⁷

14.6. La promesse impossible

Dexter n'aspire-il pas finalement à sa propre destruction, sa promesse de rédemption étant impossible. Ne se trahit-il pas, en fait, lui-même, sans cesse ?

De ce point de vue s'explique la fonction de la voix-off, le point de vue intime du Janus, dès le pilote qui peint le personnage tout en gardant sa propre intrigue selon des procédés très littéraires :

*« Les premiers mots du principal personnage doivent peindre son caractère et d'une manière attachante. »*⁴²⁸

Dexter s'annonce dans l'incessante souffrance de la phrase de Iago, de la trahison annoncée de Iago dans « Othello » de Shakespeare ? : « *Je ne suis pas ce que je suis* »⁴²⁹

Cette voix-off qui fait référence et qui dialogue avec le beau père de *Dexter*, Harry Morgan permet au spectateur de comprendre la promesse que celui-ci a faite : « *Tuer doit avoir un but, sinon c'est un meurtre* ». Une promesse qui, au fil des saisons, est de plus en plus difficile à tenir.

Dexter se déclare également dans sa réalité de tueur-justicier et au service de la police de Miami comme un Janus policier :

- Il est double. il tue comme un justicier car il répond à des pulsions qu'il essaie de contrôler en appliquant le « code de Harry ».
- Il enfreint au fur et à mesure les règles du code pour espérer protéger les siens mais il échoue.
- Il finit par entraîner Debra, sa sœur adoptive, à partir de la saison 7 dans son sillage. Celle-ci découvrant sa double identité va, en effet, ne pas le dénoncer puis le couvrir puis lui demander d'intervenir puis tuer à son tour pour le protéger dans *Surprise, Motherfucker ! (Le début de la fin, saison 7, épisode 12)*.

⁴²⁷ De Saint Maurice, T., *op. cit.*, p. 112.

⁴²⁸ Marmontel, *Eléments de littérature*, cité par Colonna, V., *op. cit.*, p. 174.

⁴²⁹ Shakespeare, W., *Othello*, Acte 1, scène 1.

Son « anti-juridisme » se construit également au regard de ses autres collègues et de leurs visions contrastées de la justice à savoir aux regards des paramètres suivants⁴³⁰ :

- Le légalisme absolu de *Debra* à l'œuvre en tout cas dans les premières saisons de la série.
- Le légalisme pragmatique de *Laguerta* qui respecte les puissants.
- Le légalisme conformiste de *Masuka* qui ne veut pas d'histoire.
- Le légalisme atténué d'*Angle* qui profite de son statut de policier pour rendre visite aux prostitués.
- Le légalisme violent de *Doakes*.

14.7. Un héros plébiscité et une sortie décevante

La série a vu son audience progresser depuis la première saison et a battu, lors de la quatrième saison, des records historiques sur la chaîne avec 2,6 millions de téléspectateurs. La quatrième saison a été vue en moyenne par 1,74 million de téléspectateurs, soit le meilleur score pour une série de Showtime, loin devant *The L World*⁴³¹ ou *Californication*⁴³². Ce score a été à nouveau dépassé sur Showtime pour le dernier épisode de la dernière saison (saison 8) qui a fini fin septembre 2013 avec 2,8 millions de téléspectateurs à 21h et 3,3 millions de téléspectateurs sur toute la soirée⁴³³.

Le 17 janvier 2010, lors de la cérémonie des *Golden Globes*, la série remporte deux récompenses dans les catégories « Meilleur acteur dans une série télévisée dramatique » pour Michael C. Hall et « Meilleur acteur dans un second rôle dans une série » pour John Lithgow (le rôle d'Arthur Mitchell qui interprète «Le tueur de la Trinité »).

⁴³⁰ Colonna, V., *op. cit.*, p. 166.

⁴³¹ *The L World* est une série de 70 épisodes réalisée par Ilene Chaiken diffusée sur Showtime de 2004 à 2009. Elle décrit la vie et les amours d'un groupe de femmes lesbiennes et bisexuelles à West Hollywood (Los Angeles).

⁴³² *Californication* est une série de 84 épisodes réalisée par Tom Kapinos diffusée sur Showtime de 2007 à 2014. Elle décrit la vie et les affres d'un écrivain divorcé new yorkais à Santa Monica dans un cadre sexuel débridé.

⁴³³ showtimeallaccess.tumblr.com/post/62083913630/the-series-finale-of-dexter-ranks-as-its-biggest (vu le 10/10/2013)

Dexter connaît un grand succès mais la série s'essouffle du point de vue scénaristique et connaît, surtout, une saison 8 de clôture, terriblement décevante d'autant plus qu'elle était très attendue par la communauté des fans. Pierre Langlais écrit sur *Telerama.fr* : « *Dexter s'en va, bon débarras* » en explicitant :

« *Autrefois acclamée, la série "Dexter" a (enfin) pris fin outre-Atlantique. On regrettera ses belles années, pas sa disparition.* »⁴³⁴

16. La promesse magique de l'intuition : *Mentalist*

La série est créée par Bruno Heller⁴³⁵ pour CBS. Elle comprend 7 saisons depuis 2008 jusqu'à 2015, elle comprend 151 épisodes.

16.1. Préambule

Après une période de production d'héros policiers scientifiques, rigoureux, sombres et tourmentés, des héros qui sont plébiscités par le public, surgissent et reviennent des héros qui, pour tenir leur promesse, se teintent d'humour en décalant les codes de l'enquête comme dans *NCIS* ou prônent l'intuition. Il s'agit toujours du mécanisme du *whodunit* à l'œuvre dans des séries policières dites « à spécialiste » comme dans *Dexter* par exemple.

Sur le fond, l'approche du héros est différente des autres séries citées car ce dernier revendique le rejet de la démarche classique d'équipe, scientifique, rigoureuse, en faveur d'un processus où la déduction et l'intuition s'érigent comme des clefs de lecture portés par un héros trublion, situé en décalage. Ce décalage le rend efficace au service de l'équipe la plupart du temps néanmoins. Le héros opère par

⁴³⁴ www.telerama.fr/series-tv/dexter-s-en-va-bon-debarras,102554.php (vu le 10/10/2013).

⁴³⁵ Bruno Heller est le créateur de la série *Rome* qui est une série britannico-italo-américaine de 2 saisons et de 22 épisodes, diffusée sur HBO de 2005 à 2007. Elle relate les derniers épisodes de la République de Rome avant l'avènement d'Auguste. La série, arrêtée pour des raisons de coûts de production mais également à cause de l'incendie des décors, rencontre un important succès commercial et de très nombreuses récompenses. Après *Mentalist*, il réalise actuellement la série à succès *Gotham* qui conte la mise en place des héros et des criminels qu'affrontera, une fois adulte, le superhéros *Batman* dans la ville gangrenée de Gotham City.

d'autres cheminements, il lui arrive d'utiliser la suggestion post-hypnotique comme dans l'épisode *Aingavite Baa* (*Peau rouge* ou *Culture et dépendance*⁴³⁶, Saison 2, épisode 18) où il interroge une victime terrorisée jusqu'au mutisme. C'est à ce titre que nous abordons le héros, *Patrick Jane*, qui incarne la promesse magique de l'intuition. Son histoire est celle d'un ancien médium, devenu consultant pour une antenne de la police, suite à l'assassinat de sa femme et de sa fille, que tout médium soit-il, il n'a pas pu empêcher. De ce point de vue, la déchirure, la blessure originelle du héros répond aux codes fictionnels classique et fragilise ses pouvoirs intuitifs.

16.2. Les origines fictionnelles porteuses du héros

La figure fictionnelle du *Mentalist* relève de plusieurs figures identifiées dans la production de héros policier de séries télévisuelles, celles-ci se croisent :

- Celle du héros solitaire, intervenant au sein d'une équipe, qui est doué d'une intelligence déductive exceptionnelle et qui utilise des procédés d'investigation hors normes à l'instar de *House* ou de *Lie to me*⁴³⁷. Tout comme le *Dr House*, *Patrick Jane* a des capacités déductives qui ne négligent aucun détail, tout comme le *Dr Cal Lightman* il perçoit les contradictions émises entre le discours du coupable et ses expressions verbales ou sa gestuelle corporelle.
- Celle du héros qui possède des pouvoirs d'interprétation paranormaux qui s'inspirent de ceux de *Medium*⁴³⁸ ou de *Dead Zone*⁴³⁹. À l'instar de ces héros, *Patrick Jane* est un médium. Cependant ses dons ne lui ont pas permis de pré-

⁴³⁶ De nombreux épisodes ont un titre différent lors de leur diffusion sur TF1.

⁴³⁷ *Lie to me* est une série télévisée américaine contemporaine de *The Mentalist*. Elle est réalisée par Samuel Baum, comprend 48 épisodes de 50 mn et diffusée sur la Fox. Inspirée du travail du psychologue américain, Paul Ekman, elle raconte les enquêtes d'un héros, le *Dr Cal Lightman*, qui décrypte les coupables d'un crime via des analyses liées à la psychologie comportementale. Les expressions ne mentent pas.

⁴³⁸ *Medium* est une série télévisée américaine contemporaine de *The Mentalist*. Elle est réalisée par Glenn Gordon et comprend 7 saisons et 130 épisodes de 42 minutes, diffusées sur NBC de 2005 à 2009 puis sur CBS jusqu'à 2011. Elle raconte la vie compliquée d'une mère de famille qui possède des dons psychiques lui permettant, à son corps défendant, notamment à travers ses rêves, de fournir des éléments d'enquêtes précieux au bureau du procureur de Phoenix en Arizona. Ses rêves lui offrent la possibilité, angoissante du point de vue de l'héroïne, de parler à des fantômes ou d'interroger la mémoire d'objets inanimés.

⁴³⁹ *Dead Zone* est une série télévisée américaine légèrement antérieure à *The Mentalist*. Elle est réalisée par Michael et Shawn Piller d'après une nouvelle de Stephen King. Elle comprend 6 saisons et 80 épisodes de 42 minutes. Elle est diffusée sur USA Networks de 2002 à 2007. Elle raconte l'histoire de *Johnny Smith*, victime d'un grave accident de voiture qui le plonge pendant 6 mois dans le coma. A son réveil, il possède un don qui lui permet, à son corps défendant, de toucher un être ou un objet pour en visualiser la mémoire.

venir les assassinats de sa femme et de sa fille. Il les réfute, il n'en est pas dupe mais il les utilise néanmoins. Les deux héros des séries citées ci-dessus en font de même.

- Celle du héros qui déstabilise, par ses questions incongrues, par ses observations ironiques ou par ses raccourcis interprétatifs, aussi bien son équipe que les interrogés au sein d'une enquête. C'est un héros qui s'articule sur l'observation et le langage. Il fait écho à *Monk*⁴⁴⁰, dont les manies déstabilisent ses interlocuteurs tout comme au *House*. « Tout le monde ment » disait ce dernier donc il faut faire parler tout le monde.
- Celle du héros dont l'apparence physique et vestimentaire et le comportement trompent ses interlocuteurs à l'instar de l'inspecteur *Columbo*. Sa voiture est une vieille Citroën DS, *Columbo*, utilisait une Peugeot 403. En revanche, la référence est à l'opposé du point de vue vestimentaire : au négligé de *Columbo*, *Patrick Jane*, à l'instar de *Kojak*, porte un costume trois pièces impeccable et maintient un décalage iconographique au regard de l'équipe de police dans laquelle il intervient. Sur le plan du comportement, si *Columbo* semble accumuler les maladresses et l'absence d'une éducation sophistiquée, *Patrick Jane* semble très à l'aise avec tous les codes de la haute société. Au sein des bureaux du *CBI*⁴⁴¹, cela ne l'empêche pas d'utiliser régulièrement un divan en cuir pour se reposer, voire dormir et réfléchir. Ce comportement n'est pas sans déconcerter son équipe qui respecte la gestuelle debout et dynamique de la police.
- Celle d'un héros dans un tandem masculin-féminin qui est au service d'une configuration évolutive classique et tente d'échapper au syndrome de séries comme *Moonlighting (Clair de Lune)* ou *The X-Files* qui ont perdu de l'intérêt à partir du moment où la relation amoureuse devient effective :

« Les choses vont peut-être évoluer, mais ce n'est pour l'instant pas l'ambition de Bruno Heller et de ses scénaristes de jouer le jeu de 90% des polars « de couple », de *Bones* à *Castle* : faire flirter à l'infini le hé-

⁴⁴⁰ *Monk* est une série télévisée américaine légèrement antérieure à *The Mentalist*. Elle est réalisée par Andy Breckman. Elle comprend 8 saisons et 125 épisodes de 42 minutes. Elle est diffusée sur USA Networks de 2002 à 2009. Elle raconte l'histoire d'Adrien Monk, affecté de phobies et de TOC depuis la mort de sa femme qui l'handicape au point d'avoir besoin d'une assistante personnelle. Cependant son intelligence déductive hors du commun l'amène à apporter une aide décisive dans les enquêtes auxquelles il est appelé à participer, tout en cherchant à élucider le meurtre de sa femme.

⁴⁴¹ Le fictif *California Bureau of Investigation*.

*ros et sa/son partenaire de sexe opposé... jusqu'au passage à l'acte, qui peut être fatal. »*⁴⁴²

Teresa Lisbon couvre la plupart du temps les impertinences de *Patrick Jane* avec une forme d'autorité mêlée d'indulgence :

*« Le héros aux pouvoirs étonnants de divination mentale est en désaccord régulier avec sa hiérarchie, et sa supérieure directe, Teresa Lisbon, passe une partie de son temps à le protéger. »*⁴⁴³

Leur relation évolue au fur et à mesure de la série vers un marivaudage de plus en plus accentué néanmoins. Ce dernier aboutit à une déclaration amoureuse mutuelle spectaculaire où *Patrick Jane* rattrape en courant *Lisbon* dans l'avion qui emmenait celle-ci pour une autre vie à Washington DC dans *Blue Bird (L'oiseau bleu, saison 6, épisode 22)* et à leur mariage dans la saison 7.

16.3. Un héros magique et vengeur

Un mentaliste utilise l'acuité mentale, l'hypnose et la suggestion dans le but de manipuler la pensée et le comportement d'autrui. Ses facultés auxquelles adhère le spectateur font de lui un héros extraordinaire, quasi magique.

La figure de *Patrick Jane* est néanmoins plus nuancée car ce sont ces mêmes facultés qui ont conduit à l'assassinat de sa femme et de sa fille. Il s'est moqué du tueur en série *Red John* (« John Le Rouge ») qui compte à son actif 28 meurtres. Il tue en égorgeant la plupart du temps ses victimes et signe ses meurtres avec un *smiley* dessiné avec leur sang. La presse le nomme *The Smiley Face Killer*. Celui-ci, pour punir *Patrick Jane*, assassine sa famille. Tout médium soit-il, *Patrick Jane* ne l'a pas anticipé et n'a pas pu sauver ses êtres chers. Le rideau du magique comprend une déchirure, ce que ne manque de lui rappeler cruellement le tueur avec la lettre suivante :

« Dear Mister Jane, I don't like to be slandered in the media, especially by a dirty money-grubbing fraud. If you were a real psychic, instead of a

⁴⁴² blog.slate.fr/tetes-de-series/2012/08/30/peut-on-aimer-le-mentalist (vu le 15/09/2012).

⁴⁴³ Colonna, V., *op. cit.*, p. 307.

dishonest little worm, you wouldn't need to open the door to see what I've done to your lovely wife and child. »

« Cher Monsieur Jane, Je n'aime pas être calomnié dans les médias, surtout par un charlatan mercantile et profiteur. Si vous étiez un vrai médium, et non une petite larve crapuleuse, vous n'auriez pas besoin d'ouvrir cette porte pour voir ce que j'ai fait à votre jolie femme et à votre enfant. »

En devenant consultant pour le CBI, *Patrick Jane* n'a de cesse de chercher à retrouver le meurtrier jusqu'à la sixième saison où il tue John Le Rouge en l'étranglant dans *Red John (Près du but, saison 6, épisode 8)*. Sa quête est donc très longue puisqu'elle court sur six saisons, comme un fil conducteur de plus en plus explicite au regard des enquêtes ponctuelles sur lesquelles le CBI est appelé à intervenir. John Le Rouge échappe à plusieurs reprises car lui aussi possède des facultés similaires à celles d'un mentaliste. Il correspond à la figure maléfique de *Patrick Jane*. D'épisodes en épisodes, on lui découvre de nombreux complices qui, d'une façon ou d'une autre, cherche à le protéger et à attaquer *Patrick Jane*. Cependant, à la fin de la saison 2, John Le Rouge sauve la vie de *Patrick Jane*. Dans le dernier épisode de la saison 3, *Patrick Jane* croit tuer John Le Rouge. Il s'agit en fait d'un de ses complices, *Timothy Carter*. Il se trompe sur les complices dans *Strawberries and Cream Part two (Les masques tombent Partie 2)*. *Patrick Jane* construit au fur et à mesure une liste de suspects pour identifier John Le Rouge dans *Red John's Rules (Les Nouvelles Règles du Jeu, saison 5, épisode 22)* celle-ci n'est connue que de *Lisbon*. Elle comprend, notamment:

- *Gale Bertram*, l'ancien directeur du CBI.
- *Bret Stiles*, le sheriff, « gourou » de la secte « Visualize Corps » et mentaliste également.
- *Robert Kirkland* (à partir de la saison 5, épisode 5).
- *Brett Partridge*, l'expert légiste, mais fasciné par John Le Rouge.

Patrick Jane est poursuivi par une volonté de vengeance qui a glissé de l'arrestation du coupable à la loi du Talion. Il n'est pas sans rappeler *Jack Bauer* dans 24. La problématique est clairement discutée dans *Red Moon (Au clair de Lune, sai-*

son 3, épisode 9). Celui-ci débute sur un dialogue entre *Teresa Lisbon* et *Patrick Jane* au sujet de la volonté de se faire justice soi-même où ce dernier-ci revendique la légitimité de la transgression tandis que *Lisbon* affirme le contraire et prétend même que le moment venu, il ne tuera pas John le Rouge mais le remettra aux mains de la justice.

Dans le cadre de l'enquête ponctuelle qui est en parallèle, qui porte sur l'enlèvement et le meurtre d'une jeune femme, la question se repose. *Patrick Jane* tient un discours ambigu au fiancé de la victime qui veut, lui aussi, se venger. Il tient le discours officiel demandé au nom de l'interdiction de la vengeance et au nom de la justice. Il lui explique, ensuite, les mécanismes de la volonté de vengeance et son organisation, sa préméditation, les conditions de son exécution. Cette séquence, trouble, trouve son absolution dans le dénouement de l'enquête : c'est le fiancé de la victime qui l'a tuée, c'était par ailleurs un serial killer, etc., et *Patrick Jane* l'a donc piégé avec ce type de discours. Il ne s'agissait que d'une technique d'interrogatoire. Le spectateur n'est pas dupe cependant.

Il finit par tuer John le Rouge, comme nous l'avons mentionné, au bout d'une course poursuite qui laisse les fans interloqués, en milieu de saison de surcroît. Ce dernier apparaît comme un petit homme laid et tourmenté et non pas une figure d'envergure :

« *Et c'est pourquoi c'est si décevant de voir que la confrontation finale se résume à trois répliques et demi, une course poursuite à pied trop longue et Jane qui termine par étrangler l'homme pour en finir avec lui. Si Simon Baker joue très bien cette scène, un arrière-goût d'inachevé, voire de trahison reste tant la fin de John le Rouge ressemble à celle d'un tueur ordinaire* »⁴⁴⁴

Le choix scénaristique est particulièrement osé.

La saison se clôt sur la relation amoureuse avouée entre *Teresa Lisbon* et *Patrick Jane* dans une hiérarchie fictionnelle qui est sujette à critique également d'autant plus qu'une saison 7 est annoncée.

⁴⁴⁴ braindamaged.fr/2013/11/25/mentalist-saison-6-la-mort-de-john-le-rouge/#sthash.60lO6jda.dpuf (vu le 30/11/2013).

16.4. Un héros plébiscité

La série a créé l'événement en terminant directement à la troisième place des séries les plus regardées de la saison. Diffusée chaque mardi soir à 21 heure après *NCIS*, la série a ainsi réuni pour sa première saison 17,41 millions de téléspectateurs en moyenne. Elle obtient la meilleure audience pour une série télévisée dramatique au Festival International de Télévision de Monte-Carlo en 2013. Cependant elle n'obtient que peu de récompense critique.

The Mentalist, réunit en France, pour sa saison 5, près de 7,7 millions de téléspectateurs et 31% de part d'audience sur TF1, permettant à la chaîne de s'imposer largement en septembre 2014.

Troisième partie

« Le sultan »

ou la morphogénèse du héros policier

1. La structuration de l'attachement émotionnel du spectateur au héros

1.1. L'historique de l'attachement émotionnel

Le héros n'accède à son statut qu'à travers l'attachement que lui manifeste son téléspectateur en le suivant d'épisodes en épisodes, de rebondissements en rebondissements, en vieillissant ensemble en quelque sorte. Élément clé de la reconduite du héros, cet attachement supporte et conforte la longévité de la vie télévisuelle de celui-ci.

Dans le cadre des séries policières, cet attachement est d'autant plus mis à l'épreuve lorsque la série s'articule sur le mode du *formula show*⁴⁴⁵. *Law & Order (New York Police Judiciaire)*, *NCIS* ou *CSI* par exemple se déploient sur une durée de diffusion longue. La temporalité du personnage devient peu à peu alors celle du spectateur, l'un et l'autre vieillissent ensemble :

*« La série télévisée cesse alors d'être simplement un ersatz de cinéma, de radio et de théâtre décliné jusqu'à plus soif pour devenir un processus narratif unique, qui inclut insensiblement - mais inéluctablement – le triple vieillissement du personnage, de l'acteur et du spectateur. »*⁴⁴⁶

Cet attachement, individualisé, se trouve décuplé par les communautés de fans qui soutiennent, se disputent, discutent ou protestent quant aux évolutions des personnages décidées par les créateurs et les scénaristes. Aujourd'hui, l'avènement des réseaux sociaux a définitivement fait changer la relation entre le héros/les fans/les scénaristes et créateurs en instaurant une forme d'influence réciproque forte et continue.

Cependant cet attachement qui manifeste l'influence du héros sur son public et vice versa n'est pas nouveau. Il a déjà revêtu des formes spectaculaires dans la littérature feuilletonnante du XIX^e siècle. Il nous appartient d'en citer les moments majeurs, que ceux-ci expriment le refus de la déchéance du héros, celui de sa mort ou encore celui de la fin de l'histoire.

⁴⁴⁵ Cf. Lexique.

⁴⁴⁶ Winckler, M., 2002, *Les Miroirs de la Vie*, Paris, Le Passage, p. 35.

1.1.2. « Les Mystères de Paris »

Les mystères de Paris (1842-1843) d'Eugène Sue ont suscité l'engouement d'un public qui est devenu quasiment fanatique. En effet, fortuné ou non, le public suit les aventures des héros avec impatience, participe à celles-ci en appelant au retour des personnages, s'inspire de leur modèles d'organisation de fermes collectives pour fonder des structures économiques semblables.... L'apogée de cette fureur fanatique se trouve dans l'envoi d'argent fait à l'auteur, Eugène Sue, afin de « sauver » de la déchéance l'une des familles fictionnelles, la famille Morel :

« Le président du Conseil en proie à des crises de colère lorsque l'épisode ne paraît pas, les jeux de l'oie inspirés des Mystères, les roses du Jardin des Plantes baptisés Rigolette et Fleur-de-Marie, les quadrilles et les chansons suggérés par La Goualeuse et le Chourineur, les requêtes désespérées que le roman engendre déjà et engendra encore (« Faites revenir le Chourineur d'Algérie! Ne faites pas mourir Fleur-de-Marie ! »)... le comte de Portalis qui préside à l'institution d'une colonie agricole sur le modèle de la ferme de Bouqueval décrite dans la troisième partie... son public lui envoie de l'argent pour secourir la famille Morel. Et un ouvrier chômeur, nommé Bazire, lui réclame l'adresse du Prince de Gérolstein, afin d'avoir recours à cet ange des pauvres, ce défenseur des indigènes. »

⁴⁴⁷

1.1.3. Sherlock Holmes

L'inacceptable mort de *Sherlock Holmes* constitue également un exemple majeur d'interaction, quelque peu dictatorial d'ailleurs entre les fans et le créateur du héros, Conan Doyle. En 1893, dans *The final Problem*, Conan Doyle décide de tuer son personnage. Il ne faut pas oublier que l'auteur n'a jamais considéré l'écriture des aventures de *Sherlock Holmes* comme autre chose qu'une source de revenu purement alimentaire, son ambition étant la rédaction d'ouvrages historiques.

⁴⁴⁷ Eco, U., 1978, *De Superman au Surhomme*, trad. française 1993, Paris, Grasset, p. 36.

Il écrit d'ailleurs en novembre 1891 à sa mère :

*« Je réfléchis à tuer Holmes ; ... et le liquider corps et âme. Il me détourne l'esprit de meilleures choses. » Sa mère lui répond : « Faites comme bon vous semble, mais le public ne le prendra pas de gaieté de cœur. »*⁴⁴⁸

Il rédige donc la « dernière » nouvelle *The final Problem (Le dernier problème)* où *Sherlock Holmes* meurt dans les chutes du Reichnebach avec le professeur *Moriarty*.

Mais les fans ne sont pas de cet avis et les soucis financiers obligent aussi Conan Doyle à ressusciter son héros en prétextant une fausse mort, une mise en scène destinée à le cacher de ses poursuivants, à l'œuvre dans *The final problem*. Cette résurrection forcée de *Sherlock Holmes* lui assure une longue survie qui se prolonge à travers les romans dits apocryphes qui représentent une cinquantaine d'ouvrages environ.

Elle se prolonge également dans l'adaptation du héros au cinéma dès avant la guerre de 1914-1918. *Sherlock Holmes* compte, à ce jour, plus de deux cent soixante films et autant de téléfilms et constitue le personnage littéraire le plus représenté à l'écran⁴⁴⁹. Les séries télévisées ont pris le relais du héros sans avoir rencontré un succès de longue durée, sans doute par manque d'imagination au niveau de l'adaptation fictionnelle, avec des récurrences, britanniques ou américaines.⁴⁵⁰

En outre ses fans ont également créé de multiples clubs à partir de 1934, le premier étant *The Baker Street Irregular* situé à New York. Il en existe cinq cents à travers le monde aujourd'hui :

« Comme le remarque Julian Symons, les fanatiques de Sherlock Holmes en sont venus à traiter ce personnage de fiction comme s'il s'agissait d'une personne réelle, par exemple en intervenant dans ses enquêtes pour proposer d'autres solutions ou en collectionnant les reliques de son pas-

⁴⁴⁸ Wikipedia (vu le 20/12/2013).

⁴⁴⁹ www.telerama.fr/series-tv/sherlock-holmes-en-six-visages,106698.php (vu le 20/01/2014).

⁴⁵⁰ En 1954 une première série américaine *Sherlock*, créée par Sheldon Reynolds, comprend 39 épisodes en syndication. En 1980 une série britannique *Sherlock Holmes and Doctor Watson*, créée par Sheldon Reynolds à nouveau, comprend 24 épisodes sur la BBC. De 1984 à 1994, la série britannique *Sherlock Holmes*, créée par Michael Cox, comprend 36 épisodes de 51 mn et 5 de 105 mn diffusées sur ITV. En 2010, une nouvelle série britannique *Sherlock*, créée par Steven Moffat et Mark Gatiss, prend le relais sur BBC One.

*sage sur terre, comme c'est le cas de son fauteuil qui figure dans un pub portant son nom. »*⁴⁵¹

1.1.4. D'Ulysse à Star Trek

Ce désir des fans de reconstituer la géographie « réelle » du héros est déjà à l'œuvre, il est vrai, dans les études et commentaires portant sur le parcours d'Ulysse :

*« On ne compte plus les tentatives pour donner un ancrage géographique réel à ce qui n'est sans doute qu'un récit de voyage imaginaire, mais dont les étapes ont été soigneusement calculées pour produire un fort effort de réalité. »*⁴⁵²

On observe les mêmes démarches d'influence et d'appropriation pour les séries télévisées. Un des exemples les plus remarquables concerne le refus exprimé par les fans de l'arrêt d'une série, à savoir *Star Trek*.

Au printemps 1967, la chaîne NBC ne semble pas souhaiter continuer la diffusion de la série au regard des faibles résultats d'audience de la première saison. Gene Roddenberry, son créateur, demande de l'aide aux deux célèbres figures de la science-fiction que sont Harlan Ellison et Isaac Asimov. La *Fantasy Writers of America*, qui comprend notamment Robert Bloch, Frank Herbert – l'auteur de *Dune* – et Dick Matheson se mobilisent également pour sauver la série : « *Save Star Trek* ». Leurs adhérents et leurs fans inondent la chaîne de courriers pour demander la poursuite de la série :

*« Cette histoire illustre l'indépendance de la société culturelle américaine, qui repose sur des milliers d'acteurs autonomes et autant de politiques indépendantes. »*⁴⁵³

⁴⁵¹ Symons, J., 1994, *Criminal Practices*, Londres, Macmillan, p. 25, cité par Boltanski, L., 2012, *Enigmes et complots*, Paris, nrf essais, Gallimard, p. 73.

⁴⁵² Colonna, V., *op. cit.*, p. 86.

⁴⁵³ Martel, F., 2006, *De la culture en Amérique*, Paris, Champs essais, p. 44.

1.2. De l'attachement émotionnel à la mémoire télévisuelle du spectateur

L'attachement émotionnel du téléspectateur au héros se structure autour d'émotions fondatrices suscitées par le discours narratif. Celles-ci sont au nombre de quatre.

1.2.1. Les émotions motrices de l'attachement

L'attachement obéit à des principes qui sont identifiés notamment par :

La curiosité, dont les mécanismes ressortent, quand ceux-ci sont maximalisés, de l'effet de suspense, est à la base de tout attachement fictionnel. Mais elle est essentielle pour la figure du héros policier. La figure héroïque de *Jack Bauer* dans *24* représente un archétype de ce mode émotionnel. Cependant toute enquête menée par le héros policier suppose susciter la curiosité du téléspectateur pour l'enquête en question : les équipes de *CSI (Les Experts)* en sont un exemple en utilisant la promesse scientifique pour nourrir cette curiosité. Il en va de même avec les enquêtes du *Dr. House*. Cette curiosité peut se porter, ainsi que nous l'avons vu dans les séries étudiées, sur le dévoilement progressif de l'intimité du héros. Elle aboutit fréquemment sur un mode de compassion à l'égard des souffrances cachées du héros : *Dexter* constitue une bonne représentation de ce rapport au héros qui permet de comprendre son action de justicier.

La compassion, avec ou sans une connotation de pitié, pour les souffrances endurées par le héros, constitue une émotion fondamentale dans le mécanisme de l'attachement fictionnel. A l'instar de l'admiration, on peut la qualifier d'émotion-carrefour car c'est à la fois une émotion d'amorçage et une fonction de soutènement. C'est une émotion d'amorçage au sens où elle déclenche l'attraction pour l'histoire du héros. Elle remplit également une fonction de soutènement car elle reste latente dans le suivi du héros même lorsque l'action est focalisée sur d'autres items. Ainsi *House* peut malmener ses jeunes coéquipiers voire être cynique dans certaines situations, le spectateur connaît ses souffrances physiques et morales qui rééquilibrent le rapport au personnage. Les souffrances du héros, paradoxalement, humanise le héros, le descen-

dant du trépied où l'installe l'admiration et compensant celle-ci. La compassion permet au téléspectateur de prendre part aux souffrances du héros tout en restant, douillement, devant son écran.

L'admiration constitue la structure émotionnelle classique liée à l'imaginaire du héros : « Elle suppose de reconnaître la rareté des actes héroïques et la rareté des valeurs ou des biens moraux que le Héros réalise : la difficulté à les mettre en œuvre »⁴⁵⁴. Résolvant des enquêtes difficiles, évoluant dans des écosystèmes sociaux tourmentés, proche du téléspectateur et pourtant à distance, le héros policier en est l'archétype. Cette admiration connaît néanmoins des sources diverses pour la figure du héros policier des séries télévisées américaines que nous avons étudiées. De l'intelligence déductive de *Columbo* à l'intelligence scientifique des équipes de *CSI*, de la force directe de *Jack Bauer* à la détermination brutale de *Vic Mackey*, le héros policier suscite l'admiration du hors-normes dans chaque période de réception étudiée. Cependant les frontières du hors-normes se sont modifiées. Ainsi que nous l'avons mentionné dans les lignes précédentes, l'émotion d'admiration fait de plus en plus part égal avec l'émotion de compassion afin de gagner l'attachement du téléspectateur d'aujourd'hui.

Le rire ne contredit pas obligatoirement les émotions précédentes. Bien que très présent dans les séries télévisées, hérité du passé radiophonique des séries puis relayé par les tournages en présence d'un public à travers notamment les rires enregistrés des sitcoms comme dans *Friends*, il est plus rare au sens du comique de situation. Il connaît une forme de carrière public plébiscitée sous la figure du tandem bondissant de *Starsky & Hutch* ainsi que nous l'avons vu mais il se fonde la plupart du temps dans la distanciation de l'humour du héros. L'humour, à commencer par celui de *Sherlock Holmes* constitue fréquemment l'apanage de la figure du héros policier télévisé. Reprenant le modèle fictionnel du détective britannique, il est caustique chez le *Dr. House*. Il est à l'œuvre dans les répliques à double-sens de *Columbo*. Il circule dans les piques échangées entre les jeunes coéquipiers de *NCIS* et de leur chef *Gibbs* jusqu'à être déconsidérée par la critique ainsi que nous l'avons mentionné. Il résonne de façon subtile dans les attitudes et le comportement de *Patrick Jane* dans *Mentalist*.

⁴⁵⁴ Colonna V, *L'art des séries télé.*, op. cit., p 214.

En conjuguant ses différentes formes, l'attachement émotionnel du spectateur est devenu à la fois plus complexe et plus intime. Nous pourrions paraphraser les propos de Federico Fellini à propos des relations entretenues entre le discours cinématographique et la crédibilité des images. L'attachement émotionnelle du téléspectateur se nourrit peut-être de faux héros, mais ce, au regard de véritables émotions : « ..*le mensonge fait partie de l'âme du cinéma. Pourquoi est-il nécessaire que les images que l'on invente soient crédibles ? En revanche, l'émotion derrière l'image, derrière le dialogue, doit être crédible.* »⁴⁵⁵

1.2.2. Les mécanismes de la mémorisation télévisuelle

Cet attachement se construit en s'appuyant sur la mémorisation émotionnelle du spectateur. Celle-ci lui permet de retrouver le héros sans éprouver une rupture dans le suivi de l'histoire. Cette mémorisation s'articule également sur des mécanismes visuels qui constituent la culture inconsciente du spectateur en tant qu'habitué des images télévisuelles.

Les émotions éprouvées par le spectateur sont de deux origines différentes : les émotions exprimées directement par le personnage et les émotions suscitées par la mécanique de l'intrigue. Cette dernière s'appuie sur la connaissance qu'a le spectateur d'éléments qui sont inconnus du personnage au moment de la scène. La forme du suspense en constitue un parfait exemple, le spectateur en sait davantage que le héros et cette connaissance qui porte en général sur une menace ou un danger alimente son émotion. Il voudrait presque prévenir le héros. L'émotion provoquée par le suspense s'oppose à l'émotion provoquée par la surprise où le spectateur et le héros sursautent ensemble au même moment : la surprise est à la base notamment du *cliffhanger*. Dans ses entretiens avec François Truffaut, Alfred Hitchcock a posé les définitions de ces deux effets émotionnels en préférant le second au premier :

« Nous sommes en train de parler, il y a peut être une bombe sous cette table et notre conversation est très ordinaire, il ne se passe rien de spécial, et tout d'un coup : boum, explosion. Le public est surpris (...) la bombe est sous la table et le public le sait, probablement parce qu'il a vu

⁴⁵⁵ Fellini F, *Je suis un grand menteur, Entretien avec Damien Pettigrew*, 1994, tr. Finetin M, Ed/L'Arche, p. 19.

*l'anarchiste la déposer. Le public sait que la bombe explosera à une heure et il sait qu'il est une heure moins le quart – il y a une horloge dans le décor, la même conversation anodine devient tout à coup très intéressante parce que le public participe à la scène. Il a envie de dire aux personnages qui sont sur l'écran : « Vous ne devriez pas raconter des choses si banales, il y a une bombe sous la table, et elle va bientôt exploser. »*⁴⁵⁶

La série 24⁴⁵⁷ constitue un paradigme de ce type d'émotion.

Cette mémorisation s'appuie également sur la mémoire télévisuelle du spectateur, son habitude des images. Car les images télévisuelles déversées en flux sur de multiples écrans, répétitives dans leur structuration, modifient les modes de perception du spectateur. Ce sont des « images-habitudes » comme on les trouve à l'œuvre dans la réception du journal télévisé :

*« Ce sont les images-habitudes liées à une action concrète qui font que les téléspectateurs reconnaissent le journal télévisé en tant que tel : le dispositif global, le plateau, le présentateur, la mise en scène d'un point de vue graphique, la musique et le vocabulaire spécifique du discours d'information, mais aussi les images qui ne font qu'accompagner un discours verbal. Ces éléments constituent une certaine forme d'habitude ; d'une part pour le téléspectateur et d'autre part pour le journal télévisé lui-même. Cette matrice de base se trouve constamment en répétition mais en une répétition qui change (le dispositif évolue). »*⁴⁵⁸

La structure répétitive du mode de production sérielle va dans ce sens également, elle constitue l'un des ressorts du plaisir de la réception sérielle.

Elle obéit aux deux formes de mémoire telles que définies par Henri Bergson, à savoir la mémoire mécanique liée à l'habitude et à la répétition et la mémoire véritable, celle de la remémoration. La première permet de s'adapter aux diverses interpellations présentes possibles, elle est pratique et mécanique comme une forme de mémorisation qui :

⁴⁵⁶ Truffaut, Hitchcock, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁵⁷ Cf. Partie 2.

⁴⁵⁸ Niemeyer K, *De la chute du mur de Berlin au 11 septembre 2001 op. cit.*, p 48.

*« consiste en des manières d'apprendre portant sur des savoirs, des savoir-faire, des pouvoir-faire, de telle sorte que ceux-ci soient fixés, qu'ils demeurent disponibles pour une effectuation. »*⁴⁵⁹

La seconde mémoire est celle de la remémoration, la véritable mémoire ou la « mémoire vraie » selon Henri Bergson⁴⁶⁰. Elle permet à l'être humain de rêver, de faire travailler son esprit en cherchant dans le passé. C'est le « piège de l'imaginaire »⁴⁶¹ selon la terminologie de Paul Ricoeur qui conduit le téléspectateur à adhérer à son héros dans une intime proximité.

1.3. La mémoire d'une pratique en devenir

Cependant la forme de mémoire télévisuelle émotionnelle ne constitue pas systématiquement une source d'informations exactes. L'émotion influence la réception du spectateur et transforme le souvenir qu'il garde de la série. Les études de réception montrent qu'interrogés, les téléspectateurs se remémorent bien davantage des éléments relatifs à la vie privée des héros qu'à leurs aventures professionnelles même si les premiers ne sont pas primordiaux dans la narration. Ce sont des « **souvenirs-écran** » portés par l'émotion ressentie par le spectateur :

*« Dans une série familiale, policière, médicale ou d'aventure, les héros ont un travail, ils sont là pour remplir une tâche domestique, professionnelle ou vitale. Ils consacrent donc 80% des séquences à cette tâche ; et 20% à leurs relations entre eux ou à des faits mineurs liés à leur vie privée. Si on se souvient davantage de ces 20% d'interaction, c'est que les personnages sont les vecteurs des émotions, et comme l'émotion favorise l'apprentissage et la mémorisation, ils sont comme des crochets auxquels s'agrippe la mémoire pour se remémorer les autres éléments narratifs. »*⁴⁶²

⁴⁵⁹ Ricoeur, P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, p. 70.

⁴⁶⁰ Bergson, H., 1939, *Matière et Mémoire*, Paris, PUF (2004), p. 86.

⁴⁶¹ Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 66.

⁴⁶² Colonna, V., *op. cit.*, p. 251 : « Les téléspectateurs interrogés sur *Urgences* étaient persuadés que les affaires personnelles des héros occupaient plus de place que leurs relations aux patients. » (Chalvon-Demersay, S., 1999, *La confusion des conditions. Une enquête sur la série télévisée Urgences*, Réseaux, vol.17, n. 95, p. 251.

1.3.1. Les transformations de l'habitude télévisuelle

La forme de mémoire télévisuelle, articulée sur des mécaniques d'habitudes audiovisuelles, permet au téléspectateur d'aujourd'hui de zapper, de revenir en arrière ou de suivre son héros sur un temps ramassé en regardant sa série sur un support autre que celui du petit écran, comme le DVD, le Blue Ray ou le téléchargement sur Internet. La cadence des rendez-vous n'est plus la même. La pratique de la mémoire est en devenir.

Elle semble tant en devenir comme « machine à partager » qu'elle semble signifier la disparition de la télévision aux yeux de certaines interprétations :

*« La télévision est en train de disparaître sous nos yeux, sans que nous en soyons tout à fait conscients. Elle se noie dans un océan d'écrans, de terminaux, de réseaux et de portables. Elle explose en bouquets de programmes, se fragmente en chaînes ultra-thématiques, se désarticule en vidéo à la demande, se package en service push sur le mobile, se télécharge sur Internet, se podcaste sur l'i-Pod, s'individualise en blog et en vlog... Elle est partout et nulle part. Nous entrons dans un monde d'images omniprésentes et de média absent. Toujours plus d'images et toujours moins de télévision. Nous allons connaître une société sans télévision. »*⁴⁶³

La télévision serait passée du stade de la « paléo-télévision » qui est celle de :

*« la découverte représentant la période classique durant laquelle les genres de la radio et de la presse écrite sont les modèles de références de la programmation télévisuelle » A l'instar de la série que nous pourrions en effet qualifier de "paléolithique: « I love Lucy » issue de la programmation radiophonique. »*⁴⁶⁴

à celle de la « néo-télévision ».

Cette deuxième période se développe au sein de la structure grandissante des networks américains, en proposant de nouveaux choix au téléspectateur entre les

⁴⁶³ Missika, J.L., 2006, *La fin de la télévision*, Paris, La république des idées, Seuil, p. 7.

⁴⁶⁴ Missika, J.L., *ibid.*, p. 27.

chaînes publiques et privées aux Etats Unis et offrant, de ce fait, de nouveaux formats de créations télévisuelles :

*« Pour Missika, cette période baroque est l'apparition de l'intime, du convivial, de l'émotion et du contractuel sur l'écran ; les témoignages des gens « ordinaires » apparaissent de plus en plus durant le journal télévisé ; le talk show et le reality show voient le jour. La télévision devient une sorte de sauveur, de héros, ou encore de psychologue, donnant des réponses aux individus à la recherche de solutions. »*⁴⁶⁵

À cette période succède la dernière période, soit celle de la « post-télévision » :

*« la période roccoco » qui permet à chacun d'exposer son histoire personnelle devant l'écran, se croyant acteur de sa propre vie et privilégiant « le soutien inconditionnel de sa volonté d'affirmation de soi. »*⁴⁶⁶

1.3.2. La fragmentation et l'autonomisation des modes de réception

En fait, il nous semble que ce sont les modes de réception et d'interaction qui ont été fortement modifiés. La fragmentation des modes de réception, son individualisation, ont modifié les structures télévisuelles classiques et ont interféré sur son organisation de production. Si les modes de réception se sont structurés, à l'instar du générique des *Simpsons*⁴⁶⁷ autour du rendez vous traditionnel, familial ou amical, devant l'écran de la télévision, il est certain que ce monopole de diffusion s'est transformé profondément.

Le monopole de diffusion est historique. Qu'il soit quotidien ou hebdomadaire, il oblige le spectateur à une heure et une date de rendez vous et s'inscrit dans l'habitude prise déjà par la lecture des romans-feuilletons et des feuilletons radiophoniques. Il s'inscrit dans une structure de grille de programme à laquelle le spectateur ne peut déroger. L'arrivée d'autres formats de diffusion permet aux téléspectateurs

⁴⁶⁵ Niemeyer, K., *op. cit.*, p. 28

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Le générique d'ouverture des *Simpsons* s'est rendu célèbre en présentant de façon distanciée, humoristique et changeante, la famille se retrouvant sur le canapé du salon pour regarder non sans fascination, l'écran de la télévision.

d'échapper à ce diktat en le laissant, individuellement, de plus en plus libre de sa décision de visionnage.

L'éditorialisation, la délinéarisation des programmes télévisuels introduites par l'arrivée du magnétoscope, analogique puis numérique, suivie de la VOD et du *replay TV*, relayées par le *peer-to-play* et les nouveaux acteurs sur lesquels nous reviendrons dont *Netflix*⁴⁶⁸, représentent des évolutions fondamentales au regard de l'approche antérieure du visionnage télévisuel. Mais il convient de nuancer ce propos. Pour les séries en cours de production, le principe du rendez vous de diffusion existe toujours mais il s'est déplacé. Le curseur ne porte plus obligatoirement sur la diffusion via la chaîne de télévision mais via sa diffusion sur Internet. Certaines séries très populaires, comme *Games of Thrones*, sans craindre le téléchargement qualifié d'illégal, ont bâti leur succès planétaire sur ce mode de diffusion. Les fans attendent avec impatience la diffusion d'abord sur Internet de chaque épisode et le commentent immédiatement. En devenant, la mémoire du spectateur devient plus autonome et active.

Son autonomie s'exerce également dans la possibilité de visionner une saison ou davantage, sur un temps ramassé à savoir quelques semaines voire quelques jours :

*« On peut constater que l'éditorialisation croissante des séries en DVD et Blu-ray ainsi que l'essor du téléchargement et du streaming (légaux et surtout illicites) permettent en effet de visionner rapidement des télévisions sur quelques semaines sinon quelques jours, transformant l'horizon temporel de réception étendu de la programmation télévisée. »*⁴⁶⁹

Cette pratique d'un visionnage en temps très ramassé porte un nom : le *binge watching* qui, traduit littéralement, signifie : « s'empiffrer » de séries.

Le spectateur triche avec le code fictionnel, il triche avec les rebondissements et les *cliffhangers*, il se libère de la contrainte du rendez-vous. Il stoppe le visionnage lorsqu'il le souhaite. Sa mémoire est entière puisqu'elle est immédiate, elle se libère des rappels des faits (*Previously seen*), elle peut le rendre plus critique également en décelant des incohérences scénaristiques ou les articulations narratives trop mécaniques qui sont moins visibles lorsque le visionnage est temporellement étiré.

⁴⁶⁸ Fondée en 1997, *Netflix* est une société californienne qui diffuse en flux continu des films et des séries télévisuelles. En 2013, la plateforme compte 40 Millions d'abonnés dans 40 pays.

⁴⁶⁹ Combes, C., 2013, *La pratique des séries télévisées. Une sociologie de l'activité spectatorielle*, Thèse de doctorat Paris Tech, Centre de sociologie de l'innovation, Paris, p. 168.

En organisant des soirées centrées sur des séries, comme M6 pour les 10 ans de *NCIS*⁴⁷⁰ ou Canal+ pour la dernière saison de *24*, les chaînes de télévision relayent cette envie d'immersion fictionnelle. Au point extrême, la FOX défie les fans de *24* de regarder en continu toute la série à la suite, soit les 192 épisodes, qui représentent 5 jours et demi de visionnage :

*« Si aucun des participants n'a pu aller au terme des cinq jours et demi requis (soit 137 heures), les plus téméraires ont tout de même suivi les aventures de Jack Bauer durant 86 heures. »*⁴⁷¹

Les modes de production se sont donc adaptés aux mutations profondes induites par Internet. Cette adaptation influence la réception de la figure du héros qui n'en est cependant que plus riche.

D'assujetti, le spectateur devient actif dans la réception de son héros.

2. Du spectateur assujetti au spectateur interactif

Longtemps dépendant de la programmation télévisuelle et assujetti, de ce fait, au rendez vous du visionnage quotidien ou hebdomadaire de sa série, le téléspectateur s'est émancipé. Il n'est plus téléspectateur mais il devient spectateur. La première période, telle que nous l'avons abordée dans la première partie, porte sur les possibilités d'enregistrement via le magnétoscope et la VHS qui initient le développement de pratiques dissociées.

Avec Internet et le développement des réseaux sociaux, sa posture change également. D'assujetti, il interagit de plus en plus avec son héros.

2.1. Une révolution conduite par l'évolution des acteurs majeurs des réseaux sociaux

⁴⁷⁰ Le 7/09/2014.

⁴⁷¹ Combes, C., *op. cit.*, p. 169. Il s'agit du *24 Marathon Challenge* qui s'est tenu le 2 décembre 2010 à Hollywood. C'est la plus longue séance de visionnage enregistrée à ce jour: www.workingauthor.com/24-marathon-challenge.

Nous aborderons dans un premier temps le cadre général de l'évolution des réseaux sociaux sur Internet. Quelques dates sont significatives au regard de notre thématique afin d'appréhender cette évolution. Celle-ci repose sur un nombre croissant d'acteurs. Voyons les plus importants.

2.1.1. Google

Fondé le 4 septembre 1998 dans un garage de la Silicon Valley (Californie) par Larry Page et Sergueï Brin, Google est un moteur de recherche qui est parvenu à avoir quasiment le monopole de l'information dans le monde. Il comprend également des applications emblématiques comme Google Earth ou Google Maps et le système d'exploitation Android destiné aux téléphones mobiles.

2.1.2. Wikipedia

Co-fondé en janvier 2001 est une encyclopédie « libre » sur Internet reposant sur des contributions collaboratives et immédiates sur le mode du wiki. Toutes les séries et tous les héros bénéficient de ces contributions de la multitude. En continuelle élaboration, en continuelle vérification, Wikipedia permet aux fans de multiplier les références et les informations en étant également multilingue. On compte en 2014 plus de 12 millions de modifications par mois et 480 millions de visiteurs (par mois également). Elle s'exprime dans 230 langues et rassemble 30 millions d'articles.

2.1.3. Facebook

Facebook (que l'on pourrait traduire comme un « trombinoscope ») est une entreprise américaine fondée en 2004 par Mark Zuckerberg. Conçu à l'université de Harvard, c'est devenu très vite le premier service en ligne de réseautage social (publication et échange de contenus multimédias) dans le monde et le deuxième site le plus visité après celui de Google. Le site compte 1,23 milliard d'utilisateurs actifs en 2014 (26 millions en France). Initialement concentrée sur le service « Facebook », la société gère désormais aussi Instagram et WhatsApp, applications qu'elle a rachetées. La mesure de l'activité des utilisateurs de Facebook est de plus en plus fine, notamment dans des buts publicitaires. Elle différencie notamment les « j'aime » de passage des

membres actifs de la communauté (ceux qui ont posté, commenté, partagé, réclamé, échangé..) sur des périodes de 7 jours⁴⁷².

2.1.4. Youtube

Youtube est devenu le plus important site web d'hébergement et de partage de séquences vidéo au monde. Il est créé en février 2005 par Steve Chen, Chad Hurley et Jawed Karim qui travaillaient tous les trois auparavant pour PayPal. Il est situé en Californie (San Bruno). Il est racheté dès 2006 par Google pour la somme de 1,65 milliards de dollars. En mai 2010, Youtube annonce le dépassement de deux milliards de vidéos vues quotidiennement et le milliard d'abonnés est franchi en octobre de la même année. En 2014, Youtube compte 26 millions d'utilisateurs actifs en France.

2.1.5. Twitter

Twitter, lancé en 2006 est un outil de « microblogage », qui permet d'envoyer de très courts messages, limités à 140 caractères maximum : les « tweets, ce qui signifie « gazouillis ». La société a été fondée par Jack Dorsey, Evan Williams, Biz Stone et Noah Glass, elle est basée à San Francisco. Le succès de l'application est fulgurant. Grâce à cet outils, les fans peuvent commenter de façon quasi instantanée l'évolution des séries, suivre les thématiques, échanger des opinions ou relayer. En 2014, Twitter compte 241 millions d'utilisateurs actifs dans le monde dont 4,5 millions en France.

2.1.6. Tumblr

Fondé en 2007 par David Karp, Tumblr constitue une plate-forme de microblogage qui permet de poster des textes, des images, des vidéos et des sons sur son « tumblelog » :

« Post anything (from anywhere!), customize everything, and find and follow what you love. Create your own Tumblr blog today »⁴⁷³.

Selon Évelyne Broudoux⁴⁷⁴, Tumblr appartient à :

⁴⁷² www.insidefacebook.com/2012/01/10/people-talking-about-this-defined (vu le 30/10/2012).

⁴⁷³ www.tumblr.com

⁴⁷⁴ Maître de conférence en sciences de l'information et de la communication au CNAM.

*« cette première génération d'outils d'auto-publication à spécialiser les billets selon la matière qu'ils réceptionnent [...] Un billet Tumblr est pré-formaté selon sa forme sémiotique : simple lien hypertexte, texte ou image, enregistrement sonore ou vidéo, ou symbolique : citation avec sa source ou republication entière d'un post. »*⁴⁷⁵

En 2014, Tumblr compte 166 millions d'utilisateurs dans le monde dont 4, 7 millions en France.

2.1.7. Pinterest

Lancé en 2010, Pinterest mélange le réseautage social et le partage de photographies et permet à ses utilisateurs de partager leurs passions à travers des albums de photos sur Internet. L'application est fondée par Paul Sciarra, Evan Sharp et Ben Silberman, elle regroupe le terme « *pin* » qui signifie « épingle » et « *interest* » soit « intérêt ». En 2014, Pinterest rassemble 20 Millions d'utilisateurs actifs dont 157.000 en France.

2.2. Une révolution numérique conduisant à de nouvelles pratiques communautaires

Si une communication et un marketing digital sont devenus incontournables aujourd'hui pour la survie et la gestion des séries télévisuelles, leur usage est longtemps resté maladroit pour de nombreux médias. Il en est allé de même dans d'autres secteurs économiques. On a notamment longtemps pensé que les médias sociaux devaient être considérés comme des supports de communication comme les autres, une forme nouvelle de support, certes, mais rien d'autre.

Or le marketing digital, défini comme celui de ces plateformes du Web 2.0, diffère du marketing traditionnel en de nombreux points et nécessite une approche tout à fait différente. La réaction du public ciblé est désormais au centre de toutes ses attentions et non la conclusion de la l'échange. Ce qui est visé n'est plus juste une interaction avec la communauté des fans de la série mais ce qui est devenu important est de

⁴⁷⁵ Broudoux, E., *L'exercice autoritatif du blogueur et le genre éditorial : un exemple avec le micro-blogging de Tumblr*, Archive Ouverte en Sciences de l'Information et de la Communication.

fidéliser et d'instaurer une relation à long-terme avec les fans qui permettent l'audience et le déploiement de la série.

De ce point de vue, on ne peut que rejoindre le professeur Catherine Viot qui propose l'analyse suivante⁴⁷⁶ :

- Les médias sociaux sont des plateformes de partage et d'échange, permettant aux marques d'être à l'écoute de leurs clients.
- Tout en évitant d'être intrusives, les marques peuvent être plus proches des consommateurs et en apprendre davantage sur leurs attentes.

Ainsi, la chaîne de télévision américaine ABC a créé son propre réseau social, permettant aux téléspectateurs de lui communiquer leurs réactions à l'égard de ses programmes, bien au delà de tel ou tel programme spécifique.

Une communauté en ligne ne recoupe pas le périmètre d'une communauté de marque traditionnelle : il s'agit de deux groupes tout à fait distincts qui ne sont pas approchés de la même manière. Car si les membres échangent avec la marque, ils échangent également entre eux.

2.2.1. Les processus d'émergence d'une communauté en ligne

Les Professeurs agrégés Abdelmajid Amine et Lionel Sitz se sont penchés sur le processus d'émergence et de construction d'une communauté de marque en ligne. Ils les définissent comme étant :

*« un groupe électif pérenne de consommateurs partageant un système de valeurs, de normes et de représentations (voire une culture) et se reconnaissant des liens d'appartenance de chacun avec chacun et de chacun avec le tout communautaire sur la base d'un attachement commun à une marque particulière. »*⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ Viot, C., 2010, *Toi aussi, deviens mon ami. Intégrer le Web 2.0 dans sa stratégie de communication*, Paris, *Décisions Marketing*, n. 58, p. 1-7. C. Viot est notamment responsable du master 2 de marketing de l'IAE de Bordeaux. Elle rédige de nombreux ouvrages sur le Web marketing 2.0.

⁴⁷⁷ Abdelmajid, A., Sitz, L., 2007, *Émergence et construction d'une communauté de marque*, www.jstor.org/stable/40593115 (vu le 20/05/2013). A. Abdelmajid est professeur agrégés en science de gestion à l'Université Paris Est Créteil, L. Sitz est Professeur associé à l'EM Lyon.

Il ne s'agit donc pas d'un regroupement momentané de personnes : ses membres partagent tous un intérêt commun et choisissent de l'intégrer. La formation d'une communauté de marque en ligne peut être favorisée par l'entreprise ou se faire sans qu'elle n'intervienne. L'initiative peut venir de passionnés qui étaient jusque-là insatisfaits des espaces mis à leur disposition et souhaitent renforcer la proximité entre les utilisateurs de la marque. Par exemple, la communauté *Nikonians*, a été créée en 2000 par deux passionnés de la marque *Nikon*, vendeuse d'appareils photographiques. Ces derniers se sont rencontrés sur des forums dédiés à la photographie, ils n'appartiennent pas à la marque. Les motivations poussant une ou plusieurs personnes à fonder une communauté de marque en ligne sont diverses. Cette dernière peut répondre à un besoin en information, une envie de rencontrer des passionnés et de discuter autour des expériences et savoirs de chacun ou encore un désir de diriger un groupe.

Une communauté de marque en ligne peut rassembler à la fois des amateurs et des professionnels. Tous ses membres n'ont donc pas la même présence au sein de cette dernière : elle comprend un noyau dur, composé de plusieurs dizaines de personnes et dont la participation est bien supérieure au reste du groupe. Ces experts sont les membres les plus influents et les plus impliqués et constituent un véritable atout pour l'entreprise. Cette dernière peut s'appuyer sur leur grande connaissance de son offre mais aussi sur leur statut de leader d'opinion, reconnu au sein de la communauté. Un test des nouveaux produits par ces experts et une analyse de leurs avis et réactions lui permettraient de réduire le risque d'insatisfaction et de déception de la clientèle.

Les individus intègrent une communauté en ligne afin de répondre à un besoin de communiquer, s'informer ou encore de se divertir. John Deighton suggère que les entreprises créent leur propre contenu et répondent elles-mêmes aux attentes des clients et prospects. Ce travail ne devrait pas être laissé uniquement aux entreprises de médias : elles peuvent devenir narratrices de leur propre histoire et proposer aux communautés en ligne le contenu qu'elles recherchent.

Arthur Armstrong et John Hagel distinguent quatre types de communautés en ligne⁴⁷⁸ :

- **Les communautés de transactions** ont pour mission d'aider leurs membres dans l'achat et la vente de produits et services et de leur fournir les informations dont ils ont besoin. Par exemple, *Virtual Vineyards* permet à des vignerons de proposer et vendre des produits rares. Ses membres peuvent rentrer en contact avec eux et faire l'acquisition de ces vins d'exception. Toutefois, ils n'ont pas la possibilité de discuter entre eux.
- **Les communautés d'intérêt** permettent à leurs membres d'échanger autour d'un thème en particulier. Par exemple, *Motley Fool* rassemble des personnes qui s'intéressent aux meilleurs moyens d'investir son argent personnel. Divers portfolios d'actions sont constitués et les membres sont ensuite invités à les commenter. Ils peuvent échanger et émettre leurs remarques et conseils.
- **Les communautés de fantaisie** permettent à leurs membres d'exprimer leur créativité. Par exemple, la communauté en ligne *ESPN* rassemble des passionnés de sport et leur offre la possibilité de composer leurs propres équipes. Ils ont la permission d'utiliser les noms de joueurs existant et peuvent affronter celles qui ont été créées par les autres membres de la communauté.
- **Les communautés de relation** rassemblent des personnes confrontées à des situations ou des problèmes graves et qui ont fait le choix d'en parler. La décision de conserver l'anonymat leur appartient : les individus qui souffrent d'une addiction ou d'une maladie choisissent généralement de la préserver. Le forum du cancer sur *CompuServe* est un exemple de communauté de relation : des patients et leurs familles l'intègrent pour chercher du réconfort et partager leurs expériences et connaissances de la maladie.

Arthur Armstrong et John Hagel évoquent même la possibilité pour une communauté en ligne d'intégrer ces quatre catégories, renforçant ainsi les relations entre

⁴⁷⁸ Armstrong, A., Hagel III J., 1999, *Bénéfices sur le Net*, Éditions d'Organisation, traduction française. Titulaire d'une MBA à Harvard, John Hagel est consultant pour les grandes entreprises sur l'interaction entre les stratégies d'entreprises et les technologies de l'information. Il a rédigé plusieurs ouvrages sur le sujet dont *Bénéfices sur le Net* avec le Arthur G Armstrong qui a effectué la majeure partie de sa carrière chez McKinsey, groupe mondial d'audit et de consulting.

ses membres⁴⁷⁹. Cependant, la plupart des communautés en ligne préfèrent pour le moment se spécialiser dans une catégorie en particulier.

Abelmajid Amine et Lionel Sitz ont identifié cinq étapes dans la construction d'une communauté de marque en ligne :

- La création d'un **espace communautaire** qui est nécessaire : un lieu connu, accessible à tous les passionnés de la marque, permanent afin de permettre les échanges et les partages.
- La construction d'une **identité collective** qui suppose le développement d'un double sentiment d'appartenance, à savoir entre chaque membre et entre l'individu et la communauté.
- La **régularité des échanges** qui favorise la constitution de valeurs, de normes et de représentations collectives.
- La stabilisation d'une forme de **structure hiérarchique** qui permet aux membres les plus influents d'acquérir un statut reconnu de tous.
- Le **rassemblement** ponctuel mais **physique des fans** de la communauté autour d'un événement. Celui-ci marque la fin du processus d'émergence d'une communauté de marque en ligne et valide la structure hiérarchique. Les événements Facebook qui sont organisés dans des lieux publics illustrent bien cette étape finale.

Cependant une communauté de marque en ligne doit survivre, en développant sa valeur et sa survie économique : un bon potentiel de croissance, une fréquence de participation en hausse et l'attractivité de ses membres pour les publicitaires peuvent constituer des éléments de réponse. Pour assurer sa survie sur le plan économique, elle peut rendre payant son accès ou le contenu partagé par ses membres. La publicité et un partenariat avec un site de vente, moyennant une contrepartie, font également

⁴⁷⁹ Ils proposaient l'exemple suivant. Centrée sur les séjours dans la ville de Londres, elle peut proposer des informations sur les musées et événements qui se tiennent dans la ville et permettre à ses membres d'acheter des billets d'avion ou de train et d'effectuer des réservations d'hôtels. Elle offrirait la possibilité de laisser des conseils et des recommandations et d'échanger autour de ces sujets. Des offres spéciales seraient offertes aux gagnants d'un jeu, organisé au sein de la communauté. Enfin, elles pourraient permettre aux célibataires de discuter entre eux et de trouver un compagnon de voyage.

partie des moyens dont elle dispose. Cependant, toutes ne sont pas favorables à la publicité sur leur lieu de rassemblement⁴⁸⁰.

Il est à noter qu'une marque comme une série, peut disparaître sans que sa communauté en fasse de même. Il est vrai que les innombrables procédés de rediffusion ou d'accès multicanaux à la série, même si sa production est arrêtée explique la survie et le dynamisme des communautés en ligne.

2.2.2. Des supports qui favorisent la formation des communautés virtuelles

Les médias sociaux sont des supports favorisant la formation des communautés de marque en ligne. Andreas M. Kaplan et Michael Haenlein⁴⁸¹ en 2009 les ont définis comme étant « un groupe d'applications en ligne qui se fondent sur la technologie et l'idéologie du Web 2.0, et qui permettent la création et l'échange du contenu généré par les utilisateurs ». Le Web 2.0 est « une plateforme où le contenu et les applications ne sont plus créés et publiés par des individus mais continuellement modifiés par tous les utilisateurs de manière participative et collaborative ». Quant au contenu généré par les utilisateurs, il s'agit « des diverses formes de contenu média qui sont publiquement disponibles et créés par les utilisateurs finaux ». Pour être considéré comme tel, trois conditions sont à respecter.

- Il doit être mis en ligne sur un site accessible publiquement ou un réseau social ouvert à un groupe d'individus en particulier : les e-mails et les messages instantanés ne sont donc compris.
- Il résulte d'un travail créatif : ainsi les articles de presse, postés sur un blog dans leur intégralité et sans aucune modification ou commentaire, ne sont pas considérés comme du contenu généré par les utilisateurs.
- Il doit être créé sans l'intervention de pratiques professionnelles : le contenu produit dans un but purement commercial est donc exclu.

⁴⁸⁰ Ainsi Par exemple, la communauté *Powershot* qui rassemble des passionnés de la marque Canon, vendeuse d'appareils photographiques numériques, refuse cette méthode de financement. Elle ne souhaite pas s'associer à la marque. Elle s'appuie sur les dons de ses membres et sur son partenariat avec un site de vente en ligne, dédié au secteur photographique. Ce dernier lui reverse une contrepartie, liée aux ventes réalisées avec les individus qui la composent.

⁴⁸¹ Andreas Kaplan est enseignant chercheur à l'ESCP Europe et directeur académique du comité exécutif de l'Ecole. Ses travaux portent sur le marketing viral et les réseaux sociaux. Michael Haenlein est directeur de recherches à l'ESCP Europe. Ses travaux portent sur la valorisation de la relation client via les réseaux sociaux.

Andreas M. Kaplan et Michael Haenlein ont proposé une classification des médias sociaux, en prenant comme critères, d'une part, la présence sociale et la richesse des médias et, d'autre part, la présentation et la révélation de soi⁴⁸².

Six différents médias sociaux ont ainsi été identifiés, à savoir les projets collaboratifs, les blogs, les communautés de contenu, les réseaux sociaux, les univers de jeux virtuels et les mondes sociaux virtuels.

2.2.3. Les projets collaboratifs

Les projets collaboratifs « permettent à de nombreux utilisateurs finaux de produire conjointement et de manière simultanée du contenu »⁴⁸³. Les wikis et les applications de *social bookmarking* font partie de cette catégorie. Les premiers sont des sites, offrant à ses utilisateurs la possibilité d'ajouter, de retirer et de modifier le contenu textuel. Quant aux applications de *social bookmarking*, elles autorisent ses utilisateurs à stocker et noter des liens internet ou du contenu média. Les projets collaboratifs reposent sur la théorie de la dynamique de groupe, développée par Kurt Lewin : la production totale du groupe est supérieure à la somme des productions individuelles. Wikipédia est bien entendu l'un des plus connus. Il s'agit d'une encyclopédie en ligne, rassemblant des articles écrits dans plus de 240 langues. Les entreprises n'ont pas le droit de participer à leur rédaction. Par ailleurs, ils sont le résultat d'un travail d'équipe et de nombreux internautes jugent ainsi cette source d'informations comme digne de confiance. Une entreprise peut donc se retrouver très rapidement sous le feu des critiques. Les projets collaboratifs sont ainsi des médias sociaux où la présentation et la révélation de soi sont relativement faibles et la présence sociale et la richesse des médias les moins importantes. Ils ne présentent généralement que du contenu textuel.

2.2.4. Les blogs

Les blogs sont « des sites qui affichent généralement des billets datés, apparaissant dans l'ordre chronologique de leur publication »⁴⁸⁴. Son utilisateur choisit le con-

⁴⁸² Andreas M. Kaplan, A. M., Haenlein, M., 2009, *La divulgation, de manière consciente ou inconsciente, d'informations personnelles et cohérentes avec l'image que l'on souhaite donner*.

⁴⁸³ Kaplan, A. M., Haenlein, M., *op. cit.*

⁴⁸⁴ "A blog is defined as a type of webpage usually displaying date-stamped entries in reverse chronological order" (Gill, 2004; OECD, 2006b) <http://www.oecd.org/sti/38393115.pdf>

tenu qu'il souhaite partager, allant du journal intime au fil d'actualité sur un thème en particulier. Ils sont généralement administrés par une seule personne. Les visiteurs peuvent réagir et laisser un commentaire. Ils ont été les tout premiers médias sociaux. Les entreprises les utilisent également afin d'informer en temps réel les consommateurs, les employés et les actionnaires sur son développement. Toutefois, ils peuvent être le terrain de grandes contestations de la part des clients et des salariés. Les blogs sont ainsi des médias sociaux où la présentation et la révélation de soi sont relativement fortes et la présence sociale et la richesse des médias les plus faibles.

2.2.5. Les communautés de contenu

Les communautés de contenu ont pour but le partage de contenu média entre ses membres. Ce dernier doit respecter les droits d'auteur et peut être de différentes natures : par exemple, *CrossBooking* permet à ses utilisateurs de partager des livres, *Flickr* des photos, *YouTube* des vidéos et *Slideshare* des présentations *PowerPoint*. Par ailleurs, il n'est pas demandé de créer une page de profil personnel: les membres ne peuvent communiquer que très peu d'informations à leur sujet. Les communautés de membre sont ainsi des médias sociaux où la présentation et la révélation de soi sont relativement faibles et la présence sociale et la richesse des médias moyennes. Elles sont très populaires : chaque minute, 100 heures de vidéos sont postées sur *YouTube*⁴⁸⁵.

2.2.6. Les réseaux sociaux

Les réseaux sociaux sont donc « des applications qui permettent à ses utilisateurs de se connecter, en créant des pages de profil personnels, en invitant des amis et des collègues à avoir accès à celles-ci et en envoyant des mails et des messages instantanés entre eux »⁴⁸⁶. *Facebook*, fondé par Mark Zuckerberg en 2004 et comptant aujourd'hui plus de 1,2 milliard d'utilisateurs dans le monde⁴⁸⁷, est le plus important d'entre eux. Les pages de profil personnels peuvent contenir du texte, des images, des vidéos, des fichiers audio ou encore rediriger les visiteurs vers des blogs. Les réseaux sociaux sont ainsi des médias sociaux où la présentation et la révélation de soi sont

⁴⁸⁵ Statistiques YouTube : www.youtube.com/yt/press/fr/statistics.html

⁴⁸⁶ Kaplan, A. M., Haenlein, M., *op. cit.*

⁴⁸⁷ Nombre d'utilisateurs de Facebook en février 2014 dans le monde : www.challenges.fr/high-tech/20140203.CHA9959/les-10-ans-de-facebook-en-10-chiffres.html

relativement fortes et la présence sociale et la richesse des médias moyennes. L'évaluation attribuée aux deux derniers critères peut paraître surprenante vu qu'ils permettent à leurs utilisateurs d'entrer directement en contact et d'échanger entre eux une quantité d'informations assez importante en peu de temps. Andreas M. Kaplan et Michael Haenlein jugent néanmoins que les univers virtuels de jeux et les mondes virtuels sociaux favorisent une interaction encore plus forte entre ses membres et leur offrent la possibilité d'en apprendre davantage les uns sur les autres et plus vite que sur les réseaux sociaux. L'immédiateté des réponses constitue un facteur explicatif.

2.2.7. Les univers virtuels de jeux

Les univers virtuels de jeux sont « des plateformes, reproduisant un environnement en trois dimensions dans lequel ses utilisateurs peuvent apparaître sous la forme d'avatars personnalisés et interagir entre eux, comme ils le feraient dans la vraie vie »⁴⁸⁸. Certains jeux de rôle en ligne peuvent rassembler beaucoup de joueurs au même moment : il leur est donc demandé de bien respecter certaines règles tout au long de la partie. *World of Warcraft* est le plus connu d'entre eux : créé en 2004 par la société Blizzard Entertainment, il offre la possibilité à ses utilisateurs de prendre la forme d'humains, de nains, d'orques ou encore d'elfes de la nuit et d'explorer une planète virtuelle, appelée *Azeroth*. Des monstres tenteront de les arrêter dans leur quête de trésors. Ce jeu rassemble aujourd'hui plus de 100 millions de joueurs, venant de 244 pays différents⁴⁸⁹. Par ailleurs, les règles du jeu empêchent généralement les joueurs de révéler des informations personnelles et d'en apprendre davantage sur les autres. Toutefois, certains d'entre eux consacrent tant de temps à la personnalisation de leur personnage et au jeu que ce dernier leur ressemble de plus en plus. Les univers virtuels de jeux sont ainsi des médias sociaux où la présentation et la révélation de soi sont relativement faibles et la présence sociale et la richesse des médias forts.

2.2.8. Les mondes sociaux virtuels

Les mondes sociaux virtuels offrent la possibilité à leurs utilisateurs d'intégrer un monde virtuel en trois dimensions, sous la forme d'avatars. Ces derniers peuvent interagir entre eux comme bon leur semble et adopter un comportement très sem-

⁴⁸⁸ Kaplan, A. M., Haenlein, M., *op. cit.*

⁴⁸⁹ Nombre de joueurs de World Warcraft au début de l'année 2014 dans le monde : www.jeuxvideo.com/news/2014/00070208-le-plein-de-chiffres-world-of-warcraft.htm

blable à celui de leur vraie vie⁴⁹⁰. Les lois de la physique sont les seules à respecter : par exemple, il n'est pas possible de voler. *Second Life* est le plus connu d'entre eux. Créé en 2003 par la société *Linden Lab*, il permet à ses utilisateurs de rejoindre un monde très semblable au nôtre et d'y vivre, sous la forme d'avatar, en toute liberté : ils peuvent se promener, faire les courses ou encore discuter entre eux. Il leur est même possible de créer du contenu tel que des vêtements ou des meubles virtuels. Ce dernier peut être vendu, moyennant une contrepartie en dollars *Linden*, une monnaie virtuelle et convertible en dollars US, si bien que certains utilisateurs en font une véritable source de revenus. Les mondes sociaux virtuels sont ainsi des médias sociaux où la présentation et la révélation de soi sont relativement fortes et la présence sociale et la richesse des médias les plus importantes.

2.2.9. L'évolution des supports

Après avoir présenté leur classification des médias sociaux, M. Kaplan et Michael Haenlein ont formulé quelques conseils à propos de leur utilisation par les entreprises. Ils recommandent notamment de n'en choisir que certains d'eux, selon la cible et le message à communiquer, d'être actifs et non simplement présents. Les entreprises disposent d'une large sélection : toutefois, s'ils ne paraissent pas satisfaisants, il n'est pas interdit de créer sa propre application. Par ailleurs, le message communiqué doit être le même sur tous les médias sociaux utilisés. Le but de la communication étant la résolution de l'ambiguïté et la réduction de l'incertitude⁴⁹¹, il est nécessaire qu'il soit cohérent d'une plateforme à une autre.

La classification établie par M. Kaplan et Michael Haenlein date de 2009. Sur les cinq dernières années, des médias sociaux ont évolué. Par exemple, depuis son partenariat en 2011 avec *Skype*, logiciel qui permet à ses utilisateurs de s'appeler gratuitement, *Facebook* offre la possibilité de passer des appels vidéo. Ses membres peuvent aussi lancer une conversation entre plusieurs personnes⁴⁹². La présence sociale, c'est-à-dire le contact visuel, sonore et physique qui peut être atteint, et la richesse des médias, c'est-à-dire la quantité d'informations que les utilisateurs parviennent à

⁴⁹⁰ Kaplan, A. M., Haenlein, M., *op. cit.*

⁴⁹¹ Daft, R. L., & Lengel, R. H. (1986). *Organizational information requirements, media richness, and structural design*. *Management Science*, 32(5), 554—571.

⁴⁹² Le lancement de l'appel vidéo et du chat groupé par Facebook en 2011 : www.clubic.com/internet/facebook/actualite-433628-facebook-skype-appel-video.html

transmettre durant un certain intervalle de temps, sont devenues bien plus importantes. L'attribution de la mention « moyen » à ces deux critères pour ce réseau social n'est donc plus d'actualité. Par ailleurs, de nouveaux médias sociaux ont fait leur apparition. *Snapchat*, fondé en 2011 et qui rassemble environ 50 millions de membres début 2014⁴⁹³, est une application qui permet à ses utilisateurs de s'échanger des messages, incluant des images ou des vidéos et dont la durée de vie est comprise entre une et dix secondes. Des fonctionnalités pour retoucher les fichiers d'origine et y ajouter un texte sont disponibles. L'immédiateté et la personnalisation de ces échanges qui se font sur des téléphones portables rendent ainsi l'interaction bien plus forte que sur d'autres réseaux sociaux. La présence sociale et la richesse des médias de *Snapchat* ne peuvent être évaluées comme « moyennes ».

3. Du fan isolé aux communautés de fans ou de l'interaction à la participation

3.1. Les différences formes d'interaction entre les médias et les membres d'une communauté

Edgar Morin a défini en 1977 les interactions comme étant « *des actions réciproques modifiant le comportement ou la nature des éléments, corps, objets, phénomènes en présence ou en influence* »⁴⁹⁴. Ce concept est très proche de celui de l'interactivité, représentant « la mesure dans laquelle les utilisateurs peuvent participer à la modification de la forme et du contenu d'un environnement médiatisé en temps réel »⁴⁹⁵. Elle se différencie de la simple communication dans le sens où il est possible de communiquer sans interagir, comme écouter la radio ou regarder la télévision, mais que l'interaction ne peut exister sans communication (Jensen, 1998). Robert Davis et Laszlo Sajtos ont identifié quatre caractéristiques qui sont propres à

⁴⁹³ Le nombre d'utilisateurs de *Snapchat* début 2014 :

lexpansion.lexpress.fr/high-tech/snapchat-un-reseau-adolescent-qui-se-cherche_1492913.html

⁴⁹⁴ Morin E, *La Nature de la nature* (t. 1), *La Méthode* (6 volumes), (1977,) Le Seuil, p. 51

⁴⁹⁵ Steuer, J. "Defining Virtual Reality: Characteristics Determining Telepresence." *Journal of Communication*, 42, 4 (1992): 73-94.

l'interactivité⁴⁹⁶. Il s'agit d'une communication bilatérale dans laquelle le récepteur du message exerce une grande influence sur le choix du message, du canal et du moment. Par ailleurs, la réactivité des deux parties est immédiate : le temps de réponse est très court afin que la conversation puisse évoluer. Enfin, les messages envoyés tiennent compte des réponses précédentes. En s'appuyant sur les définitions faites de l'interactivité et de l'interaction, la distinction suivante peut être proposée : l'immédiateté des réponses caractérise la première alors que la seconde peut s'opérer avec un certain décalage dans le temps.

Raghuram Iyengar, Sangman Han et Sunil Gupta ont étudié l'influence qu'exercent des membres de la communauté sur le comportement d'achat du reste du groupe⁴⁹⁷. Ils ont distingué trois catégories de personnes. Les membres au faible statut constituent la majorité du groupe : ils échangent peu, sont peu présents et ne sont donc pas affectés par le comportement d'achat des autres individus. Ils ne prêtent pas attention à ce que pense la communauté d'eux. En revanche, les membres au statut moyen sont influencés positivement : ils sont attentifs au regard des autres et achètent ainsi les produits appréciés par la communauté. Ils sont assez bien connectés aux autres individus. Quant aux membres au statut fort, ils sont peu nombreux au sein de la communauté et exercent une influence négative dans le sens où ils cherchent à se différencier et refusent de reproduire le comportement d'achat des autres membres. Ils réduisent ou mettent fin à leur consommation des produits « à la mode » et sont à la recherche de nouveautés. Ils sont très bien connectés au reste du groupe et échangent beaucoup avec ces derniers : ils exercent ainsi une grande influence sur les membres au statut moyen. Il serait donc plus judicieux pour une entreprise de communiquer et faire adopter le nouveau produit aux membres au statut fort qu'à ceux au statut moyen. Abdelmajid Amine et Lionel Sitz⁴⁹⁸ et Raghuram Iyengar, Sangman Han et Sunil Gupta⁴⁹⁹ s'accordent ainsi sur le fait que l'entreprise devrait faire découvrir ses nouveaux produits aux individus les plus influents et impliqués au sein de la communauté en ligne. Les leaders d'opinion influencent positivement seulement ceux qui sont assez bien connectés et attentifs au regard des autres membres. La majorité du

⁴⁹⁶ Robert Davis R et Sajtos L, *Measuring Consumer Interactivity in Response to Campaigns Coupling Mobile and Television Media*, *Journal of Advertising Research*, (2008), Vol. 48, n°3, pp. 375-391

⁴⁹⁷ Raghuram Iyengar, Sangman Han et Sunil Gupta, *Do Friends Influence Purchases in a Social Network*, *Working Paper*, Harvard Business School, (avril 2009), 36p.

⁴⁹⁸ Amine, A., Sitz, L., *op. cit.*

⁴⁹⁹ Iyengar, S., Han, S., Gupta, S., *op. cit.*

groupe est constituée d'individus qui sont peu présents, ne prêtent pas attention aux réactions et échappent ainsi à leur influence.

De cette évolution des pratiques, deux usages influencent la construction interactive de la figure du héros à travers les recommandations que les communautés de fans actent sur Internet, soit la recommandation sociale et la recommandation personnalisée. Elles s'appuient sur une culture en devenir de la recommandation éditoriale et la recommandation contextuelle à laquelle le spectateur-fan est habitué. Ces quatre systèmes de recommandations⁵⁰⁰ sont particulièrement actifs pour la réception/construction de certaines figures de héros contemporains. Ils participent au déploiement du héros.

3.1.1. La recommandation éditoriale

Elle apparaît sur les sites internet dédiés à la production audiovisuelle comme sur le site *Allociné-séries.fr*, par exemple. Les fans trouvent des informations sur l'actualité des productions, des bandes-annonces, le classement des séries les plus regardées, les mieux notées, les plus commentées et un accès aux séries ainsi qu'une banque de fiches (4.500 pour *Allociné-séries.fr*).

3.1.2. La recommandation sociale

Elle prend une nouvelle dimension via Internet. Le fan poste ses avis. Ceux-ci sont agrégés et donnent lieu à des moyennes d'évaluations globales et des scores. Ainsi sur *Allociné-séries* des étoiles apparaissent pour symboliser les résultats de la réception de la série. Par ailleurs, le spectateur peut répercuter à ses « amis » son évaluation personnelle en cliquant sur l'icône *Facebook*, *Twitter* ou *Google+*. Il est de ce fait doublement actant, en postant sur le site et en partageant l'information sur son propre réseau social. Son évaluation peut porter sur un épisode précis, une saison ou une série mais également sur un acteur, un scénariste ou un réalisateur. Si cette activité de partage d'informations et de notations est régulière, il peut devenir affilié au site communautaire. Ainsi pour *Allociné-séries*, il peut devenir membre du « Club 300 Allociné » :

⁵⁰⁰ Poirier, D., 2011, *Des textes communautaires à la recommandation*, Université d'Orléans, Thèse de Doctorat, p. 152.

*« Le Club 300 rassemble les contributeurs et les experts coné/séries. La plupart sont des membres influents et fidèles du site Allociné mais d'autres sont aussi des blogueurs extérieurs qui font partager leur passion. Ces membres sont invités régulièrement à des avant premières et des soirées. »*⁵⁰¹

Ainsi le plaisir individuel suscité par sa passion le conduit à une activité de communauté et d'échanges qui ne reste pas systématiquement uniquement virtuelle puisqu'elle peut conduire à des rencontres réelles.

3.1.3. La recommandation contextuelle

La recommandation contextuelle est fondée sur la proximité des contenus. Elle se retrouve sur des sites de vente comme *Amazon.fr* ou *Fnac.com*, en suggérant des contenus proches, des mises en relations à partir des actes effectués par les autres internautes. La hiérarchisation des étiquettes, des *tags*, s'effectue de façon graphique :

*« L'expression même de nuage de tags sembla annoncer le refus des frontières et le caractère évanescent de la classification ? Et pourtant, ce dispositif graphique permet de s'orienter, de hiérarchiser et en tous cas d'attirer l'attention sur les indices en produisant des différences : les nuages de tags ne sont pas des tas informes. »*⁵⁰²

3.1.4. La recommandation personnalisée

La recommandation personnalisée est une recommandation singularisée. Articulée sur des algorithmes sophistiqués qui analysent , entre autre, le temps passé à consulter tel ou tel article, à procéder ou non à un achat, ce type de recommandation se fonde sur la définition d'un profil singulier de l'internaute :

« Le système élabore une matrice utilisateurs/items en tirant profit des choix implicites (l'achat d'un DVD) ou explicites (l'évaluation d'une série) des utilisateurs envers des produits. Sans entrer davantage dans les détails, on distingue le filtrage user-to-user fondé sur les préférences des

⁵⁰¹ www.allocine.fr/communaute/club-300

⁵⁰² Crepel, M., *Tagging et folksonomies: pragmatique de l'orientation sur le Web*, Thèse de doctorat, Université Européenne de Bretagne Rennes 2, p. 188.

*utilisateurs et le filtrage item-to-item qui repose sur la correspondance entre les produits. »*⁵⁰³

3.2. La participation des fans au déploiement du héros

3.2.1. La participation du fan à la vie du héros

Les communautés de fans interagissent avec ceux-ci et contribuent au déploiement du héros. Nous prendrons pour exemple significatif les communautés construites autour de *Dexter*. L'un des points marquants est la persistance de la vie de la communauté alors que la série a diffusé son dernier épisode de la saison 8 diffusée le 22 septembre 2013 sur Showtime. la vie de la communauté s'organise autour des rediffusions qui sont nombreuses et les interférences possibles avec l'actualité. Il en va de même a fortiori pour des séries populaires toujours en cours de production comme nous le verrons plus loin avec NCIS.

La communauté animée autour de *Dexter TV* est animée par Showtime, la chaîne productrice, et elle compte 14 457 210 « J'aime » de la page Facebook⁵⁰⁴. Ce chiffre impressionnant ne signifie pas que les membres de la communauté sont tous actifs mais le nombre de fans qui ont aimé (« *liké* ») la page dédiée à la série. Il n'en demeure pas moins que le chiffre reste conséquent. Il est à mettre en relation avec celui qui comptabilise l'activité effective sur les 7 derniers jours des fans. Cette activité comprend le fait de commenter des informations, de les partager, de les relayer etc. Ce dernier chiffre est à la même date de 73.200, ce qui marque un taux d'activité élevé de la communauté.

On trouve de nombreuses informations sur la série et son héros comme si celle-ci était encore en cours de production. Ainsi, par exemple, les fans peuvent recevoir des messages jouant sur le fait que le 13 juin 2014 étant un vendredi, il s'agit alors d'un « vendredi 13 » donc une date propice pour les activités du serial killer qu'est *Dexter*⁵⁰⁵. Ce message donne lieu à 66 587 « J'aime » et à 6 752 partages.

Une communauté de marque en ligne représente un formidable atout pour une série : elle est une source d'informations dans laquelle elle peut puiser. Ses membres

⁵⁰³ Combes, C., *op. cit.*, p. 267.

⁵⁰⁴ Vu le 16/07/2014.

⁵⁰⁵ « *Enjoy your dark side tonight, it's Friday the 13th! Let's celebrate with a shot* » (vu le 17/06/2014).

sont tenus au courant des annonces faites par la marque : de nouveaux rebondissements, de nouveaux acteurs, des invités de marque, des annonces valorisant la proximité des acteurs avec les fans. Elle propose également le marketing des produits dérivés de la série.

Il est intéressant à ce titre de prendre également, en exemple, la vivacité de la communauté en ligne sur Facebook centrée sur les héros de *NCIS*. Cette série, contrairement à ce jour à *Dexter* est toujours en production sur CBS. Elle ne cesse d'envoyer des informations ou de poser des questions sous forme de devinettes à ses fans. Elle est un archétype en soi, comptabilisant à ce jour 18 585 581 « J'aime »⁵⁰⁶ pour la page et compte sur les 7 derniers jours à la date donnée 123 800 utilisateurs actifs.

En matière d'information, elle ne contente pas mon plus que des événements relatifs au déroulement de la série comme l'annonce d'une nouvelle intrigue ou le départ d'une actrice-personnage phare – ainsi celui de l'actrice qui interprète *Ziva* – au début de la saison 11. L'annonce du départ de l'actrice Cote de Pablo qui interprète ce personnage, provoque tant de communications et de retentissements sur Internet que nous ne pouvons prétendre être exhaustifs sur ce sujet . On note cependant diverses formes de commentaires :

- Les explications données officiellement par l'actrice elle-même mentionnant une envie d'une nouvelle vie et d'un nouveau départ professionnel⁵⁰⁷.
- Le *teaser* du départ de l'héroïne présenté par CBS⁵⁰⁸.
- Les commentaires des fans, très inquiets, quant à la survie de la série⁵⁰⁹.
- La possibilité de « secrets » quant au dit départ⁵¹⁰.
- Les propos rapportés des autres acteurs sur ce départ, quitte à ce que ceux-ci soient peu amènes⁵¹¹.

L'arrivée annoncée de l'actrice qui remplace dans la saison suivante, le person-

⁵⁰⁶ Vu le 15/07/2014.

⁵⁰⁷ www.programme-tv.net/news/tv/43248-cote-de-pablo-ncis-ziva-pourra-toujours-revenir/ (vu le 15/09/2014).

⁵⁰⁸ www.commeaucinema.com/serietv/ncis-le-teaser-du-depart-de-ziva-video,299534 (vu le 15/09/2014).

⁵⁰⁹ fr.tv.yahoo.com/blogs/blog-séries/ncis-le-départ-ziva-condamne-t-il-la-152401644.html (vu le 8/03/2014) ou www.chroniquesenserie.com/2013/07/ncis-saison-11-pourquoi-le-depart-de.html (vu le 20/05/2014).

⁵¹⁰ braindamaged.fr/2013/10/04/ncis-saison-11-les-secrets-du-depart-de-ziva (vu le 5/03/2014).

⁵¹¹ www.voici.fr/news-people/actu-people/ncis-un-acteur-phare-en-veut-a-cote-de-pablo-ziva-pour-son-depart-surprise-520236 (vu le 7/02/2014).

nage dans l'équipe, avec une autre figure d'héroïne, *Ellie Bishop*, interprétée par Emily Wickers, suscite de nombreux commentaires⁵¹² également. Ceux-ci peuvent s'avérer très durs, les fans, notamment sur la page *Facebook* consacrée à la série, lui reprochent une personnalité trop lisse, manquant de défaut et éloignée du caractère trempé de *Ziva* :

« *Bishop, n'y vois rien de personnel, mais tu n'as rien à faire dans NCIS ... Bishop a détruit ma série préférée ... Je ne peux pas la supporter. Je ne regarde plus ma série favorite car elle l'a ruinée ainsi que les autres personnages ... Bishop m'a fait quitter la série. Ils lui donnent trop d'importance par rapport aux anciens. Virez-la!* »⁵¹³

L'actrice avoue sur Internet espérer être adoptée par les fans tout comme son personnage *Bishop* espère l'être par l'équipe. Ainsi *Bishop* exprime à haute voix dans le début de la saison, ses doutes sur sa capacité à être à la hauteur des deux collègues féminines qui l'ont précédé à ce poste, notamment *Ziva*. De même, elle exprime à *Gibbs* sa difficulté à se familiariser avec les habitudes comportementales de ce dernier bien que celles-ci soient parfaitement intégrées par les autres membres de l'équipe :

« *Je sais que vous ne dites jamais bonjour mais j'ai du mal à m'y faire.* »
⁵¹⁴

L'effet de contre-miroir entre le personnage et l'interprète est à son apogée.

Les informations peuvent concerner aussi tout simplement l'annonce de l'épisode à venir afin de relancer l'attention des fans⁵¹⁵. Elles peuvent également communiquer sur les chiffres records d'audience de la série⁵¹⁶ en valorisant la communauté d'audience, voire juste la numérotation d'un épisode (« c'est le 250^{ème} ! »⁵¹⁷). Elles peuvent jouer encore avec la proximité quotidienne du spectateur, comme pour

⁵¹² www.gentside.com/ncis/ncis-decouvrez-le-personnage-qui-remplacera-ziva-david_art53803.html (vu le 19/08/2013) ou encore braindamaged.fr/2013/11/04/ncis-saison-11-premiere-image-de-la-remplacante-de-ziva/#1 (vu le 6/11/2013).

⁵¹³ www.telestar.fr/2014/articles/news/ncis-saison-11-emily-wickersham-la-remplacante-de-cote-de-pablo-declenche-la-colere-des-fans-24891 (vu le 20/03/2014).

⁵¹⁴ *Double Back* (« Le transporteur », saison 11, épisode 13)

⁵¹⁵ « #NCIS starts in 10 minutes on CBS! Will you be watching? » (25/06/2014) – 50.448 like (vue le 01/07/2014).

⁵¹⁶ « #Congrats fans! You made #NCIS the most watched broadcast on Tuesday night! » : bit.ly/1ncR0EP (vu le 18/04/2014).

⁵¹⁷ « Watch the milestone 250th episode of #NCIS right now on CBS! » – 38.770 like (vu le 2/07/2014).

souhaiter une joyeuse fête des pères à *Gibbs*, le chef de l'équipe, de la part de sa jeune coéquipière *Abby* avec laquelle il développe au fil des épisodes, une relation très filiale⁵¹⁸ et ainsi à tous les pères qui regardent la série. Les devinettes qui renvoient aux épisodes en diffusion non sans humour à l'égard des fans⁵¹⁹ constituent un mode de communication récurrent également. La proximité avec les héros/acteurs devient alors un levier si puissant que ceux-ci peuvent s'adresser à leurs fans sur des thématiques qui reflètent les valeurs de la série (l'héroïsme, la défense du drapeau américain) sans rapport avec un épisode donné : ainsi de rappeler de célébrer dignement la fête nationale du 4 Juillet⁵²⁰.

À ce titre, on peut souligner, particulièrement pour la communauté de *NCIS*, le gommage de frontières effectué entre les héros fictionnels et les fans. Les acteurs qui incarnent les héros, dialoguent avec les fans sur Facebook, entrent dans la vie des fans, posent des questions sur leur proximité physique et réelle, ainsi :

*« Peut-être vous avez habité, sans le savoir à côté de l'actrice qui incarne Abby ? »*⁵²¹

La démarche n'exclue pas la vente de produits dérivés de ladite série, comme les casquette, les tee-shirt ou d'autres gadgets⁵²² afin de « célébrer le 4 juillet dignement ».

Le mélange de démarche de proximité et de pur marketing n'est propre ni à la série ni à CBS. La chaîne, diffusant également *Mentalist*, série en concurrence avec *NCIS*, décline le slogan du « 4 Juillet » également⁵²³. *Dexter*, sur Showtime, utilise aussi l'approche du 4 Juillet pour proposer à la vente des produits dérivés dans le dé-

⁵¹⁸ « The best teacher a girl could ever have » : Happy #FathersDay from #NCIS! : bit.ly/1ivdIHd (vu le 15/06/2014). Il en avait été de même pour la fête des mères en s'appuyant cette fois-ci sur le personnage de Tony di Pozzo : Happy #MothersDay from #NCIS! It's not too late to get your mom a card! See more here: bit.ly/1svRwxL (vu le 29/05/2014).

⁵¹⁹ « Is Abby your #WomanCrushWednesday? Why can't every day be Wednesday? » See more here: bit.ly/1jOkY6E (vu le 24/04/2014).

⁵²⁰ Happy #4thofJuly! Make sure to celebrate responsibly! bit.ly/1pMLwTU, 26/960 like (vu le 5/07/2014).

⁵²¹ « 38 CBS Stars Who Might Have Been Your Next Door Neighbor! Pauley Perrette - New Orleans – NCIS - Pauley Perrette was born in New Orleans but lived all over the U.S. including most of her teenage years in the Atlanta area. » (sur Facebook, vu le 28/06/2014)

⁵²² « Take up to 30% OFF Select #NCIS T-shirts and Summer Gear during our 4th of July sale ! », 6.618 like (Facebook, vu le 1/07/2014).

⁵²³ www.cbs.com/shows/2014-summer-premieres/photos/1001824/17-things-to-avoid-over-the-4th-of-july-holiday/55546 (vu le 6/07/2014).

tournement narratif qui renvoie au ton de la série puisque il s'agit de « *blood red cups* »⁵²⁴.

Cependant, les héros policiers que nous étudions dans la période qui nous intéresse, restent encore bien timorés au niveau de l'interaction avec leurs fans au regard des héros qui vont suivre. Il faut mentionner notamment le changement de niveau d'interaction qui est observé avec la série *Game of Thrones*. Celle-ci ressort du genre héroïc-fantasy, sa diffusion commence le 17/04/2011 sur HBO. Elle révolutionne le lien entre les fans sur Internet et leur série tant d'un point de vue de diffusion – le piratage est autorisé et revendiqué par ses créateurs au nom d'un nouveau modèle économique de production et de diffusion – que d'un engouement mondial sur Internet⁵²⁵ jusqu'à la visite de la reine d'Angleterre sur le lieu du tournage⁵²⁶.

3.2.2. La participation du fan à la disparition du héros

Toutefois, la communauté peut également constituer un puissant groupe d'opposition à certaines décisions de la production et contester vivement les choix scénaristiques faits concernant le héros.

Ce n'est pas propre au monde des séries télévisées. Nous avons déjà cité les virulentes critiques des fans sur le choix de Daniel Craig qui dans sa reprise du rôle de *James Bond*⁵²⁷ et le site dédié à ce sujet⁵²⁸.

Mais les réseaux sociaux constituent une caisse de résonance majeure pour les héros des séries télévisées. Il en a été de même pour le départ dans la série *NCIS* de l'actrice (Cote de Pablo) interprétant *Ziva* qui a donné lieu à de nombreuses protestations, interrogations et commentaires de la part de l'actrice et de la chaîne également d'ailleurs⁵²⁹ comme nous l'avons montré plus haut. Les commentaires sont rapides, interrogeant le traitement du départ de l'actrice et du personnage et les réponses du

⁵²⁴ « *Slice through the heat this weekend with these Dexter tees and freezable blood red cups.* » s.sho.com/1vo8WvY, 11.218 like (vu le 4 /07/2014).

⁵²⁵ 12 869 438 like au 5/07/2014 pour une série qui ne compte que 40 épisodes et 4 saisons et qui est toujours en production, vivement attendue par ses fans dans le monde entier.

⁵²⁶ « *Get a behind the scenes look at The Queen of England's visit to the set of Game of Thrones.* » Le 2/07/2014 : 19 676 like et 1 812 partages (vu le 5/07/2014).

⁵²⁷ Cf. Partie 1.

⁵²⁸ danielcraigisnotbond.com

⁵²⁹ <http://tvline.com/2013/10/03/ncis-ziva-goodbye-tony-kiss-last-episode-secrets/> (vu le 30/10/2013).

showrunner Gary Glasberg : « HOW DID COTE DE PABLO'S EXIT CHANGE THE ORIGINAL SEASON 11 PREMIERE STORYLINE? | Most simply said, "There is no comparison," Glasberg asserts. "My intention was to pick up where we left off and tell the story of Gibbs and where we left him, with the sniper rifle, and set up some of the Parsa/terrorist storyline that is going to follow through this season." Once it became clear that the actress and show would be parting ways, Glasberg says, "I realized very quickly that we couldn't [write Ziva out] in one episode — there was no way — and do it properly, and that's why it turned into a two-parter. And that's why the significant second half of the [Season 11 premiere] became about her."

« Comment la sortie de Cote de Pablo a changé le schéma de narration originel de la saison 11 ? | Pour dire plus simplement , "Il n'y a pas de comparaison," affirme Glasberg. "Mon intention était de reprendre là où nous nous étions arrêtés et de raconter l'histoire de Gibbs et où nous l'avons laissé, avec le fusil de sniper, et de mettre en place une partie du scénario concernant le groupe terroriste Parsa dont l'action va se déployer à travers cette saison." Une fois qu'il est devenu clair que l'actrice et la série suivraient des chemins séparés, Glasberg dit, "j'ai réalisé très rapidement que nous ne pouvions pas raconter (le départ de Ziva) en un seul épisode - il n'y avait aucun moyen - et de le faire correctement, et ce est pourquoi nous l'avons transformé en un épisode en deux parties. C'est pourquoi la seconde partie significative du premier épisode de la Saison 11 s'est focalisée sur son personnage".

Les réseaux sociaux prétendent même organiser une demande de réintégration du personnage via une pétition :

« Many fans do not want to see the actress leave the show. In turn, some have been signing a petition to keep her character around. The petition was created by an Aussie fan named Tegan Kain and is titled 'CBS Television Studios: Bring Cote de Pablo back to NCIS!' Kain writes: "Ziva is a character that has inspired many girls and women to become the people they are today: to not give up through hardship, fight for their own happiness and find your family. She has taught values such as strength, resilience and courage. I know she has been a huge role model to me personally and it absolutely devastates me to see

her character written off like this after such a long time.»⁵³⁰

« Beaucoup de fans ne veulent pas voir l'actrice quitter la série. En retour, certains ont signé une pétition visant à garder les traits de son caractère au sein de la série. La pétition a été créée par un fan nommé Tegan Kain et est intitulée «CBS Television Studios: Faites revenir Cote de Pablo dans NCIS», écrit Kain: «Ziva est un personnage qui a inspiré de nombreuses jeunes filles et de femmes pour devenir les personnes qu'elles sont aujourd'hui : ne pas abandonner en dépit des difficultés, se battre pour votre propre bonheur et de trouver votre famille. Elle a enseigné des valeurs comme la force, la résilience et le courage. Je sais qu'elle a été un immense modèle pour moi personnellement et cela me dévaste absolument de voir son personnage radié comme ça après une si longue période. »

Cependant, l'exercice le plus périlleux, celui que les fans attendent avec le plus d'exigence, consiste à réussir la fin du héros lorsque celle-ci est décidée par ses créateurs.

Rappelons que tous les héros ne « meurent » pas. En effet, les héros policiers de séries peu évolutives, de séries qui éludent la question du temps quittent l'écran par usure et perte d'audience. La série n'est pas reconduite, le héros ne revient pas pour une nouvelle saison. Il disparaît de l'écran de production. Mais il n'y a pas de mise en scène de son départ, de sa mort fictionnelle. C'est le cas par exemple de *Columbo*, de *Starsky & Hutch* ou de *Law & Order*.

Ces fins, représentent une forme particulière de mise à mort fictionnelle : elles parviennent par lassitude, par effet de *zapping* dans la profusion du choix de nouveaux héros, jusqu'à ce que, dans les meilleures des coïncidences, qui existent, les héros des séries télévisées deviennent un souvenir d'addiction heureuse, entre la familiarité de ces heures passées « ensemble » et répondent à une douce nostalgie. Le héros revient alors par les multiples canaux de rediffusion possible (DVD, câbles, internet, etc.).

⁵³⁰ <http://heavy.com/entertainment/2013/07/cote-de-pablo-leaves-ncis-petition-mark-harmon-ziva-david/> (vu le 30/10/2013)

En revanche, les héros de *Dexter*, *24*, *The Shield* sont confrontés à une mise en scène de leur départ. Si cette mise en scène, très attendue, ne répond pas aux attentes des fans, ceux-ci, se relayant sur les réseaux sociaux, deviennent alors des juges impitoyables. Le final est toujours un moment très attendu par les fans. S'il n'est pas à la hauteur, la promesse fictionnelle est alors trahie :

« *L'épisode qui conclut une série est toujours synonyme de moment privilégié dans la vie d'un sériephile.* »⁵³¹

L'exercice est d'autant plus complexe que la culture télévisuelle du fan est devenue forte et exigeante. Elle s'est nourrie d'attachement, d'engouements et de déception. Le fan attend une fin inoubliable.

Certaines fins ont suscité de ce fait les plus violents commentaires qui s'expriment de façon quasi immédiate sur Internet. Le traitement décevant pour les fans de ce qui est la fin fictionnelle du héros représente un flot de messages furieux qui se propagent à l'issue de la diffusion de l'épisode en question et qui influencent de ce fait sa réception dans le monde entier. Même les fans qui tentent d'éviter le *spoiler*⁵³² ne peuvent ignorer la rumeur de mécontentement.

Les fins, qu'il s'agisse de la mort du héros (fin fermée) ou de la clôture de la série en conservant une possibilité de retour (fin ouverte) lorsqu'elles sont considérées comme bâclées et/ou décevantes s'apparentent bien à une quasi trahison. Rappelons, les principaux éléments de déception narrative de saisons finales dans notre thématique.

L'une des plus fortes trahisons ressenties par les fans concerne la fin ouverte de *Dexter* (saison 8). Le final est diffusé sur Showtime le 22 septembre 2013 aux États-Unis. Celui-ci suscite une telle colère sur Internet que celle-ci peut être considérée comme un archétype qui requiert toute notre attention.

Les critiques sont, dès la diffusion, tellement nombreuses, à la hauteur de la déception qu'il est impossible d'en rendre un compte rendu exhaustif. La déception porte sur traitement réservé au héros, *Dexter* dont voici les éléments récapitulatifs :

⁵³¹ www.a-suivre.org/usa/the-shield-saison-7-dernier-episode.html (vu le 2/12/2008).

⁵³² Le *spoiler* est une information décisive donnée sur un épisode ou une saison qui gâche le suspense et le plaisir du spectateur. Cf. Lexique.

- La demi-sœur de *Dexter*, *Debra*, est abattue de façon caricaturale, très rapidement (alors qu'elle a survécu à tous les dangers durant les huit saisons).
- Elle est euthanasiée par *Dexter* à l'hôpital qui emporte son corps à l'insu de tout le monde jusqu'à son bateau.
- Ce dernier part en pleine mer pour jeter le corps de sa demi-sœur dans les eaux.
- La tempête se lève et *Dexter* se jette à la mer comme pour disparaître. Les fans, qui n'ont pas décroché à l'issue de la fin de *Deb*, retiennent leur souffle.
- Mais non, *Dexter* survit bien... On le retrouve en tant que bucheron vivant au fond des bois, portant une grande barbe, forme capillaire qui caricature ce héros, lui, dont le générique d'ouverture et sa signature d'action reposaient sur la précision de son rasage, image de la précision de ses crimes. Il se donne ainsi une sortie improbable qui ne reflète pas le parcours de son personnage (tueur en série et justicier).

La vivacité des critiques est très significative, à la fois sur la difficulté de trancher sur la mort du héros du point de vue des créateurs et de l'exigence d'une mort (ou a minima au niveau d'un départ) fictionnelle exceptionnelle sous entendu par les fans. « Tout ça pour ça.. ? » pourrait on dire.

D'aucuns ont même pensé que cette forme de fin sans choix de fin. *Dexter* n'est pas tué, certes, mais il n'a pas accédé non plus à une nouvelle vie de famille et de bonheur. Cette issue supposerait une fin ouverte et ménagerait un possible retour du héros :

« Un regard-caméra. Voilà comment se conclut finalement la huitième et dernière saison de Dexter. Le procédé, censé bousculer le spectateur et briser le quatrième mur de la vraisemblance, n'a pourtant pas vraiment fait trembler ceux de nos salons ; il faut dire que plusieurs récits contemporains centrés sur des psychopathes ont déjà précisément choisi de refermer leur histoire ainsi – on peut, récemment, penser à l'adaptation cinématographique d'American Psycho ou à la belle conclusion de Damages. Où, cependant, ces deux exemples convoquaient le regard-caméra pour insister sur l'impénétrabilité de leur personnage, sur la folie transpirant le long de chaque pores de leur peau, sur l'impossibilité de s'extraire

de l'aliénation, bref, sur l'impasse totale, Dexter, ici, s'en sert à d'autres escients. Celui, en fait, de reconnaître qu'il était légitime d'attendre que Dexter soit jugé par la société, que ses meurtres soient découverts par cette dernière... mais que, cette société, elle ne sera pas diégétique ; que, si le regard-caméra a attendu 96 épisodes pour jaillir enfin, c'est parce qu'il est là pour nous révéler que ce jugement tant attendu, il nous incombe à nous, spectateurs. « Jugez-moi, maintenant »... Dexter, sur sa vieille chaise en bois comme sur une chaise électrique, attend notre sentence. Il aurait pu mourir dans la tempête, mais il ne l'a pas fait. Il aurait pu vivre avec Hannah, mais il ne l'a pas fait. Au lieu de cela, il s'est extrait, dans un monde ni vraiment fictionnel ni vraiment réel, dans cet espace reliant le spectateur à la série ; ici, il va rester, dans cette petite chambre boisée où nous pourrons prendre une décision, l'un après l'autre. »⁵³³

Le propos du héros reste en impasse néanmoins et la déception est bien là. Elle peut même être déceptive pour des fans qui avaient décroché de la série et qui étaient revenus pour regarder l'ultime épisode :

« Non, la vraie raison qui m'a fait regarder Dexter jusqu'au bout est la même que celle pour laquelle j'étais revenu en septième saison : la fin de la série allait forcément être réussie. »⁵³⁴

Les réactions critiques sont si nombreuses qu'il est impossible d'être exhaustif ainsi :

« La fin la plus triste (et maline) du monde »⁵³⁵ ; « trop facile et ambiguë, cette fin de série est un gâchis »⁵³⁶ ; « fin de Dexter : le mauvais choix de Showtime »⁵³⁷ ; « Final de Dexter : la grande déception »⁵³⁸ ; « Dexter : l'épisode final écharpé par ses fans sur Twitter »⁵³⁹ ...

⁵³³ www.terrafemina.com/culture/medias/articles/31081-pourquoi-le-dernier-episode-de-dexter-etait-decevant-en-7-points-indiscutables-spoilers.html (vu le 30/09/2013). killerbob.yesfu, 28/09/13 23:47 : « La suite ici : yesfuture.fr/dexter-saison-8-la-mort-enfin ».

⁵³⁴ www.a-suivre.org/usa/dexter-fin.html (vu le 26/09/2013).

⁵³⁵ www.metronews.fr/culture/dexter...8..fin.../mmix!vBcYBehC7gRns (vu le 24/09/2013).

⁵³⁶ leplus.nouvelobs.com/.../943108-dexter-l-episode-final-trop-facile-et-am... (vu le 27/09/2013).

⁵³⁷ www.lesinrocks.com/.../fin-dexter-mauvaise-choix-showtime-11434043 (vu le 10/10/2013)

L'*Associated Press* qualifie même ce final de « suicide artistique », loin de l'audace initiale promise par les premières saisons qui ont rassemblé 2,8 millions de téléspectateurs en moyenne. Interrogé à ce sujet sur E-Online, l'ex-showrunner de la série, Clyde Phillips, qui la dirige de la saison 1 à la saison 4, en vient à proposer sa propre fin qu'il qualifie de plus satisfaisante :

*« C'est ce que j'avais envisagé pour la fin de Dexter. Tout ce que nous avons vu au cours des huit dernières saisons se serait déroulé devant nous entre le début et la fin de l'exécution de Dexter. Littéralement, sa vie se serait passée devant ses yeux alors qu'il était sur le point de mourir. Je pense que cela aurait été une grande conclusion, épique et très satisfaisante. »*⁵⁴⁰

Tant est si bien que l'on voit même l'acteur incarnant *Dexter*, Michael C. Hall, sembler se ranger également aux avis des fans⁵⁴¹. Dans une interview donnée au site *The Daily Beast*, il n'approuve pas cette fin en préférant très clairement une fin axée sur la mort de *Dexter* qui aurait été tué par sa demi-sœur⁵⁴². Ses propos seront durs en affirmant n'avoir même pas visionné le final :

« Est-ce que je l'ai aimé ? Je ne crois même pas l'avoir déjà regardé... Je trouvais qu'il était narrativement satisfaisant, mais il n'avait pas la même saveur [en comparant avec le début de la série]. »

Cet avis peut laisser entendre le peu d'aire d'intervention laissé à l'acteur principal sur la destinée de son héros ou, au vu de la déception causée par ce final, une efficace communication post-mortem ou encore une négociation feutrée avec Showtime. La chaîne semble, en effet, vouloir relancer la série⁵⁴³ ou réaliser un *spin-off*, soit une série dérivée dans l'univers fictionnel d'une autre série, sur une franchise qui

⁵³⁸ [www.lexpress.fr > Culture > Télé > Club zappeurs et sans reproche](http://www.lexpress.fr/culture/télé/club_zappeurs_et_sans_reproche) (vu le 28/04/2013).

⁵³⁹ www.huffingtonpost.fr/2013/09/.../dexter-episode-final_n_3974402.htm (vu le 24/09/2013).

⁵⁴⁰ series-tv.premiere.fr/News-Series/Dexter-La-fin-souhaitee-par-Clyde-Phillips-son-ex-showrunner-3840701 (vu le 24/09/2013).

⁵⁴¹ www.complex.com/.../dexter-fans-tell-michael-c-hall-... (vu le 25/05/2014)

⁵⁴² www.programme.tv/news/series/105136-dexter-spoiler-michael-c-hall-naime-pas-la-fin-de-la-serie (vu le 30/05/2014).

⁵⁴³ www.addictedtoseries.com/2013/09/dexter-le-patron-de-showtime-veut-une.html

reste phare et utiliser, pour cette raison, une fin qui, très volontairement, reste ouverte⁵⁴⁴. Il est difficile de se montrer catégorique sur ce point pour le moment.

Mais nous pourrions en dire autant pour le final de séries aussi populaires que *Desperate Housewives*. La déconvenue est à la hauteur de l'engouement suscité par les héros en question et montre à quel point celui-ci appartient plus que jamais à ses fans.

La problématique est donc la plus difficile qu'il soit dans ce mode narratif feuilletonnant : « Quelle mort, quelle disparition pour le héros ? ». Faut-il d'ailleurs penser une mort du héros dans le domaine de la fiction de série télévisuelle ou garder une porte ouverte, une possibilité de retour ? C'est une envie qui semble forte mais le risque de l'échec l'est tout autant.

Cependant, plus complexe, la fin du héros, même ouverte au sens où le personnage ne « meurt » pas, peut soulever l'enthousiasme des fans et de la critique sur Internet.

À l'opposé de *Dexter*, s'inscrit la réception du final de *The Shield* qui est ovationné. Le héros se retrouve seul, enfermé dans une fonction de bureaucrate, sanglé dans un costume gris qui s'oppose à l'éclat sauvage de sa tenue en jean et blouson de cuir noir de flic dans la rue. Son équipe a volé en éclat, les morts jonchent son parcours mais il n'y a pas de jugement binaire sur sa trajectoire, ce qui n'a pas échappé aux fans. La fascination reste intacte :

*« Vic McKey reste le personnage le plus charismatique et le plus fascinant qu'il m'ait été donné de voir à la télévision américaine. Et The Shield reste la seule série que je connaisse capable de maintenir une telle excellence pendant 7 saisons. »*⁵⁴⁵

Jusqu'à comparer la série à la solitude des héros dans les œuvres de James Ellroy :

⁵⁴⁴ www.terrafemina.com/.../36358-dexter-pas-de-suite-ou-de-spin-off-sans-... (vu le 18/01/2014).

⁵⁴⁵ www.a-suivre.org/usa/the-shield-saison-7-dernier-episode.html (vu le 5/12/2008).

*« On a pu comparer The Shield avec la tétralogie écrite par James Ellroy, mettant en scène son quatuor de Los Angeles dans les années 40 et 50. Les deux projets s'imposent comme des sagas, relatant sur une période de temps relativement longue les aventures d'un groupe d'hommes confrontés à la question de la violence, des hommes obligés de s'impliquer dans l'éternel combat du Bien et du Mal. »*⁵⁴⁶

La dernière séquence évoque un taureau enfermé dans une étable dans un environnement où le bien et le mal se croisent et se recoupent. Les forums n'ont de cesse de le souligner. Ainsi peut-on lire sur celui d'*Allociné.fr* (je n'ai pas corrigé les fautes d'orthographe, les considérant comme l'expression de la spontanéité du propos)⁵⁴⁷ :

« Et enfin Vic...qui n'a pas eu le sort qu'il méritais, mais qui paradoxalement a tout perdu. Il n'est plus qu'une brute épaisse coincée dans un costume bon marché et dans un box d'1m50 sur 1m. Mais la dernière image nous laisse à penser qu'il ne changera jamais et continuera à appliquer sa loi, ses règles, sa justice...celle de la rue. » Skipe n-1 (27/11/2008).

« C'est tellement fidèle et respectueux des fans tout en mettant la qualité (plutôt que leurs désirs – ceux des scénaristes) en première exigence. » light (29/11/2008).

« Je trouve cette fin géniale, sans aucun doute la meilleure que Ryan aurait pu trouver. » Rakacha (30/11/2008).

« ça y est enfin vu. tout juste énorme j en reste bouche bée ! c'est bizarre j ai l impression que c'est la fin d une grande époque en ayant vu ce final de the shield, ça me fait quelque chose de bizarre. » deniro 63 (3/12/2008).

« Et ben voilà c'est fini. Un final à la hauteur de cette serie déjà mythique !!! Moi aussi, j'aurai pas cru que Vic s'en sortirai ! Le final est tout bonnement bluffant ! » maxxx (4/12/2008).

⁵⁴⁶ seriestv.blog.lemonde.fr/2008/11/27/the-shield-this-is-the-end, Blog de Pierre Serisier (vu le 5/12/2008).

⁵⁴⁷ www.allocine.fr/communaute/forum/message_gen_nofil=555187

« Les Mille et une Nuit » avaient proposé une réponse narrative en emboitant les contes les uns dans les autres, Shéhérazade emmenait ainsi dans son sillage le Sultan de nuit en nuit en multipliant les récits. Cette démarche demeure mais elle comporte, comme nous l'avons vu, ses propres risques.

4. De l'appropriation à la quête de la transparence : le dilemme de l'intimité du héros policier

4.1. Un héros policier en appropriation

La proximité entre le héros policier/justicier sériel et le spectateur se construit, comme nous l'avons vu, sur l'impression de réalisme qui rend cette participation fictionnelle réalisable. Relayée, déployée par les réseaux sociaux, la proximité du héros n'en devient que plus intime. Elle conjugue des discours nourris sur le héros avec, en méta-inscriptions, ceux que le spectateur projette sur sa propre intimité sans frontière sur Internet. On pourrait caricaturer la problématique en se posant la question, à dessein exprimée maladroitement, qui est la suivante : « Qui est le héros de qui ? » Car le relais des réseaux sociaux a considérablement modifié cette question en lui apportant une résonance différente. Exprimée sur les réseaux sociaux, l'appropriation du héros ne s'effectue plus de la même façon, elle influence, de façon interactive, rapide, sa construction. Elle construit une intimité actante de part et d'autre.

4.1.1. Une appropriation interactive

Le héros policier semble d'autant plus contemporain du spectateur, qu'il s'inscrit dans la représentation que ce dernier se fait de son expérience médiatique sociale. Cette proximité résulte de celle de son environnement social, de la perception sociale et du jeu fictionnel que ce dernier accepte d'effectuer en effet de catharsis. L'effet dit de réalisme obéit à la fois à un type de discours qui permet au spectateur de se croire dans l'histoire, de comprendre le mode de narration et d'interagir ensuite sur l'évolution du héros.

Le héros policier/justicier est de ce point de vue singulier car il agit, avec plus ou moins de difficultés pour protéger le citoyen. Cette figure le rend à part. Il n'est plus un « cow boy » car l'espace de son intervention a changé, il n'est pas un super-

héros au sens des héros de Marvel, ce n'est pas un détective privé non plus, il se heurte aux institutions, à la globalisation mondiale, il est en équipe. Cependant le spectateur pénètre dans son intimité.

4.2. De la quête de la vérité à la promesse de la transparence

4.2.1. De la quête des savoirs

Le héros policier donne l'impression au spectateur d'acquérir de nouvelles connaissances sur la société avec la monstration de ses enjeux, de ses risques, de ses douleurs, de ses injustices ou de ses zones d'ombre. Il donne au spectateur accès à plusieurs domaines de savoir⁵⁴⁸:

- Un savoir encyclopédique du monde qui recoupe l'ensemble des sciences à l'œuvre dans une enquête.
- Un savoir faire qui s'articule sur les compétences professionnelles du héros (et de son équipe), il est particulièrement mis en valeur pour les héros de la police scientifique de *CSI* voire pour les facultés d'analyse psychologiques hors du commun de Patrick Jane dans *Mentalist*.
- Un savoir être qui signe le comportement du héros.

Cet accès lui permet de connaître et d'imaginer, comme au sein d'un bénéfice symbolique, le monde qui se trouve à sa frontière :

*« Si les séries non feuilletonnantes de jadis faisaient découvrir de vraies terrae incognitae (Columbo, Starsky et Hutch, par exemple), des univers lointains pour le spectateur ordinaire – Hollywood, le théâtre et ses coulisses, le spectacle -, les séries actuelles nous font pénétrer un monde près de chez nous, un monde proche : la petite criminalité, les trafics ont remplacé le grand banditisme et les coups audacieux », en même temps que les villes et leurs banlieues sont devenues les théâtre des opérations. »*⁵⁴⁹

Parallèlement le héros policier se donne de plus en plus à voir de l'intérieur. Il se donne dans son intimité comme une preuve supplémentaire de sa singularité. La

⁵⁴⁸ Jost, F., 2011, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS Éditions, p. 29.

⁵⁴⁹ Jost, F., *Ibid.*, p. 32.

voix *over*⁵⁵⁰ à l'œuvre dans *Dexter* représente cet éclairage donné au spectateur sur les tourments de Dexter Morgan. Offrant l'intimité du héros au spectateur, elle place ce dernier dans le domaine de la compréhension et non du jugement, transformant le vu en vécu.

Le dévoilement de la vie privée du héros, ses soucis domestiques, amoureux, conjugaux participent de cette intimité ouverte au spectateur. A ce titre, *Patrick Jane*, dans *Mentalist*, représente un archétype. Médium, bien qu'il s'en défende en se qualifiant de scientifique⁵⁵¹, il décrypte les mensonges des coupables, appréhende leur intimité avant de parvenir à les confondre. Cette intimité est intuitive, magique comme une alchimie bien que le héros ne puisse se l'appliquer à lui même, n'ayant pu empêcher le meurtre de sa femme et de sa fille. Et il rencontre de nombreuses difficultés tout au long des saisons pour parvenir à rendre ses intuitions efficaces pour coincer John Le Rouge, le meurtrier de sa femme. Le traumatisme de la vie privée de *Patrick Jane* représente sa force et sa faiblesse, on pourrait en dire de même pour *Morgan Dexter*. L'intimité du héros est celle de la blessure secrète. Elle ne reste pas secrète longtemps pour le spectateur mais elle le demeure pour son entourage dans le cas de *Morgan Dexter* et pour l'environnement des enquêtes pour *Patrick Jane*.

Le héros policier est donc devenu expert dans ses attributions professionnelles qui dépassent de loin le cadre du policier normal. Il a des possibilités d'investigation qui font rêver le spectateur, qu'elles soient qualifiées de scientifiques comme dans *CSI* ou *NCIS*, hors la loi comme dans *The Shield* ou *24* ou paranormales comme dans *The Mentalist*. En étant unique, il fait rêver le spectateur comme un être unique qui dépasse les frontières de la raison ou des lois :

« Grâce au héros expert, le téléspectateur profane tient sa revanche sur des institutions qui le dominent. »⁵⁵²

4.2.2. A la promesse de la transparence

⁵⁵⁰ La voix *over* est celle du héros qui commente ses propres actes. La voix *off* commente le comportement des personnages. Cf. lexique.

⁵⁵¹ « Vous êtes médium? » « Non, observateur, c'est tout » dans *The Red John* (« John le Rouge », saison 1, épisode 1) ou encore « Vous jouez les médiums... » « Non, ce n'est que de la science... » dans *Red Tide* (« Sable rouge », saison 1, épisode 3).

⁵⁵² Jost, F., *op. cit.*, p. 60.

Parallèlement, le dévoilement de son intimité, la connaissance donnée à sa blessure intérieure, à ses secrets voire à ses mensonges offre une forme de transparence dont s'empare le spectateur également, brouillant les frontières entre les sphères privées et publiques de chacun. Le héros policier est transparent dans une société démocratique qui ne semble plus l'être.

Relayant ces nouveaux territoires d'intimité via les réseaux sociaux, il est pertinent de signaler des pratiques réceptionnées du héros en émergence qui pourraient sembler impensables pour des modes de narration classiques de la figure du héros. Twitter est à cet égard intéressant à suivre. La possibilité d'envoyer des commentaires, brefs mais immédiats, donne un écho différencié aux commentaires effectués auparavant devant l'écran familial de télévisions. Les épisodes s'enrichissent des commentaires des fans, interagissent entre eux, nourrissent la construction du héros. Si ce n'est pas encore le cas pour les séries policières, ce dialogue est riche en terme de narration bien qu'il bouscule fortement le processus de narration classique qui repose sur « Taisez vous, je vais vous raconter une histoire... » Il donne de ce fait lieu à de nombreuses réticences. Cependant, les expériences menées en cours préfigurent les nouvelles formes d'appropriation du héros et une vitalité fictionnelle en devenir. La série *Scandal* illustre ce propos. Le spectateur peut tweeter en direct avec les acteurs de la série au sujet des personnages lors de la diffusion d'un épisode. Il participe ainsi à l'évolution des héros dans une intimité en partage :

*« In addition to being a way to engage with and delight your audience, live-Tweeting is an incredibly powerful way to drive conversation about your show – and build a lasting audience on Twitter with whom you can connect with year round, » Midha said. « And the most direct way to make an impact through live-Tweeting is through the cast members. They're your greatest asset. »*⁵⁵³

« En plus d'être un moyen de s'engager avec et de ravir votre auditoire, le « *Live-Tweeting* » soit le « tweeter en direct » est un moyen incroyablement puissant pour conduire une conversation sur votre spectacle - et de construire un public durable sur *Twitter* avec qui vous pouvez vous connecter tout au long de

⁵⁵³ variety.com/2014/digital/news/twitter-study-actors-are-a-tv-shows-greatest-asset-1201308582 (vu le 4/10/2014).

l'année,» dit Midha. «Et le moyen le plus direct de créer un impact direct par le « *Live-Tweeting* » s'effectue via les membres du casting. Ils sont votre meilleur atout. »

Dès lors, l'influence exercée par le fan via un outil comme *Twitter* ne peut être négligée voire méprisée par la création des futures séries télévisées policières. Le modèle économique sous-jacent est, certes, émergent mais il existe. Il repose sur le ciblage des publics qui se connectent, aux écrans via les annonceurs. Il n'est pas encore aussi florissant que le souhaiteraient les acteurs de l'économie numérique car la monétisation des données connectées reste fragile encore. Mais il existe déjà dans la télé-réalité notamment : « *Depuis quelque temps déjà, Facebook et Twitter travaillent main dans la main avec les chaînes et les producteurs, dès la conception des programmes, pour y intégrer un dispositif social.* »⁵⁵⁴

La mise en transparence véhiculée par l'ère des réseaux sociaux ne vient que de commencer. Les frontières entre les héros et leurs fans sont entrées en déplacement.

⁵⁵⁴ Soenen M-H, «*Impossible de zapper twitter*», Télérama n°3387, 10/12/2014, p. 38.

CONCLUSION

Shéhérazade, la plus célèbre des conteuses, se devait de tenir le Sultan en haleine. Si le défi que relèvent les séries télévisées obéit aux mêmes impératifs, il s'inscrit, cependant, dans un mode de réception en profonde mutation.

Au terme de cette étude, nous avons tenté de mettre en évidence l'évolution des multiples morphogénèses de la figure du héros dans les séries policières américaines entre 1968 et 2008. Les temporalités de générations, car notre travail a abordé trois générations de réception différentes et superposées, expliquent les influences à échos multiples de la construction du héros.

Elles permettent d'observer les évolutions de la promesse de vérité dont est porteur le héros policier. Celui-ci interroge la fragilité et la difficulté du monde. Il subit, interagit et s'inscrit dans les évolutions de la représentation sociale de la justice.

La promesse qui se déploie de la consolation à la déception

La promesse est dans un premier temps consolatrice en proposant des figures individuelles fictionnelles comme celle de l'inspecteur *Columbo* ou celle de *Kojak*. Le héros, intègre, parvient, selon ses méthodes et ses moyens, à résoudre les enquêtes et confondre les criminels.

Elle connaît la malice teintée de violence du tandem de *Starsky & Hutch*. Ceux-ci, à leur façon, ce qui peut prêter à discussion, arrêtent les criminels. Les héros sont des cow boys urbains, joyeux, installés dans un présent éternel.

La promesse devient plus difficile à porter, plus diffuse et supportée par des équipes comme dans *Hill Street Blues*. Le commissariat de *Hill Street Blues* agit de son mieux, confronté à un environnement social difficile, laissé de côté par les institutions. Cette difficulté sociétale de plus en plus forte, est relayée dans une vision redemptrice du héros néanmoins comme dans *NYPD Blues*.

Elle est refondée dans le système judiciaire d'ensemble accepté à un moment donné par le corps social comme l'énonce gravement la promesse réaliste des équipes de *Law & Order*.

Au fil des ans, la promesse du héros policier mue, devient factice et de plus trouble, de plus en plus sombre, de plus en plus déceptive jusqu'à devenir impossible à tenir, voire à signifier la trahison. Elle est factice dans le luxe des miroirs luxueux de la ville de Miami et le jeu dangereux des infiltrations auxquelles se livrent les héros de *Miami Vice*.

Elle trahit sa mission dans une société où la violence et la corruption règnent à tous les niveaux jusqu'au sein des membres de la police qui ne remplissent plus leur fonction de bouclier comme dans *The Shield*.

Elle devient l'impossible promesse figurée par *Dexter* qui tente de calmer ses démons meurtriers et s'érige en un justicier. Ce dernier découpe ses victimes criminelles et se débarrasse des morceaux de corps en les jetant dans la baie de Miami.

Mais la promesse du héros policier se renouvelle en conjuguant la démarche scientifique et les outils des nouvelles technologies. Si la parole humaine est menteuse, les données et les chiffres, traqués par les nouveaux outils technologiques de la police scientifique ne trompent pas. Les équipes de *CSI* endossent la mission de cette promesse scientifique renouvelée.

Elle se décline, alors, quasi paternaliste, promettant la défense des Etats Unis dans le cadre de la *Navy* dans *NCIS*, en imbriquant les moyens scientifique au service de l'action d'une équipe soudée et d'un ton teinté d'humour.

Transposée dans un environnement post-11 septembre, elle devient traumatisée et ne survit pas aux décisions du politique, elle devient radicale dans l'utilisation de ses moyens, acceptant la violence et la torture, au nom de la sécurité des Etats Unis comme le figure *Jack Bauer* dans *24*.

Transposée dans un environnement médical, la promesse que tient *House* reprend la démarche fortement personnalisée d'investigation et de déduction, inscrite dans la modernité technologiques, héritée directement de la figure de *Sherlock Holmes*.

Elle réinvestit les territoires du médium, la promesse du magique dans la figure de Patrick Jane dans *Mentalist*. Si celui-ci se défend d'observer d'autres méthodes que scientifiques, le héros déploie des qualités d'analyse para-normales. La promesse, peut redevenir consolatrice, elle se situe à nouveau du côté du parallèle.

Une promesse portée par le héros en dépit d'une lente montée en puissance des héroïnes

Comme le chapitre II s'efforce de la détailler, à travers l'étude des quinze séries identifiées, la montée en reconnaissance de la fonction de l'héroïne dans le genre policier s'effectue petit à petit. De personnage secondaire, elle devient une héroïne au fur et à mesure des séries. Cette modification fonctionnelle s'articule dans le cadre du tandem et dans celui des équipes. Elle se heurte encore à des limites, notamment dans le cadre du tandem, à l'impasse récurrente de la solution amoureuse. Cette solution narrative porte le nom du *Moonlighting curse* (la malédiction de la série *Clair de Lune*) où le passage du tandem professionnel au couple débouche sur une impasse du récit et conduit au désintérêt du téléspectateur. On retrouve à l'œuvre, aujourd'hui encore, cette question dans les deux dernières saisons de *Mentalist*⁵⁵⁵.

Une promesse de l'accès à l'intimité du héros

La mise en forme du récit collectif s'effectue entre les modes de production et de réception. Elle est profondément modifiée par les interactions avec les réseaux sociaux. Selon les conclusions du chapitre III de notre étude, les réseaux sociaux apportent non seulement une interaction plus immédiate et plus régulière avec les héros mais elle est empreinte de contacts qui s'inscrivent dans le hors série, soit dans les périodes que nous pouvons qualifier de creuses, celles qui s'intercalent entre les saisons. Ces périodes là deviennent aussi des périodes où les fans interagissent sur les propositions de scénario, de développements des personnages. L'intimité entre le héros/son interprète et ses fans reflète une forme de passage de miroir initié par la fiction télévisuelle. Elle pose, il est vrai, des questions fortes sur la définition du périmètre de la zone non-accessible aux miroirs qui, tels que ceux de Jupiter, peuvent être source de détournement.

⁵⁵⁵ Mauge S, *Mentalist a-t-elle été victime de la malédiction » Clair de Lune ?*, 15 mars 2015, <http://www.slate.fr/story/98603/mentalist-malediction-clair-de-lune>

Une morphogénèse du héros en partage

Longtemps le mode de narration de la figure du héros a obéi à un séquençement basé sur l'émission et à la réaction, à l'instar de récits de Shéhérazade faits au Sultan. Le mode feuilletonnant, à partir notamment de la réception des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, n'exclut pas des échanges et des interférences avec le public. De même, lorsque Conan Doyle décide de mettre à mort *Sherlock Holmes*, il se heurte aux réticences de ses lecteurs qui le conduisent à refaire vivre son héros.

Cependant l'interaction proposée par les utilisations des réseaux sociaux indique une transformation d'une nouvelle ampleur. Celle-ci s'avère de plus en plus susceptible de modifier, à la base, la construction de la figure du héros.

Un vaste champ de recherche pluridisciplinaire en friche

Il appartient par conséquent de se situer dans un champ d'investigation de longue durée, qui se construit couche après couche, saisons après saisons, années après années.

La problématique du visionnage de la globalité des saisons demeure.

En refusant de porter un regard uniquement sur une série d'épisodes qui seraient considérés comme représentatifs au nom d'un préjugé exposé dès l'introduction, la difficulté d'étudier les séries contemporaines tant qu'elles sont en cours de production se pose. Cette difficulté qui est méthodologique porte sur les évolutions scénaristiques du héros comme sur les transformations des interactions avec les fans sur les réseaux sociaux.

La définition des concepts reste également complexe, notamment sur la figure du héros dans la composition du héros choral. Les travaux sur *Hill Street Blues*, *CSI* (« Les Experts ») ou *NCIS* éprouvent cette difficulté dans le genre policier. Il serait pertinent de confronter cette structure à celle d'autres genres narratifs qui, actuellement, rompant ces codes, portent plusieurs héros jusqu'à les sacrifier, les uns après les autres. Cette mécanique vise à relancer l'adrénaline des fans de façon quasi systématique.⁵⁵⁶

⁵⁵⁶ Notamment la série des zombies *Walking Dead* et *Games of Thrones* qui connaissent des succès planétaires spectaculaires. Les héros peuvent disparaître à toute fin de saison.

La figure du héros possède une capacité vibratoire qui évolue, en miroir de la promesse imaginaire qu'il porte et de la représentation en filigrane qu'il projette sur la société. L'inverse est vrai et il est source de confrontation.

A l'ère de la globalisation médiatique mondiale, il s'agit même de la représentation du monde.

Longtemps méprisées, les séries télévisées sont devenues un objet de recherche reconnu.

Cependant il appartient de lutter contre la sacralisation rampante des séries passées et contre le mépris prompt à se manifester à l'encontre des séries contemporaines qui dispense de travailler sur les mutations actuelles.

L'intérêt objectif doit rester central dans les travaux de recherche qui portent sur une structure narrative en transformation, comportant de nouvelles figures de héros qui sont portées et reprises par l'imaginaire des publics interconnectés.

Ces mutations s'effectuent dans un contexte de production fictionnelle sérielle où font irruption de nouveaux acteurs issus directement d'Internet, à savoir notamment :

Netflix, Yahoo, Amazon, Hula.

Ces mutations s'effectuent dans un contexte de déplacement de genre de la figure du héros avec la montée en puissance du héros sombre, portée par le succès des menteurs avec *Mad Men*⁵⁵⁷, des vampires avec *True Blood*⁵⁵⁸, des chimistes devenus producteur de drogue avec *Breaking Bad*⁵⁵⁹, des gangsters avec *Boardwalk Empire*⁵⁶⁰, des zombies avec *Walking Dead*, des dirigeants politiques dénués de toute morale avec *House of Cards*⁵⁶¹ et des affrontements politiques sanglants dans l'Heroic Fantasy avec *Game of Thrones*⁵⁶².

Le héros devient un survivant, un anti-héros, il est menacé de disparaître à tout moment.

⁵⁵⁷ Diffusé sur AMC de 2007 à 2015.

⁵⁵⁸ Diffusé sur HBO de 2008 à 2014.

⁵⁵⁹ Diffusé sur AMC de 2008 à 2013.

⁵⁶⁰ Diffusé sur HBO de 2010 à 2014.

⁵⁶¹ Diffusé sur Netflix depuis 2013.

⁵⁶² Diffusé sur HBO depuis 2011.

Ce déplacement de figure reflète tout à la fois l'image de l'évolution de la promesse du héros et la destruction féroce que celui-ci subit dans les séries télévisées populaires contemporaines aux Etats-Unis.

Ce déplacement, l'engouement qu'il suscite, l'addiction planétaire des fans si l'on fait référence à *Game of Thrones*, *Walking Dead* ou, à une relative moindre échelle, *House of Cards*, posent question.

Les domaines de recherche, qui retransmettent les interrogations profondes de notre monde que propose le *storytelling*, sont à développer. Ils ne peuvent l'être sans une approche à multiples observatoires et cette dynamique croisée offre de vraies perspectives aux collectivités de recherche, attentives à une culture qui associe les parcours anciens aux innovations les plus récentes.

BIBLIOGRAPHIE

Notre bibliographie reflète une approche pluridisciplinaire qui est rendue nécessaire pour appréhender la construction imaginaire collective du héros policier.

Elle s'articule sur des approches liées au mythe du héros, à la construction sociale dans laquelle celui-ci s'inscrit, aux modes de production télévisuelle et plus largement médiatique.

De ce fait, elle croise des territoires différents, parfois éloignés, comme ceux de l'histoire de la société américaine des médias, de la sociologie et de l'imaginaire notamment liée à la justice.

Elle comprend enfin les approches liées à la montée en puissance d'Internet et des réseaux sociaux et les transformations induites et en cours de processus sur la construction de la figure du héros aujourd'hui.

Ouvrages théoriques et essais

Amossy R, 1991, *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Ed. Nathan, Coll. « le texte à l'œuvre »

Ariès Ph (1975) *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Age à nos jours*, Paris, Le Seuil

Aumont J (1996). *Pour un cinéma comparé – influences et répétitions*, Paris, Cinéma-thèque Française.

Balle F (2010). *Les Médias*, (5^{ème} édition) Paris, Coll. Que sais-je, n° 3694

Balle F (2011). *Médias et Sociétés - Edition-Presses-Cinéma-Radio-Télévision-Internet*, (15^{ème} édition) Paris, Ed. Montchrestien

Barthes R (1957). *Mythologies*, Paris, Le Seuil

Barthes R (1985). *L'aventure sémiologique*, Paris, Le Seuil

Barthes R (1973). *Le plaisir du texte*, Paris, Le Seuil

Baudrillard J (1970). *La société de consommation*, Paris, Editions Denoël

Baudrillard J (1991). *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Ed. Galilée

Bergson H (1940). *Le Rire*, Paris, (13^{ème} édition 2007) Paris, P.U.F. Coll. Quadrige

Bergson H (1932). *Les deux sources de la morale et de la religion*, (10^{ème} édition 2010) Paris, Ed. P.U.F. Coll. Quadrige

- Biegalski C (2003). *Scénarios : modes d'emploi*, Paris, Ed. Dixit
- Boltanski L (2012). *Énigmes et complots*, Paris, nrf essais, Ed. Gallimard
- Bourgouin S (1999). *Serial killers. Enquête sur les tueurs en série*, Paris, Ed. Grasset
- Caillois R (1965). *Au cœur du fantastique*, Paris, Ed. Gallimard
- Campbell J (2010). *Le Héros aux mille et un visages*, trad. H. Crès – *The Hero with a thousand faces* (1949) – Paris, Ed. Piktos
- Cavell S (1997). *Les Voix de la Raison*, trad. S. Laugier, Paris, Ed. Le Seuil
- Chion M (1985). *Écrire un scénario*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma/INA
- Diderot D (1758). *Discours sur la poésie dramatique*, Paris, Ed. Garnier Flammarion
- Caillois R (1965). *Au cœur du fantastique*, Paris, Ed. Gallimard
- Cavell S (1997). *Les Voix de la Raison*, trad. S. Laugier, Paris, Ed. Le Seuil
- Cohen C (2011). *La méthode de Zadig. La trace, le fossile, la preuve*. Paris, Ed. Le Seuil
- Derrida J (1967). *L'écriture de la différence*, Paris, Ed. Le Seuil, Coll. Points Essais
- Eco U (1993). *De Superman au surhomme*, Paris, Ed. Grasset
- Eco U (1965). *L'œuvre ouverte*, Paris, Ed. Grasset
- Eliade M (1957). *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Ed. Gallimard
- Fellini F (1994). *Je suis un menteur. Entretiens avec Damien Pettigrew*, Paris, tr. Finetin, Ed. L'Arche
- Freud S (1922). *Introduction à la Psychanalyse* (traduction S. Jankélévitch), Paris, Ed. bibliothèque Scientifique Payot
- Frye N (1969). *Anatomie de la Critique*, Paris, Gallimard
- Genette G (1985). *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Ed. Le Seuil
- Ginzburg C (1986). *Signes, traces pistes. Racines d'un paradigme de l'indice*, Le Débat, n°6 (publication originale en italien dans A.Gargani éd, Crisi della ragione, Turin, Einaudi, 1979, p. 79-106. Une version augmentée du texte est dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (trad. Monique Aymard) Paris, Ed. Flammarion, 1989 (p. 139-189)
- Guillaume E (2006). *James Bond, la saga est éternelle*, Boulogne-Billancourt, Ed. Timée.

- Gagnebin M (1999). *Du divan à l'écran*, Paris, Ed. P.U.F.
- Girel S, Soldini-Bagsi F (2009). *La Mort et le corps dans les arts d'aujourd'hui*, Paris, Ed. L'Harmattan.
- Grimaldi N (1971). *Le désir et le temps*, Paris, Ed. P.U.F.
- Hache-Bissette F, Bouilly F, Chenille V (2008). *James Bond figure mythique*, Paris, Ed. Autrement.
- Hamon P (1983). *Le Personnel du roman*, Genève, Ed. Droz (Réed. 1998).
- Kelen J (2005) *Divine Blessure*, Paris, Ed. Albin Michel
- Lacassin F (1993) *Mythologie du roman policier*, Paris, Ed. Christian Bourgeois
- Liotard JF (1979) *La condition postmoderne*, Paris, Ed. de Minuit, Coll. « Critique »
- Marcuse H (1964). *L'homme unidimensionnel*, Paris, Edition 1968, Ed. de Minuit
- Marmontel JF (1787). *Eléments de littérature*, Paris, Edition 2005, Ed. Desjonquères
- Mouëllic G (2006). *La musique de film*, Paris, Ed. Cahiers du Cinéma/CNDP
- Platon, *La République*, Paris, (traduction 2002) Ed. Garnier Flammarion
- Propp V (1928). *La morphologie du conte*, Edition 1965, Le Seuil, Coll. Points
- Queffélec L (1989). *Le roman feuilleton au XIXe siècle*, Paris, Ed. P.U.F, Coll. « Que sais-je ? »
- Ricoeur P (2009). *Philosophie de la volonté*, Paris, Ed. Le Seuil, Coll. Points Essais
- Ricoeur P (1983). *Temps et Récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Ed. Seuil, Coll. Points
- Salmon C (2007). *Storytelling, la Machine à raconter des histoires et à formater les esprits*, Ed. La Découverte, Paris.
- Sellier P (1979). *Le Mythe du Héros*, Paris, Ed. Bordas
- Souriau E (1950). *Les Deux Cent Mille Situations dramatiques*, Paris, Ed. Flammarion
- Thouard D (2007). *L'interprétation des indices, Enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Lille, Ed. Presses Universitaires du Septentrion.
- Todorov T (1905). *Résultats, idées, problèmes*, Ed. 1984, Paris, P.U.F

Todorov T (1965) *Théories de la littérature*, Ed. 2001, Ed. Le Seuil, Coll. Le Point

Ouvrages spécialisés sur les séries télévisées américaines (liste bilingue)

Ahl. C.N., Fau B Dir. (2011). *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Ed. Philippe Rey

Belletante J (2011). *Séries et Politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, Ed. L'Harmattan

Benassi S (2000). *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels télévisuels*, Liège, Ed. du Cefal, coll. « Grand Ecran- Petit Ecran »

Beylot P, Sellier G (2005). *Les séries policières* Paris, Ed. Ina-L'Harmattan

Buxton D (2010). *Les séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan.

Carrazé A, Schleret JJ (1996). *Les grands séries américaines de 1970 à nos jours*, Paris, Ed. Huitième Art.

Colonna V, (2010). *L'art des séries télé ou comment surpasser les Etats-Unis*, Paris, Ed. Payot.

Courrier, K., Green, S., (1999). *Law and Order, the Unofficial Companion*, Los Angeles, Ed. Renaissance Book.

De Saint Maurice T (2009). *Philosophies en séries 1*, Paris, Ed. Ellipses.

De Saint Maurice T (2010). *Philosophies en séries 2*, Paris, Ed. Ellipses.

Ellis J, (2000). *Seeing things : Television in age of uncertainty*, Londres, I. B. Tauris & Company.

Ezquenazi JP ((2009). *Mythologie des séries télé*, Paris, Ed. Le Cavalier Bleu.

Goldstein J (1998). *Why we watch : the Attractions of Violent Entertainment*, New York, Ed. Oxford University Press.

Jarvis R. M., Joseph R.J (1998). *Prime Time Law- Fictionnal Television as Legal Narrative*, Carolina Academic Press.

Jost F (2011). *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, Ed. CNRS.

Kalat D.P (1998). *Homicide, the Unofficial Companion*, Los Angeles, Ed. Renaissance Book.

Le Guern Ph (2002). *Les cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Ed. Presses Universitaires de Rennes.

Liardet D (2007). *Au nom de La Loi, une mythologie de l'Ouest*, Ed. Yris Editions

Lichter L & R (1983). *Criminals & law enforcers in TV entertainment : Prime-time crime*, Washington DC, Ed. The Media Institute.

Martin B (2014). *Des hommes tourmentés, le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et The Wire à Mad Men et Breaking Bad*, trad. Léa Cohen, Paris, Ed. de La Martinière.

Mathieu L (2013). *Columbo : la lutte des classes ce soir*, Paris, Ed. Textuel.

Mottet J (2007). *Séries télévisées et espace domestique. La télévision, la maison, le monde*, Paris, Ed. L'Harmattan.

Sahali A (2007). *Séries cultes, l'autre Hollywood*, Ed. Timée.

Sepulchre S Dir (2011). *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, Ed. de Boeck Université.

Serisier P, Boutet M, Bassaget J (2011). *Sériescopie*, Paris, Ed. Ellipses.

Simon D (1991). *Homicide : A Year on the killing streets*, Boston, Ed. Houghton-Mifflin.

Sumser J (1996). *Morality and social order in television crime drama*, Jefferson, Ed. McFarland & Company.

Thompson, Robert J, 1996, *Television's Second Golden Age : From Hill Street Blues to E.R.*, New York, Ed. Continuum.

Viallon J, Rende F (1996). *Au nom de La Loi, la légende d'un anti-héros*, Paris, DLM Editions.

Villez B (2005). *Séries Télé : visions de la justice*, Paris, Ed. P.U.F.

Villez B, (2014). *Law and Order, New York Police Judiciaire, La justice en prime*, Paris, Ed. P.U.F

Vilmer Jeangène JB (2012). *24 heures chrono, le choix du mal*, Paris, Ed. P.U.F.

Wajman G, (2012). *Les Experts, la police des morts*, Paris, Ed. P.U.F.

Winckler M (2002). *Les Miroirs de la Vie, Histoire des Séries Américaines*, Ed. Le Passage.

Winckler M (2005). *Les Miroirs obscurs*, Ed. Au Diable Vauvert.

Ouvrages relatifs au cinéma américain (liste bilingue)

Biskind P (2006). *Le Nouvel Hollywood*, Paris, Ed. Le Cherche Midi, Coll. « Points ».

Cavell S (1981) *A la recherche du bonheur. Hollywood et la comédie du remariage*, Paris, Les Cahiers du Cinéma (1993).

Chion M, (1992). *David Lynch*, Paris, Editions de l'Etoile, Cahiers du Cinéma.

Ciment M (1992). *Le crime à l'écran. Une histoire de l'Amérique*, Paris, Ed. Gallimard, Coll. Découvertes.

Courodon JP, Tavernier B (1991). *50 de cinéma américain*, Paris, Ed. Nathan.

Letord D (2010) *Du film noir au néo-noir, Mythes et stéréotypes de l'Amérique (1941-2008)*, Paris, Ed. L'Harmattan.

Truffaut F (1983). *Hitchcock Truffaut*, Paris, Ed. Ramsay Poche Cinéma.

Veyrier H, Goldman A (1985). *L'Errance dans le cinéma américain*, Ed. Union Parisienne d'Imprimerie.

Veillon O-R (1988) *Le Cinéma américain. Les années quatre-vingt*, Paris, Ed. Le Seuil.

Wood R (1986). *Hollywood From Vietnam to Reagan*, New York, Columbia University Press.

Culture et civilisation des Etats-Unis (liste bilingue)

Baudrillard J (1986). *Amérique*, Paris, Ed. Grasset.

Cohen-Tanugi L (1987). *Le droit sans l'État : sur la démocratie en France et en Amérique*, Paris, Ed. P.U.F.

Faludi S (1991). *Backlash : The Undeclared War Against American Women*, New York, Anchor Books.

Marientras E (1992). *Les mythes fondateurs de la nation américaine*, Paris, Ed. Complexe.

Melandri P (1984). *Histoire des Etats-Unis depuis 1865*, Paris, Ed. Nathan.

Melandri P (1992). *Une crise d'identité ? 1974 – 1992*, Nancy, Ed. Presses Universitaires de Nancy.

Thèse

Combes C (12/09/2013). *La pratique des séries télévisées. Une sociologie de l'activité spectatorielle*, Doctorat Mines Paris Tech, Ecole doctorale n°396 : Economie, Organisation, Société.

Articles

Achemchame J. (2011) « Entre ombre et lumières : les figures de policiers en eaux troubles, symboles d'une Amérique en perte de repères : The Shield, Dexter, The Wire » – p 351- <http://revuetvseries.wix.com/tvseries#!numero1/c26q>

Arquembourg J, Dayan D et Lambert F, 2007, *La terreur spectacle*, Médiamorphose n°20

Amaussy R, 1989, *Types ou stéréotypes ? Les « Physiologies » et la littérature industrielle*. In: *Romantisme*, 1989, n°64. pp. 113- 123-
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1989_num_19_64_5591

Astier A. « Starsky et Hutch », *Générique* n°24, p.114

Bazin H (1994) « L'évolution du langage », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Ed. du Cerf

Chambat-Houillon MF, Lebtahi Y (dir) (2010). *Télévision & Justice*, Paris, L'Harmattan.

Article cité : Benassi S. « Avocats & associés : un modèle de l'esthétique fictionnelle télévisuelle »

Cowden Tami : <http://www.tamicowden.com/archetypes.htm>

Cuny Delphine (2013) « Surfer sur la tendance « TV sociale » et sur la communauté des fans », *La Tribune .fr* (25/07/2013).

During E (2008). « 24 ou l'art du contrôle », *Traffic* n°68

Eco U, (1994 réédition 1997) « Innovation & répétition entre esthétique moderne & post-moderne », *Réseaux* n°68 réédité in Sociologie de la communication, Paris.

Felman S (fév 1983) « De Sophocle à Japrisot (via Freud) ou pourquoi le policier ? », *Littérature* n° 49 (p 40)

Freud S (1938) « La scission du moi dans le processus de défense » trad. T. Simonelli – <http://www.psychanalyse.lu/articles/FreudScission.htm>

Gefen Alexandre, Metayer Guillaume (dir) (2013). « Tromperie ou révélation ? La trahison. », Paris, *Magazine Littéraire* n°533, juillet-août 2013.

Articles cités : Kopp R. « Caïn »

Lucken C. « Ganelon »

Duprat A. « Le génie des intrigues »

Cannone B. « Les traîtres mots de Borgès et James »

Gimello-Mesplomb (dir) (2007) « Le Cinéma des années Reagan » Paris, Editions du Nouveau Monde.

Articles cités : Fauvet P « Le Héros américain »

Letort D « le thriller érotique : de la libération sexuelle à la morale puritaine »

Launet E (21 novembre 2006) “La jouissance de l’identification” *Libération*

Massa-Bidal S (18/11/2007) « Composition générique », <http://www.entrelacs.fr>.

Plougastel Y (dir) (2013). « La vie en séries », Paris, *Le Monde Hors Série*, avril-juin 2013.

Articles cités : Serisier P « L’antihéros, le triomphe d’une espèce dérapante »

Sery M « Quand les séries battent en brèche l’American way of life »

Rolland M, *Appaloosa – le western est un langage*, <https://univ-littoral.academia.edu/MarcRolland>

Samocki JM (oct 2009). « La folie de la cohésion – sur la série Dexter » *La Chose Publique* (n°11).

Sipiere D, Menelgado G (dir) (1999). “*Les Récits policiers au cinéma*”, Poitiers, L Licorne

Article cité : Mellier D « L’impossibilité filmique de l’énigme policière »

Taranger MC, Garides R (dir) (2002). *Télévision : questions de forme 2. Rhétoriques télévisuelles*, Paris, Ed. L’Harmattan, Coll. « Champs visuels.

Article cité : Esquenazi JP « New York District, un monument de la sérialité »

Todorov T (1965-1971) *Poétique de la Prose*, Le Seuil : http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov_poetique_de_la_prose_fr.htm

Documents internes et rapports

Rapport C.S.A. de la Mission Chevalier (Mars 2011). « *Fiction française. Le défi de l'écriture et du développement* ».

Sites internet

Les sites internet sont, par définition, innombrables et vivants. Le travail de recoupement d'informations, si abondantes est, de fait, primordiale. Néanmoins, en particulier pour les pages Wikipedia qui sont rédigées par les fans, l'information est souvent, dans ce registre, il faut le reconnaître, la plus exacte.

Nous distinguerons les sites que nous avons référencés par leur positionnement et leur ligne éditoriale, à savoir :

Les sites dédiés au genre sériel, en partie:

Allociné, le premier site français dédié à l'actualité cinématographique et télévisuelle : <http://www.allocine.fr/series/>

Le site de la communauté du site : www.allocine.fr/communaute/club-300

Site dédié à l'actualité cinématographique et télévisuelle : www.braindamaged.fr/series

Site dédié à l'actualité cinématographique et télévisuelle : www.commeaucinema.com/serity/

Site de France.tv-culture tv : www.francetvinfo/fr/culture/tv

La plus importante base mondiale collaborative de données de films et de séries télévisées, *Internet Movie DataBase* . Fondée entre 1990 et 1996 à l'Université de Cardiff et achetée en 1998 par Amazon.com, elle reste la plus grande base de donnée contributive audiovisuelle au monde : www.imdb.com/

Site des *Inrocks-médias* : www.lesinrocks.com

Site de *l'Express* : www.Lesexpress.fr/Culture/Tele/

Site de *Libération* : www.liberation.fr/medias

Site MediAmerica : www.mediamerica.org qui est le site des services culturels de l'ambassade de France dédié à l'actualité des médias et de la télévision aux Etats-Unis et au Canada.

Site de *metronews* : www.metronews.fr/culture/tv

Site de *Programme-tv* : www.programme-tv.net/

Magazine féminin en ligne de référence Terra Femina:
www.terrafemina.com/culture/medias

Les sites spécialisés:

Site dédié aux séries américaines et leur actualité : www.addictedtoseries.com

Site d'actualités télévisuelles, de critiques et de forums depuis les USA : www.a-suivre.org/usa

Site américain de référence dédié aux séries télévisées et leurs vidéos quelle que soit la plateforme de production : www.complex.com/tv

Site du magazine générique Tv qui a cessé d'exister : <http://www.generiqueseries.com>

Site dédié aux séries télévisées qui a existé pendant 12 ans et a été fermé le 20/12/2014: <http://www.lemagazinedesseries.com>

Site dédié aux séries américaines et aux acteurs des années 1960-1990, a fermé en 2012: www.series-80.net/

Site dédié aux séries télévisées américaines : <http://www.serieslive.com>

Site dédié aux séries télévisées : www.series-tv.premiere.fr/

Site dédié aux webséries : <http://www.les-webséries.com>

Wikipedia, le portail des séries télévisées américaines ouvre sur les pages auxquelles contribuent les fans : http://www.fr.wikipedia.org/wiki/Portail:Séries_télévisées

Les blogs professionnels de référence :

Le Monde des Séries rédigé par Pierre Serisier : <http://seriestv.blog.lemonde.fr>

Le blog de Pierre Langlais, Télérama : www.telerama.fr/blogs/serierama

Les blogs des « amateurs » :

www.fr.tv.yahoo/blogs/blog-series

<http://www.analysesenseries.com/>

<http://www.blabla-series.com/>

<http://serimaniak.canalblog.com/>

Facebook :

Ainsi, les pages entièrement dédiées aux séries sur Facebook comme la page *NCIS* gérée par CBS ou celle dédiée à *The Mentalist* toujours géré par CBS ou encore *Dexter* que nous avons étudiées dans la 2^{ème} et 3^{ème} partie de notre étude.

Les Réseaux Sociaux

Abdelmajid A, Sitz L (2007). *Emergence et construction d'une communauté de marque*, www.jstor.org/stable/40593115

Armstrong A, Hagel J (1999). *Bénéfices sur le Net*, Traduction française, Paris, Ed. d'Organisation

Broudoux E (2012). *L'exercice autoritatif du blogueur et le genre éditorial : un exemple avec le microblogging de Tumblr*, Paris, Archives ouvertes en sciences de l'information et de la communication.

Daft R/L, Lengel R.H. (1986). *Organizationnal information requirements, media richness and structural design*, USA, Ed. Management Science

Morin E (1977). Paris, Ed. Le Seuil

Kaplan A, Haenlein M (2009). *La divulgation de manière consciente ou inconsciente, d'informations personnelles et cohérentes avec l'image que l'on souhaite donner*

Viot C (2010). *Toi aussi, deviens mon ami. Intégrer le Web 2.0 dans sa stratégie de communication*, Paris, Décisions Marketing

Articles sur les Réseaux Sociaux

Davis R, Saijtos L (2008). « Measuring Consumer Interactivity in Response to Campaigns coupling Mobile and Television Media », *Journal of Advertising Research*, vol. n°48

Iyengar R, Han S, Gupta S (2009). « Do Friends Influence Purchases in a Social Network, Working Paper », *Harvard Business School*

Steuer J (1992). « Defining Virtual Reality : Characteristics Determining Teles-presence », *Journal of Communication*, n°42

Thèses

Poirier D (2011). *Des textes communautaires à la recommandation*, Université d'Orléans

Crepel M (). *Tagging et folksonomies : pragmatique de l'orientation sur le Web*, Université Européenne de Bretagne, Rennes 2

Les sites dédiés aux réseaux sociaux :

Facebook : www.insidefacebook.com / www.clubic.com/internet/facebook/actualite

Jeux vidéo : www.jeuxvideo.com/news

Snapchat : www.lexpansion.lexpress.fr/high-tech

Youtube : www.youtube.com/yt/press/fr/statistics

LEXIQUE

Access Prime time : Diffusion qui précède le prime time : elle est très importante en terme d'annonceurs. Cette expression est donc un faux anglicisme.

Act : Découpage de l'épisode, ponctué par les pauses publicitaires. En général, on compte un pré-générique (le teaser), quatre actes et un épilogue (le *tag*) pour un épisode de 50 mn au total environ.

Analepse : Figure de style littéraire qui procède à un retour en arrière. L'équivalent cinématographique est le : *flashback* .

Les série policières en sont truffées. Ce mécanisme permet, en effet, au spectateur de suivre la reconstitution visuelle, voire même expérimentale, du crime en évitant les lourdeurs du paraphrasé. *CSI* mais aussi *House* l'utilisent pour visualiser le trajet d'une balle, le trancher d'une lame ou toute acte reconstituant la procédure du crime (ou de la maladie si l'on pense à *House*). Ce procédé est utilisé également pour le dévoilement, par touches successives, du passé du héros comme dans *Dexter*.

Anthologie : Série sans personnage récurrent comprenant une thématique récurrente et un habillage formel récurrent également. Les racines grecques sont « anthos » soit « fleur » et « legein » soit « cueillir », « choisir ».

Alfred Hitchcock presents ou *The Outer Limits (Au delà du Réel)* constitue une anthologie.

Arc : Suite d'épisodes constituant une histoire complète au sein d'une série-feuilleton.

Audience : Deux sortes de mesure d'audience existent :

- 1) L'audience moyenne qui représente le nombre de téléspectateurs regardant un programme à un instant donné.
- 2) L'audience cumulée qui représente le nombre de téléspectateurs regardant une chaîne sur une période large (large tranche horaire, journée, semaine...) quel que soit le temps précis passé sur un programme.

Elles sont loin d'être aussi fines qu'elles se prétendent l'être.

Bible : Document de travail de référence rédigé par le(s) créateurs, au début de la conception d'une série sur le profil des personnages (historique, manies, profil psychologique, tonalité, format, décors récurrents, consignes visuelles...) qui va servir de base de travail pour le pool des scénaristes.

Loin d'être un carcan, la bible constitue l'indispensable mémoire de l'évolution complexe des personnages afin de ne pas commettre d'impairs qui sont sanctionnés inévitablement par les fans.

Buddy Series : Série dont les deux héros sont des amis (« série de potes »). *Starsky and Hutch* en constitue un bel exemple.

Character Driven : concentration de l'écriture d'une série sur l'évolution d'un personnage. *Dexter*, *House* ou *The Shield* en constituent un bon exemple.

Cliffhanger : littéralement « accroché à un falaise » soit la scène située à la fin d'un épisode relançant le suspens. Son importance est cruciale. De nombreuses saisons se finissent ainsi afin de relancer l'attente du spectateur pour la saison suivante.

Le terme *cliffhanger* aurait été utilisé pour la première fois par Thomas Hardy en 1872, qui laisse Henry Knight dans une situation périlleuse dans son roman publié en feuilleton : "*A Pair of Blue Eyes*".

La technique avait été déjà largement employée par Alexandre Dumas (1802-1870) et Eugène Sue (1804-1857), mais sans lui donner de nom spécifique. Comment ne pas citer également l'histoire de Shéhérazade dans les contes des *Mille et Une Nuits*. La plupart des textes proviendrait d'un ancien livre persan intitulé *Hazār-afsāna* (Les Mille contes) écrit vers le dixième siècle, une période très riche pour la péninsule arabe, devenu un véritable mythe.

"Le roi de Perse, Shahryar, fait exécuter sa femme pour cause d'adultère. Prétendant que toutes les femmes sont perfides, il décide d'épouser chaque jour une vierge qu'il fait exécuter au matin de la nuit de noces pour se venger. Shéhérazade, fille aînée du grand vizir, se porte alors volontaire pour faire cesser le massacre, et met au point un stratagème avec sa sœur cadette Dinarzade. Après son mariage, le soir venu, elle raconte une histoire palpitante au sultan sans la terminer. Son époux veut alors tellement

connaître la suite qu'il lui laisse la vie sauve pour une journée de plus. Ce stratagème dura pendant mille et une nuits au bout desquelles le sultan abandonne sa résolution et décide de garder Shéhérazade auprès de lui pour toujours, ayant reconnu ses qualités de cœur et d'esprit." ⁵⁶³.

L'exemple premier le plus célèbre, pour les séries télévisées, est l'épisode de clôture de la 3^{ème} saison de *Dallas* comprenant le coup de feu tiré sur JR Ewing qui suscite l'attention impatiente de 80 millions de téléspectateurs pour l'ouverture de la saison 4 sur « *Qui a tiré sur JR ?* ». Il est directement mis en écho dans *Twin Peaks* de David Lynch avec *Qui a tiré sur l'agent Cooper ?* (Saison 1, Ep.7).

24H utilise systématiquement ce procédé narratif presque jusqu'à l'usure.

Le danger est donc pour le bon fonctionnement du *cliffhanger* que celui-ci ne devienne pas trop mécanique et trop attendu.

Climax : est le « *point culminant* » d'un épisode. Chaque épisode compte en général plusieurs climax (situés juste avant les coupures publicitaires). Le *cliffhanger* peut constituer le mécanisme final de dernier épisode de saison.

Code Hays : Code d'auto-censure qui est rédigé en 1927 par William Hays et adopté par l'industrie cinématographique hollywoodienne. Il est véritablement appliqué à partir de 1934 avec la mise en place d'une structure administrative dédiée (*Production Code Administration Office*). Reflétant l'approche moralisatrice de la culture puritaine, il énonce plusieurs interdictions visant à promouvoir les bonnes mœurs et la famille en interdisant, notamment, la représentation sous un jour positif de l'adultère, de la séduction. Il interdit également les images de baisers enflammés, d'étreintes trop suggestives, de la nudité. Il condamne également le traitement de la prostitution, de la perversion sexuelle (à savoir l'homosexualité), des relations amoureuses entre les Noirs et les Blancs (*the miscegenation*), de l'accouchement etc. Il est à noter que le code s'articule sur le fait que l'œuvre cinématographique ne bénéficie pas du Premier Amendement de la Constitution Américaine, soit la liberté d'expression.

De nombreuses voix dénoncent aujourd'hui ce code comme la collision entre l'industrie cinématographique et l'idéologie politique dominante. D'autres font re-

⁵⁶³ Source Wikipedia

marquer que sans l'accord de la profession sur un code national, chaque comté aurait pu avoir le sien ce qui aurait rendu impossible l'exploitation d'un film sur tout le territoire.⁵⁶⁴

Il est révisé en 1953 pour admettre le traitement de la drogue et le *miscegenation*. Il l'est à nouveau en 1963 en admettant la représentation de la prostitution mais en resserrant les canons autour des représentations de l'accouchement ou des scènes dans la chambre à coucher (classées comme des sujets repoussants). Il est revu à nouveau en 1966 et abandonné en 1968.

Un nouveau système de classification, le **Rating System** entre en vigueur le 1^{er} novembre 1968.

Common Law : Droit commun ou loi commun, d'origine anglo-saxonne cette expression – difficilement traduisible en français, signifie la prééminence des décisions des tribunaux et de la jurisprudence dans l'établissement des règles de Droit.

Cop show : Série dont les héros sont des policiers dans l'exercice de leur métier, sachant que *cop* signifie « flic » dans toute la familiarité du terme.

Coup de théâtre : Revirement inattendu et spectaculaire de la situation du héros (en négatif ou positif) afin de relancer la tension dramatique.

Comté : cf « **County** ».

County : Forme de gouvernement local aux Etats Unis sur un territoire plus petit qu'un Etat mais plus grand qu'une ville ou une municipalité. Hormis l'Alaska, la quasi totalité des territoire des Etats-Unis est recouvert de comtés ou de juridictions territoriales assimilées. Certaines villes, notamment celles de Virginie, dites les villes indépendantes ne ressortent d'aucun comté, il en est de même pour Baltimore (Maryland), Saint-Louis (Missouri) et Carlson City (Nevada).

⁵⁶⁴ Augros J, (1996). *L'argent d'Hollywood*, Paris, L'Harmattan, p 230.

Cross-over : Episode d'une série A dans lequel interviennent les personnages d'une série B. Cette procédure cherche souvent à attirer les spectateurs d'une série populaire vers une autre série moins regardée ou à découvrir .

En général les *cross-overs* s'effectuent au sein de séries diffusées par une même chaîne.

Il y a eu, par exemple, trois *cross-overs* entre *Law & Order* et *Homicide*, un *cross over* entre *NCIS* et *NCIS Los Angeles* , un autre entre *CSI Miami* et *CSI Manhattan*. Cette procédure narrative est très proche du *spin-off*.

Détective : Contrairement au policier qui enquête au nom de l'Etat, le détective intervient à titre privé pour un client voire pour lui même. Il est généralement rémunéré par son client. *Sherlock Holmes* est un détective, ce qui ne l'empêche pas d'aider la police dans ses enquêtes le cas échéant. Il a de nombreux descendants tant dans le film noir que dans les séries télévisées (*Mannix*, *Magnum*).

Le conseiller qui assiste la Police n'est pas éloigné de cette figure disruptive comme dans *Mentalist* qui se joue des procédures et des règles si son enquête l'exige.

Diégèse : Le monde de la fiction du héros.

District Attorney (DA) : le procureur de l'Etat qui est élu par la population. C'est un avocat et non un magistrat. Il peut devenir un juge après avoir plaidé pendant des années au tribunal. S'il peut intervenir en plaidoirie sur des affaires importantes, ce sont , en général ses assistants qui plaident au nom du bureau du Procureur. Il s'agit des « Executive Assitant District Attorney (EADA) » et des « Assistant District Attorney (ADA) ».

Doublage (en français) : Si de nombreux doublages en français furent médiocres, certains ont été savoureux dont celui de *Starsky & Hutch* .

Le modèle reste cependant celui de la série britannique *The Persuaders*, *Amicalement Vôtre* avec les voix de Claude Bertrand (Brett Sinclair interprété par Roger Moore) et de Michel Roux (Dany Wilde interprété par Tony Curtis) qui ont même haussé le ton de la série avec de multiples *gimmicks* dont le fameux « Après toi, ta Majesté » de Michel Roux.

Drama : Format de série d'une heure environ diffusé en début ou deuxième partie de soirée. La définition de la catégorie est presque par défaut car elle comprend aussi bien des séries sentimentales, dramatiques que professionnelles.

Dramedy : Série qui mélange les scènes de drame et celles de comédies, fondée par *M.A.S.H* et codifiée par *Hill Street Blues* et *Moonlighting* . avec une prépondérance sur les scènes dramatiques néanmoins pour la série *Hill Street Blues*, l'ironie dans *M.A.S.H* ou la comédie dans *Moonlighting*.

Le genre va se développer dans les séries des années 1990 et 2000 comme dans la très populaire *Ally Mc Beal* (jeune avocate aux déboires sentimentaux) ou *Grey's Anatomy* (apprentissage de la vie professionnelle et sentimentales d'une équipe de jeunes médecins à l'hôpital).

Due process : Principe qui permet à chaque citoyen américain de saisir le tribunal s'il estime ses droits menacés.

Effet violent: « action qui fait périr ou souffrir le héros » Aristote, *Poétique* (1452b 9-13) .

Cet événement peut aussi concerner un personnage important lié au héros car se situant à la base de son enquête. Cet effet violent peut, alors, figurer en début de récit, comme l'ouverture de chaque épisode sur la réalisation du crime et/ou la découverte du crime – ainsi, à titre divers dans *Columbo* , *CSI*, *Law & Order* ou *House* – sur lequel s'articulent les séries policières.

Emmy Awards : Récompenses décernées tous les ans au mois d'octobre par la National Academy of Television Arts and Sciences qui fonctionne sur le modèle des Oscars donc sur un vote de professionnels de la télévision.

Il existe plusieurs catégories:

- Meilleure fiction : drama et comedy.
- Meilleurs comédiens
- Meilleur scénario de série dramatique
- Meilleur scénario de série de comédie

Ensemble show : Série chorale reposant sur un ensemble régulier de personnages qui attirent l'attention du spectateur. *Hill Street Blues* (« Capitaine Furillo ») est considérée comme fondatrice du genre en mettant aux premiers plans plusieurs personnages héroïques au sein d'une équipe. Ce procédé narratif propose de nouvelles lectures de la promesse du héros policier travaillent en équipe ainsi dans : *Law & Order*, *NCIS*, *CSI*.

Cependant la hiérarchie professionnelle induite par le genre policier donne une prime au chef d'équipe que l'on ne retrouve pas dans d'autres genres comme dans *Desperate Housewives* qui s'articule sur un équilibre de caractères qui n'est pas crédible dans le policier.

Episode: Segment narrationnel de durée identique, composant une série et diffusé sur une chaîne à intervalle régulier.

Feuilleton: Série dont chaque épisode fait suite au précédent. Il requiert de la part du téléspectateur la vision linéaire de la série qui induit donc un déroulement chronologique du(de) héros. C'est le cas, par exemple, de *24*, de *The Shield* ou de *Dexter*.

Flashback : cf Analepse.

Flashforward : Cf Prolepse.

Format: Durée très codifiée des séries télé. On en dénombre 5 (5', 26', 30', 52', 90'). Cependant ce ne sont pas forcément les durées réelles de diffusion de la série selon l'importance de l'impact de l'écran publicitaire.

En général aux Etats-Unis, le format 52' ne dure en réalité que 42', le 26' ne dure que 20' mais cette réalité de diffusion ne s'applique pas aux chaînes câblées américaines, dépendant moins de la publicité.

Formula show : Série dont les épisodes sont construits sur un schéma narratif quasi immuable. « Mission Impossible » en constitue une icône. Parmi les séries du genre les plus célèbres, on peut citer :

- *Columbo*
- *Law & Order* (« New York Police Judiciaire »)

- *CSI* (« Les Experts »)

Franchise : Multiple dérivés d'une série suite au succès de la série initiale, relayé par celui des spin-offs. La structure scénaristique peut être la même comme pour *CSI* qui se décline depuis Las Vegas sur Miami et New York ou une identité commune comme pour *Law & Order* régie par une bible stricte. L'exemple le plus intéressant, du point de vue artistique et prolifique, reste hors du domaine policier, il s'agit de *Star Trek*.

Générique : Passage d'entrée, visuel et musical de début et de fin d'un épisode,. Il est récurrent dans sa formalisation au sein d'une saison , voire de plusieurs saisons ou de toute la série.

Le générique de début constitue la clef d'entrée dans l'épisode, soit en permettant au téléspectateur de se récapituler les événements antérieurs (*The Shield*, 24) avec un bref résumé de ceux ci (comme une forme de « *Previously seen* ») soit en lui permettant juste d'entrer (et d'identifier donc les symboliques) dans le monde des héros de la série. Il présente le(s) héros, les lieux (urbains), la mise en récit ou non, la topographie, les signes et insignes du policier (notamment la tenue, le port des armes). De ce fait il lie le genre et peut parfois apparaître comme semblable d'une série policière à une autre.

Le générique de fin peut récapituler les phases phares de l'épisode, comme s'il constituait à la fois un discours sur l'épisode mais aussi un discours sur la série.

Qu'il soit de début ou de fin, le générique est soumis aux obligations contractuelles très strictes de l'ordre d'apparition (ou non) des héros participants à la série et à l'épisode.

Dans le cadre des séries policières américaines étudiées, les génériques, liés par la codification du genre policier, restent moins inventifs, pour rester plus identifiables, au regard d'autres typologies sérielles. Ces propos sont à nuancer car le genre policier a été impacté par l'évolution plus générale du mode du générique avec l'apparition de formule plus décalée, qu'elle soit minimaliste à l'extrême (*Grey's Anatomy* où n'apparaît que le carton nommant la série comme un logo) ou métaphorique (méta-

phore du parcours du mort jusqu'à sa mise en terre dans *Six Feet Under* ou celui de *Weeds* qui réinterprète la chanson de Malvina Reynolds *Little Boxes*).

De ce fait, si le générique de *Dexter* articulé autour de son lever et de l'exécution méticuleuse de son petit déjeuner (métaphore de la technique méticuleuse et si propre de mise à mort employé par *Dexter*) ou celui de *Miami Vice* où c'est bien la ville qui est mise en figure, restent des contre-exemples. La majorité des séries policières respectent généralement les codes du genre à savoir la présentation du héros et des héros, de leurs actions, des plans de ville et de leur espace de travail comme dans *Starsky & Hutch* , *NYPD Blue*, *CSI*, *NCIS*, *The Shield*.

Celui de *Mentalist* s'inscrit, certes, dans une signature minimaliste centrée sur son héros mais il n'en demeure pas moins qu'il reste centré sur celui-ci.

Lié par le genre policier, on se trouve donc souvent loin de la créativité décalée dans le premier générique pictural de *Desperate Housewives* , celui de *Six Feet Under* ou encore celui de *The Soprano* .

Gimmick : Élément d'identification récurrent d'un personnage qui le fait reconnaître immédiatement par le téléspectateur comme l'imperméable froissé de *Columbo* ou la tasse de café de Gibbs dans *NCIS*.

Golden Globes : Récompenses remises par l'association de la presse étrangère à Hollywood aux meilleures séries dramatiques et aux meilleures comédies. Elle diffère souvent des récompenses des Emmy Awards pour ce même décalage.

Jump the Shark : Surenchère d'effets et de rebondissements qui casse le lien d'adhésion tissé avec le téléspectateur. Cette cassure peut souvent signifier l'essoufflement d'une série et par ricochet le début de sa fin.

L'expression fait référence à un épisode de la série *Happy Days* où l'un des héros – Fronzie- fait du ski nautique dans un bassin d'eau où se trouve un requin et ce, sous les acclamations du public.. C'est une expression consacrée sur les forums de critiques sur Internet.

Hammockin : Stratégie de lancement d'une série en la positionnant au milieu de deux séries à succès.

Howcatchen : Méthode d'investigation inversée. Le téléspectateur en sait plus que le policier mais son intérêt est rivé à la façon dont le policier va reconstituer les indices qui mènent au criminel. *Columbo* en représente l'icône.

Métasérie : Série qui fait référence à de nombreuses séries en effet de miroir, à des fins souvent humoristiques. Ces effets peuvent prendre des formes visuelles décelables par les fans de séries mais également dans des répliques qui font directement référence à d'autres séries. *Moonlighting* a utilisé ses procédés de clin d'œil au téléspectateur, *NCIS*, via le personnage de *Di Nozzo* notamment, en est truffée, d'autant plus que le personnage se réfère également à la culture cinématographique américaine.

MTM : le *Mary Tyler Moore Enterprises* est une compagnie indépendante qui prônait une grande liberté créatrice. Le logo de la compagnie parodie celui de la MGM (Metro Goldwyn Mayer) en faisant apparaître un chat à la place du célèbre lion C'est dans ce cadre que Steven Bochco rencontre M. Kozoll et crée *Hill Street Blues* .

Network : Réseau télévisuel qui comprend les six grandes chaînes américaines de télévision hertzienne, soit : NBC, CBS, ABC, FOX, UPN, WB.

Opening statements : Présentation judiciaire du dossier en l'état des faits , effectué par le Procureur et la Défense au début du procès.

Parodie : Détournement d'une oeuvre avec une volonté satirique.

Pastiche : Imitation ou évocation du style d'un écrivain, d'un artiste ou d'une école sans qu'il y ait reproduction d'une oeuvre particulière ni plagiat.. C'est "*un texte dérivé d'un texte antérieur*" ⁵⁶⁵ .

⁵⁶⁵ Genette G, *Pallimpseste, La littérature au second degré*, 1985, Paris, Ed. Du Seuil, p 14

Patriot Act : Suite aux attentats du 11 Septembre 2001, cette loi est votée le 26 octobre suivant et signée par G.W. Bush, afin de « *poursuivre et renforcer l'Amérique, en fournissant les outils appropriés pour déceler et contrer le terrorisme.*⁵⁶⁶ » La sécurité intérieure est organisée par le biais d'un nouveau ministère. Prorogée en 2005, elle donne le droit aux policiers d'entrer, sans mandat de perquisition, chez les particuliers pour prendre des photos, saisir du matériel informatique et des fichiers.

Peabody Awards : Récompense prestigieuse pour la télévision américaine attribuée par l'école de journalisme Henry W. Grady de l'Université de Georgie. Cette récompense ne comprend ni palmarès, ni cérémonie. Elle peut être attribuée à des chaînes, des maisons de production, des individus au regard de leur travail dans le domaine de la fiction et de l'information de la télévision.

Ainsi :

- 1) NBC et MTM entreprises ont été récompensées pour la série *Hill Street Blues* en 1981.
- 2) NBC et Wolf Film ont été récompensées pour la série *Law & Order* en 1996.
- 3) ABC et Steven Bochco Productions ont été récompensées pour *NYPD Blue*.

People's Choice Awards : Récompense du public remise par CBS et financée par Procter & Gamble depuis 1975. Le vote s'effectue sur Internet depuis 2005.

Phoof : photographie en noir et blanc de la dernière séquence précédant la coupure publicitaire. Elle s'accompagne d'un son rapide, en deux temps, toujours le même. Ce récurrent agit comme une instance de rappel à la reprise de l'épisode, une dramatisation formelle figée de la scène du héros. *NCIS* l'utilise très largement.

Pilote : Premier épisode d'une série qui lance celle-ci en testant la réponse du public. Le pilote a été souvent un téléfilm indépendant (voire même deux téléfilms comme ce fût le cas de *Columbo*).

Ce test est crucial puisqu'il détermine le choix de la chaîne à partir de la réponse des focus groups. Le pilote coûte, de ce fait, souvent plus cher en coût de production

⁵⁶⁶ " *Uniting and Strengthening America by Providing Appropriate Tools Required to Intercept and Obstruct Terrorism Act* ".

même s'il préfigure aujourd'hui, en fait, le premier épisode de la série. Sa durée peut être également plus longue : 90 minutes au lieu des 50 minutes réglementaires.

Pitch : résumé en quelques lignes de l'histoire que va raconter la série en visant à convaincre les financeurs-producteurs du projet. Ainsi, pour *The Shield* : « *L'équipe de Mackey, une escouade de mecs super agressifs t marchant à la testostérone, fait sa loi, apparemment depuis un bon moment, se servant dans les poches des gangs et des dealers, qu'elle a carte blanche pour contrôler. Mackey trouve un adversaire immédiat en la personne de David Acedeva, le nouveau capitaine qui introduit un de ses hommes, un espion, au sein de la « Brigade de Choc ». Au cours des derniers instants de l'épilogue, Mackey, qui a manigancé une descente de drogue chaotique dans ce but, tire à bout portant sans le visage de l'intrus. Votre nouveau héros est dans la place.* »⁵⁶⁷

Plot : Intrigue au sens large, bien souvent opposé à la notion de *character* pour désigner des scénarios qui privilégient l'intrigue sur les personnages.

Polar : Forme mutante du film noir qui apparaît dans les années 1960-1970. Elle propose une réécriture de celui-ci afin d'aborder les enquêtes dans le contexte esthétique et politique contemporain avec ses décalages et ses contrastes. Syndromes de la période de crise culturelle que traversent les Etats-Unis, *Klute* d'Alan Pakula en 1971, *Chinatown* de R. Polanski en 1974, *Mean Streets* de M. Scorsese ou *Taxi Driver* du même auteur en 1976 sont des polars qui s'inscrivent dans la période du post-modernisme qui « *nie la cohérence, la durée et la logique que la société entendait atteindre.* »⁵⁶⁸

Prime time : Heure de grande écoute déterminante pour les annonceurs publicitaire, qui correspond au créneau 20h-23h à l'Est des Etats Unis (Eastern Standard Time) et 19h-22h dans le Middle West et les Rocheuses (Central Time).

Prolepse : Figure de style littéraire qui produit un effet narratif de temps inversé comprenant un saut en anticipation au récit pour une action qui surviendra plus tard.

⁵⁶⁷ Martin B, *Des hommes tourmentés*, (2014), Ed. De la Martinière, p.345

⁵⁶⁸ Royot D, Bourget JL, Martin JP, « *Histoire de la culture américaine* ». (1993), P.U.F, Paris, p.438

L'équivalent cinématographique est le *flashforward*. L'intérêt pour le spectateur réside dans le doute de l'enchaînement des séquences qui semble impossible à croire et, par delà même, relance son intérêt pour la suite de la narration.

La série *Damages* en a usé (voire abusé).

Q Awards : Prix décernés entre 1985 et 2000 par l'Association *Viewers for Quality Television* qui voulait récompenser les programmes de qualité. Ainsi *NYPD Blue* a été récompensée comme meilleure série dramatique en 1994.

Pour des raisons financières et du faible nombre de ses membres, cette association à but non lucratif est dissoute en 2000.

Quatrième mur : Le rideau imaginaire, comme un mur invisible, qui sépare l'espace narratif de l'acteur et celui du voyeur spectateur. Il se situe en parallèle au mur de fond de scène, entre le plateau et la sale. Dans le « *Discours sur la poésie dramatique* » (1758) Denis Diderot écrit : « *Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas.* »⁵⁶⁹. Stendhal surenchérit en disant « *Les personnages ne savent pas qu'il y a un public.* »⁵⁷⁰

Par extension, briser le quatrième mur revient, dans les séries télévisées, à ce que le personnage sorte de sa scène comme s'il sortait de l'écran pour interpeller le spectateur, se plaindre du scénario, annoncer la publicité, parodier son propre rôle etc. La série « *Moonlighting* » (« *Clair de Lune* ») utilise à de nombreuses reprises, ce procédé de familiarité et de rupture de ton en se référant au plateau de tournage et à ses processus de fabrication. Cependant le procédé est délicat car il risque de rompre le pacte fictionnel. Il est utilisé dans les séries d'animation depuis les courts métrages de Tex Avery.

Rating System : Ce système de classification élaboré pour la première fois en 1968 propose les catégories suivantes, à savoir :

- 1) **G** : *General Audience* (Tout Public).
- 2) **PG** : *Parental Guidance suggested for children under 17* (Autorisation parentale conseillée pour les enfants de moins de 17 ans).

⁵⁶⁹ Chap.11, « De l'intérêt »

⁵⁷⁰ Stendhal, *Racine et Shakespeare*.

- 3) **PG-13** : *Parental Guidance suggested for children under 13* (Autorisation parentale conseillée pour les enfants de moins de 13 ans).
- 4) **R** : *Restricted – persons under 17 must be accompanied by an adult* (Les moins de 17 ans doivent être accompagnés par un adulte).
- 5) **X** : *Prohibited to all persons under 17* (Interdit aux moins de 17 ans). Pour ne pas être confondu avec les films X appartenant à la catégorie des films pornographiques, le certificat **X** est remplacé en 1990 par le certificat **NC-17**.

Saga Sell : Récapitulatif des événements précédant, nécessaire à la compréhension de l'épisode qui débute une série-feuilleton.

Le montage des scènes, qui peut être annoncé par le résumé des épisodes précédents le *Previously seen* (« Précédemment dans... ») - est généralement projeté avant le générique. Il est utilisé ainsi dans *24* (« 24h Chrono »), *The Shield* ou *Dexter* mais il reste omniprésent dans de nombreuses séries pour permettre au spectateur de reprendre le fil de l'histoire..

Saison : Période de première diffusion d'une série qui dans la nomenclature des télévisions américaines est très précise, soit de septembre-octobre à juin-juillet. Elle indique, pour le téléspectateur, le positionnement de la série dans le déroulement des saisons.

Script Editor : Le garant du respect de la bible de la série et est responsable de la relecture des scénarii au vu des contraintes de production.

Séquence :

- 1) « Une séquence est une série de scènes liées entre elles par une seule et même idée maîtresse. ⁵⁷¹ »
- 2) « Segment plus vaste que la scène, le séquence se définit principalement par une unité d'action et une simultanéité temporelle. » ⁵⁷²

⁵⁷¹ Field Syd, Scénario, Merlin – cité par Vincent Colonna dans *L'Art des Séries Télé*

⁵⁷² Biegalski C, *Scénarios : modes d'emploi*.

Série B : cette expression date aux Etats Unis des années 30. Après la brutale chute de fréquentation des salles de cinéma induite par la crise de 1929, les producteurs et les exploitants décident de proposer un double programme au public. Celui comprend en première partie la projection d'un film à petit budget d'une heure et demie environ, le film B, suivie de la projection du film A, plus prestigieux et plus spectaculaire. Les décors, des chûtes de film A peuvent être réutilisés dans le film B afin d'en réduire les coûts de production.

Showrunner : représente dans le monde de la télévision le responsable des scénaristes travaillant sur une série au sein de la *writer's room*. Il garantit l'unité scénaristique de celle-ci. Il s'agit très souvent du créateur comme c'est le cas pour Dick Wolf sur *Law & Order* ou de Steven Bochco sur *Hill Street Blues*.

Sitcom : L'un des genres majeures de la fiction sérielle télévisuelle américaine qui est la contraction de « **Comédie de Situation** » (*Situation Comedy*). Ce genre comprend plusieurs caractéristiques aisément identifiables :

- 1) Il s'agit, en général, de mettre en scène des situations humoristiques voire loufoques au sein d'une même famille ou d'un groupe d'amis, ce qui permet de jouer sur les intrigues sentimentales et les personnages secondaires truculents.
- 2) Les épisodes (aux Etats-Unis) durent généralement 21 à 22 minutes, sans la publicité. Ce format permet à la chaîne d'insérer de 8 à 9 minutes de publicité sur un créneau de 30 minutes, en trois coupures.
- 3) Les rires, en fond sonore, font souvent partie du genre et font, également, écho aux origines, tournés en plateau avec un public sur place. Certains sitcoms sont toujours tournés face à un public (ainsi « *Friends* ») dont on enregistre les rires, d'autres sont rajoutés. Certaines versions suppriment les rires à l'exportation.
- 4) Parmi les plus notoires, citons, de façon non exhaustive : *I love Lucy*, *Friends*, *Seinfeld*, *Malcom* et *How I met your Mother*.

Souvent vilipendés, notamment par la critique française, les sitcoms relèvent d'un processus plus complexe que la critique n'aime le croire⁵⁷³. Le film *Tootsie* de

⁵⁷³ <http://series-mania.fr/actualite/compte-rendu-sitcom-univers-drolement-riche> (vu le 5/05/2014)

Sydney Polack (1982) constitue une jolie forme d'hommage au sitcom.

Soap Opera : Sponsorisés par des fabricants de savon (*soap*), lessive et produits d'hygiène (ainsi Procter and Gamble, Colgate-Palmolive), les premiers feuilletons radiophoniques ont été catalogués de la sorte. Leur heure de diffusion, soit l'après midi, visait à diffuser des messages publicitaires à une audience majoritairement féminine, celle des femmes au foyer. Cette expression revient pour nommer des feuilletons sentimentaux, conjuguant plusieurs personnages dans un enchevêtrement d'histoires ouvertes, parfois très confuses, et d'intrigues en parallèle qui mêlent « amour/famille/sexe/argent/meurtres aussi » selon des tonalités plus ou moins prononcées selon les connotations des séries.

Fortunes en terme d'audiences et donc de ressources publicitaires des chaînes, les plus célèbres soaps sont *Les feux de l'Amour*, *Amour, Gloire & Beauté* dont les durées de production et de diffusion ont battu des records.

Ainsi « *The Young and the Restless* » (*Les Feux de l'Amour*) diffusés sur CBS depuis le 26 mars 1973 est toujours en cours de production, comptant plus de 10.396 épisodes de 36 minutes .

L'une des plus célèbre est *Dallas* qui, de par son immense succès, changea de créneau horaire de diffusion en accédant au prime time.

Spin-off : Série dérivée dans l'univers fictionnel d'une autre série.

Elle débute souvent avec des personnages (secondaires) qui ont fait une première apparition dans la série « mère ». C'est la technique qui a été utilisée, par exemple, pour *NCIS Los Angeles* à partir de *NCIS* ou pour *CSI Miami* à partir de *CSI Las Vegas*.

Split screens : Fragmentation de l'image qui permet de montrer de façon dynamique plusieurs actions en parallèle ou des vues différentes d'une même action : *Mannix*⁵⁷⁴ mais surtout *24* en sont les icônes.

⁵⁷⁴ *Mannix* est une série télévisée américaine de 194 épisodes de 50 minutes, créée par Bruce Geller, Richard Levinso et William Link, diffusée sur CBS de 1967 à 1976. Interprété par Mike Connors, le détective Joe Mannix mène de nombreuses enquêtes à Los Angeles, secondée par sa secrétaire, afro-américaine, Peggy Fair, interprétée par Gail Fisher. Le générique, sur une musique de Lalo Schifrin (compositeur de très nombreuses musiques dont celles de *Mission impossible* et de *Starsky and Hutch*) représente le héros dans un kaléidoscope d'actions.

Spoiler : Révélation faite par des internautes sur des forums dédiés aux séries portant sur des éléments déterminants de l'intrigue avant la diffusion des épisodes. Le *spoiler* gâche donc, par définition, le plaisir de la découverte. Il est donc lié à la rapidité d'accès aux épisodes.

Les fans sur les réseaux sociaux annoncent toujours clairement : *No Spoiler, please* . Les véritables fans le respectent donc, ce qui peut paraître contradictoire avec la vitesse de propagation de l'information au nom du plaisir de la découverte. Cette démarche est à suivre.

Stand-alone episode : Episode isolé et indépendant du point de vue de la narration, au sein d'une série-feuilleton.

Structure chorale (Ensemble show) : Entrelacement d'arcs narratifs porté par plusieurs héros. *Hill Street Blues* en a constitué le modèle fondateur.

Structure modulaire : Articulation de plusieurs niveaux de narration.

- 1) Un arc narratif sur toute la saison.
- 1) Un arc narratif sur plusieurs épisodes.
- 2) Un arc narratif par épisode.

A partir de *Hill Street Blues*, de très nombreuses séries sont construites de cette façon. On peut citer par exemple *NCIS* , *Law and Order* ou *New York Police Blue*.

Sweeps : Périodes déterminantes de mesure d'audience par Nielsen des audiences des séries soit en novembre, en février et en mai. Elles sont déterminantes pour la suite de la diffusion et de la production des séries.

Syndication : Mise en vente d'une série américaine au delà d'une centaine d'épisodes, à des stations locales indépendantes ou des chaînes du câble ou du satellite. Ce procédé permet à la série en question des rediffusions quasi permanentes et en assurant une plus grande diffusion et donc d'assurer sa rentabilité. Il a permis à de nombreuses séries d'assurer leur pérennité, l'un des meilleurs exemples étant *Law & Order* qui est diffusée actuellement à toute heure dans le monde.

Il est à noter qu'à l'origine, le procédé était utilisé déjà dans la presse américaine.

Tag : littéralement signifie « étiquette ». Le tag vise à caractériser un personnage par une habitude gestuelle, verbale ou vestimentaire afin d'éveiller l'intérêt du public pour le personnage en question. Le vieil imperméable froissé de l'inspecteur *Columbo* constitue un exemple de tag, tout comme sa façon récurrente d'évoquer sa femme que le spectateur ne voit jamais. De même le gobelet de café de *Gibbs* dans *NCIS* ou le litre de coca-cola que boit à la paille *Abby* caractérisent en tant que tag ces deux personnages.

Talking heads ou **walk and talks** : Procédés de mise en scène de dialogues lorsque ceux-ci pourraient être considérés comme trop statiques, trop parlés et donc ennuyeux.

L'une des réponses à ce type de risque de décrochage du téléspectateur est la conversation itinérante où les héros ne cessent de se déplacer (dans des bureaux, les couloirs, dans la rue...) tout en exposant leurs points de vue sur l'intrigue. Cette procédure, initiée, semble-t-il par *Law and Order (New York Police Judiciaire)* sera reprise dans de très nombreuses séries dont *CSI* ou *House*.

Elle sera vivement critiquée par des créateurs comme David Chase, le créateur des *Soprano*, qui juge ce procédé vieilli et souvent absurde : « *Pourquoi ne pas tout simplement les faire marcher le long de l'autoroute ?* »⁵⁷⁵

Teaser : Scènes situées avant le lancement du générique (appelé également *cold open*). C'est un procédé d'exposition récurrent dans les séries policières avec la présentation de la scène du crime.

Thriller : de l'anglais « *to thrill* » soit frémir. Il s'agit d'une structure scénaristique qui vise à tenir en haleine le spectateur en suivant les obstacles et les dangers qu'affronte le héros: « *le thriller désigne un récit (roman, film) qui met en avant le suspense que suscite l'attente de ce qui va arriver aux personnages principaux.* »⁵⁷⁶

Webisode : Episode diffusé uniquement sur Internet.

⁵⁷⁵ Martin B, *Des hommes tourmentés*, 2014, trad. Cohen L, Ed. La Martinière, p.255.

⁵⁷⁶ Tzvetan T, « *Poétique de la prose* », 1971, Paris, Seuil » p 57-65.

Whodunit : littéralement « *who(has)done it ?* » soit « qui a fait cela ? ». Représente une structure d'énigme qui repose sur une enquête se déroulant au fur et à mesure. Elle est initiée par Wilkie Collins, développée par Conan Doyle avec les enquêtes de *Sherlock Holmes* et codifiée par Agatha Christie avec les enquêtes d'*Hercule Poirot* ou de *Miss Marple*. Cette structure « désigne un type d'intrigue fonctionnant sur le principe de l'énigme dont la résolution est donnée en fin de course »⁵⁷⁷.

Writer's room : littéralement la pièce des écrivains soit des celle des scénaristes travaillant sur une série dirigée par le **showrunner**. L'organisation est différente selon les séries mais on trouve en général une table de conférence autour de laquelle se retrouvent les scénaristes et, sur les murs, des tableaux blancs ou des panneaux recouverts de post-it qui visualisent les idées et les évolutions des personnages : « *En général, le long du mur le plus grand, se trouve une grille divisée en douze ou treize colonnes représentant le nombre d'épisodes. Sur l'axe latéral apparaissent les noms des personnages et ce qui leur arrive dans chaque épisode, ce qui permet aux scénaristes de visualiser les arcs narratifs en un clin d'œil* »⁵⁷⁸.

⁵⁷⁷ Biegalski C, *Scénarios : modes d'emploi*.

⁵⁷⁸ Martin B, *Des hommes tourmentés*, 2014, trad. Cohen L, Ed. La Martinière, p.118.

CREATEURS et/ou PRODUCTEURS de la figure du héros dans les séries télévisées américaines (1968-2008)

Préambule

Il est difficile de désigner un créateur de série au delà des succès des séries que nous avons étudiées tant les personnalités sont fortes, tissant des parcours croisés, apportant des visions, des méthodes de travail, des chemins qui bifurquent, voire bâtissant leurs propres légendes hollywoodiennes.

Il est néanmoins nécessaire de remettre en perspective ceux qui ont initié les changements de codes de narration du héros.

René Balcer : Né à Montreal (Canada) le 9 février 1954, il a écrit et produit 200 épisodes de *Law & Order* (« New York Police Judiciaire ») et 110 épisodes d'une des séries dérivées *Law & Order : Criminel Intent* (« New York Section Criminelle »). Bien qu'ayant été récompensé à de multiples reprises dont un Emmy Awards en 1997 pour la production exécutive de *Law & Order*, il est aussi violemment attaqué pour certains de ses épisodes, notamment par la Droite républicaine américaine. Il se défend, finement, de toute accusation d'idéologisme: « *Pour moi, le vrai sujet, c'est le pouvoir. Comment on l'utilise, comment on en abuse. Je me méfie autant des libéraux que des conservateurs.* »

Donald Bellisario: Il est né le 8 août 1935 à Cokeburg en Pennsylvanie. Il crée *Magnum* diffusée de 1980 à 1988, *Code Quantum* diffusée de 1989 à 1993, *JAG* diffusé de 1995 à 2005, et *NCIS* en production de puis 2003. Ses quatre années passées dans le corps des Marines entre 1955 et 1959, ses idées républicaines et la hantise de la recherche du père ont influencé nombre de ses héros, à commencer par *Gibbs* et *Di Nozzo* dans *NCIS*.

Ses relations tumultueuses avec l'acteur Mark Harmon interprétant le héros *Gibbs*, sur *NCIS* l'ont obligé à prendre quelque recul sur la conduite de la production.

Steven Bochco: Il est né le 16 décembre 1943 à New York. Après des études d'écriture théâtrale, Steven Bochco rentre chez Universal comme scénariste puis *showrunner*. Il supervise l'écriture des premières saisons de *Columbo*⁵⁷⁹ et travaille sur *Ironside* (« L'homme de fer ») également.

En 1976-1977, il crée et produit sa première série policière *Delvecchio* qui reste inédite en France. La série ne fonctionne pas.

Il quitte Universal en 1978 pour les productions Mary Tyler Moore (MTM) où, conformément à la politique éditoriale du studio, il connaît une grande liberté artistique. NBC lui offre cette liberté pour le projet *Hill Street Blues* qui voit le jour en 1981. A la fois scénariste, co-créateur et producteur, il révolutionne tous les codes scénaristiques avec une temporalité feuilletonnante et un casting choral. Il mélange également la structure des programmes qualifiés de masculin (ceux qui passent en prime time) des *cop shows* et celle qualifiée de programmes féminins (ceux de l'après midi) des *soaps*.

En 1986, il crée pour NBC *L.A. Law* (« La Loi de Los Angeles ») série judiciaire qui est diffusée avec succès de 1986 à 1994. Après l'échec de sa comédie musicale policière *Cop Rock*, il écrit et produit *NYPD Blue* en 1993.

D'autres séries policières et judiciaire suivent mais ne rencontrent pas un succès équivalent, ainsi *Murder One* diffusé sur ABC de 1995 à 1997 ou *Total Security* dont 6 épisodes sur la première saison produite sont seulement diffusés sur ABC.

Jerry Bruckheimer : Il est né le 21 septembre 1943 à Detroit (Michigan). En tant que producteur de séries télévisuelles il produit, notamment, *CSI* (« Les Experts »), *Without a Trace* (« FBI Portés disparus »), *Cold Case* (« Cold Case : Affaires classées »).

Il est également l'un des plus grands producteurs de films indépendants avec des succès mondiaux de films d'action comme par exemple : *Beverly Hills Cop* (« Le Flic de Beverly Hills » en 1984 et 1987), *Top Gun* (1986), *Armageddon* (1998), *Pearl Harbor* (2001), *Pirates of the Caribbean* (« Pirates des Caraïbes » en 2003, 2006, 2007, 2011)...

⁵⁷⁹ Ainsi en 1971 pour *Murder By the Book* (« Le livre témoin ») qui est le premier épisode de la première saison et qui est réalisé par Steven Spielberg. On peut citer également *Lady is Waiting* (« Attente »), en 1972 *Blueprint for Murder* (« Une ville fatale ») ou encore en 1974 *Mind over Mayhem* (« Au-delà de la folie »).

Bruno Heller : d'origine anglaise, né en 1960, il est l'un des créateurs de la série *Rome* (HBO ; 2005-2007) qui, bien que n'ayant duré que deux saisons, pour des raisons de coûts de production et de catastrophe à savoir l'incendie des somptueux décors de Cinecittà, a rencontré un très grand succès et de nombreux prix.

Il devient ensuite le créateur de *Mentalist* qui connaît un succès mondial. I

l est le créateur de *Gotham* série en production actuellement sur la Fox.

James Jr Manos: Il est le scénariste de l'épisode *Suspicion* qui est l'épisode 5 de la Saison 1 des *Soprano* pour lequel il obtient un Emmy Awards en 1999 avec David Chase, cet épisode étant considéré comme l'un des meilleurs de toute la série⁵⁸⁰.

Il est le créateur de *Dexter* et a également été scénariste sur deux épisodes de *The Shield* et producteur sur 25 épisodes de la même série.

David Milch : Né en mars 1945 à Buffalo, il se présente comme un « petit gars de la *Jewish country day-school* »⁵⁸¹ avant de partir à Yale en 1962 pour des études de littérature américaines qui sont brillantes. Il débute auprès de Steven Bochco sur *Hill Street Blues* avec l'épisode *Trial by Fury* (Saison 3, « la fureur de vaincre ») qui remporte un Emmy Award.

Homme « tourmenté » jusque dans les excès⁵⁸², il travaille sur *NYPD Blue* produit par Steven Bochco dans un climat de tension et de fièvre qui a donné lieu à de très nombreux récits, dont celui d'une ses scénaristes qui le nomme Caligula : « *Quand il n'était pas un parfait cauchemar de violence et de chaos, Caligula était absolument charmant.* »⁵⁸³ jusqu'à ce qu'il cesse de travailler sur des scénarii en décidant de se rendre directement sur le plateau pour donner aux acteurs les répliques au dernier moment.

Il travaille ensuite sur *Deadwood*, série qui révolutionne le genre dédié au western en mettant au premier plan, la dureté, la violence, la saleté, la bassesse et l'énergie de survie inhérentes au monde de la Ruée vers l'Or.

⁵⁸⁰http://content.time.com/time/specials/2007/sopranos/article/0,28804,1602923_1602896_1602904,00.html

⁵⁸¹ Martin Brett (2013), *Des hommes tourmentés*, Paris, Ed. de La Martinière, p.274

⁵⁸² “Qu’il fut défoncé ou temporairement sobre, son comportement devint légendaire”. Ibid, p. 277.

⁵⁸³ Rebeck T, *Free Fire Zone*, Ibid, p.281.

Mike Post : Il est né le 29 septembre 1944 à Berkeley (Californie), il est l'un des plus significatifs compositeurs de musique de générique de séries télévisées américaines. Il a composé notamment les musiques de *Magnum*, *Hill Street Blues*, *L.A. Law*, *NYPD blue*, *Code Quantum*, *Law & Order*, *Dragnet*.

Shawn Ryan: Né le 30 octobre 1966 à Rockford en Illinois, il étudie la dramaturgie à l'université de Middlebury dans le Vermont puis à Los Angeles. Il écrit quelques épisodes pour *Angel*, un *spin-off* de *Buffy the Vampire Slayer* (« Buffy contre les vampires »)⁵⁸⁴, s'essaie à la comédie puis se tourne vers le *drama* et se rend célèbre par la création, la scénarisation et la production de *The Shield*.

Lalo Schifrin : Boris Claudio Schifrin est né le 21 juin 1932 à Buenos Aires. C'est un pianiste, un chef d'orchestre, un compositeur et un arrangeur musical célèbre notamment pour de très nombreuses musiques de film dont *Les Félines* de René Clément en 1964, *Bullit* de Peter Yates en 1968, *Dirty Harry* de Don Siegel en 1971 et de séries télévisées dont les génériques de *Mission :Impossible*, *Mannix*, *Starsky & Hutch*. Fils d'un violoniste professionnel, Luis Schifrin, il étudie la piano avec Enrique Barenboim, le père de Daniel Barenboim puis avec Andreas Karalis. Il poursuit ses études au début des années 1950 au Conservatoire national supérieur de musique et de dans de Paris et étudie auprès d'Olivier Messiaen et Charles Koechlin. Après avoir commencé sa carrière dans le jazz à Paris, il travaille comme pianiste avec Dizzy Gillespie pour lequel il écrit des pièces et des arrangements pour grandes formations. Compositeur d'innombrables musiques pour la MGM, il continue également sa carrière dans le domaine du jazz et du classique.

Dick Wolf : Richard Anthony Wolf est né le 20 décembre 1946 à New York. Il commence sa carrière dans la publicité chez *Benton & Bowles*. Il débute sa carrière de scénariste dans la télévision en travaillant pour *Hill Street Blues* puis il reprend les rênes de *Miami Vice* en tant que scénariste et producteur en apportant une touche plus sombre à la série.

⁵⁸⁴ Diffusée entre 1997 et 2003, comportant 144 épisodes de 43 minutes, cette série créée par Joss Whedon, relatant les combats de l'adolescente *Buffy* contre les vampires, captivent des générations d'un public adolescents sans pour autant être une série niaise comme elle a souvent été qualifiée. *Angel*, plus sombre, du même créateur, rencontre moins de reconnaissance critique et populaire. La série comprend 110 épisodes, diffusés entre 1999 et 2004.

En 1990, il crée *Law & Order* (« New York Police Judiciaire ») et crée et/ou supervise les séries dérivées. Son nom est indissociable de *Law & Order*, de tournages entièrement effectués à New York durant une vingtaine d'années, tout comme de la musique minimaliste de Mike Post qui ponctue chaque épisode.