

LE FEUILLETON LITTÉRAIRE ET TÉLÉVISUEL : DU STÉRÉOTYPE À L'APPROFONDISSEMENT DU PERSONNAGE

Raphaël Baroni et Anaïs Goudmand

Cet article vise à comparer le feuilleton littéraire, tel qu'il émerge au début du XIX^e siècle, avec le feuilleton télévisuel contemporain dans sa version la plus luxueuse, c'est-à-dire dans les productions américaines récentes généralement produites par des chaînes câblées et bénéficiant à la fois d'un fort régime d'auctorialité et de moyens de production inédits. Cette comparaison, qui sera surtout centrée sur le statut du personnage dans le récit, visera à expliquer comment le feuilleton, une forme narrative autrefois décriée, a pu devenir, dans le contexte actuel, l'une des productions culturelles contemporaines les plus célébrées par la critique.

Notre objectif, qui vise à exploiter le contraste maximal entre deux dispositifs (littéraire et télévisuel) et deux contextes historiques et culturels (la France vers 1840 et les États-Unis au début du XXI^e siècle), explique le choix de notre corpus, qui prend le parti de réduire les séries contemporaines aux œuvres qui sont perçues comme des œuvres de « qualité », parmi lesquelles il est courant de mentionner *The Sopranos*, *The Wire*, *Six Feet Under*, *Breaking Bad*, etc. Ce ne sont évidemment pas ces séries qui rencontrent le plus grand succès commercial (contrairement par exemple aux *Experts*), mais ce sont celles qui conditionnent le plus fortement la valeur esthétique attribuée par la critique (et par le grand public) au genre de la série américaine. Ainsi, quand Martin Winckler rédige un « petit éloge » des séries télévisées¹ ou quand Jean-Pierre Esquenazi se demande si ces séries

¹ Martin Winckler, *Petit éloge des séries télé*, Paris, Gallimard, 2012.

représentent l'« avenir du cinéma¹ », c'est évidemment à ce groupe restreint de productions qu'ils se réfèrent.

À l'inverse, les chercheurs qui veulent dépasser le discours subjectiviste lié aux valeurs, pour s'intéresser plutôt au mode de production et à la dimension économique des séries, auront tendance à inclure dans leurs corpus des œuvres beaucoup moins prestigieuses². Buxton affirme ainsi que s'intéresser au « statut marchand de la série est un bon point de départ pour une discussion qui entend sortir des ornières du culturalisme³ ». Paradoxalement, même s'ils s'en défendent, ce parti pris « objectiviste », en déconstruisant le discours évaluatif des « sériephiles », conduit souvent à produire un discours indirect sur la valeur, notamment en soulignant l'hétéronomie d'un média soumis à des contraintes économiques qui conduiraient nécessairement à une standardisation des productions, à la stéréotypisation des personnages et à la disparition de l'intrigue, ainsi qu'en témoigne cette remarque de Buxton sur « l'aboutissement de la soumission réelle du travail de scénarisation des récits à la logique du capital : *des épisodes produits industriellement sans personnages ni intrigues*⁴. »

Dans une logique similaire à celle décrite par Pierre Bourdieu pour le champ littéraire⁵, il est évident que le champ des productions télévisuelles est polarisé par une opposition entre un groupe restreint d'œuvres bénéficiant d'un grand capital symbolique et une majorité de productions jugées commerciales, qui engendrent un plus grand capital économique⁶. Dans cette logique économique et symbolique, il est important de souligner que certaines chaînes (souvent câblées) investissent dans des séries de prestige très coûteuses à produire et engendrant un faible profit économique immédiat dans le but d'améliorer leur image, et donc une profitabilité à moyen ou à long terme. Soucieuse de marquer sa différence, HBO a ainsi fait du slogan « *It's not TV, it's HBO* » une marque de fabrique, qu'une série

1 Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2012.

2 Voir David Buxton, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Sarah Sépulechre, *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011.

3 David Buxton, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p.10.

4 *Ibid.*, p. 59.

5 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, « Points », 1992.

6 Il faudrait toutefois nuancer ce constat dans le cas des séries télévisées contemporaines, car il n'est pas rare de voir émerger des succès qui cumulent ces deux formes de capital, *The Sopranos* ou *Lost* étant les cas les plus emblématiques.

comme *The Sopranos* avait pour mission de valider. Aujourd'hui, le réseau Netflix adopte la même stratégie avec sa série phare *House of Cards*, créée par David Fincher, avec Kevin Spacey dans le rôle principal.

Breaking Bad, qui sera commenté plus en détail à la fin de cet article, correspond également à cette fonction de produit d'appel : il a bénéficié de conditions de production particulièrement généreuses, en dépit d'un succès public relativement modeste à ses débuts. Financé grâce au profit engendré par d'autres séries plus populaires, *Breaking Bad* a néanmoins permis à la chaîne AMC de remporter de nombreux prix (dix Emmy Award, un *Golden Globe*) ainsi que d'être considérée comme l'une des meilleures séries de tous les temps, sa dernière saison remportant le score de 99 % d'avis favorables recensés par le site *Metacritic*. Un tel bénéfice en termes d'image valait bien quelques sacrifices financiers, notamment pour exister face à la concurrente HBO. Ainsi que l'affirme Buxton, cette logique économique expliquerait ainsi l'émergence d'un « âge d'or » de la série télévisuelle, même s'il est difficile de se prononcer sur sa durabilité.

Deux facteurs pourraient expliquer l'« âge d'or » de la série de télévision dans les années 2000 : la maturation des chaînes de câble (HBO, Showtime, AMC), moins contraintes sur les plans artistique et politique (et ce sont plutôt les séries de cette provenance qui sont justement louées par les « sériephiles ») ; et la consommation croissante des séries sur d'autres supports (DVD, téléchargement ou streaming sur Internet). Ce qui se profile, à terme, c'est la dissociation entre fiction sérialisée et diffusion programmée. Les conséquences d'une telle évolution sont difficiles à prévoir, et pourraient menacer la survie des séries sous leur forme actuelle. Évitions donc de fétichiser les « séries télévisées¹ ».

Nous ne chercherons pas à unir nos voix aux louanges des « sériephiles », mais plutôt à comprendre les logiques économiques et narratives qui sous-tendent les productions les plus célébrées. En comparant *Les Mystères de Paris* à *Breaking Bad*, nous nous situerons donc aux deux antipodes de la forme feuilletonesque, non seulement sur un plan historique mais également au niveau des moyens financiers engagés dans la production et au niveau de l'évaluation critique. Ce que nous aimerions montrer, en nous focalisant notamment sur la construction du personnage, c'est que ce sont

1 David Buxton, *Les Séries télévisées, op. cit.*, p. 9.

les mêmes contraintes liées à l'écriture feuilletonesque (longue durée, improvisation partielle, soumission de l'auteur à des contraintes externes) qui ont servi d'argument pour critiquer le feuilleton et ensuite pour l'encenser. En dépit des différences, il y aurait donc un point commun que l'on pourrait définir sur un plan narratologique et technique, tout en insistant sur la différence fondamentale liée aux conditions économiques et matérielles (délais de production, caractère collectif de l'écriture), présidant à la production du récit, qui permettent de transformer une contrainte susceptible d'engendrer des incohérences ou des défauts esthétiques en un formidable potentiel pour l'écriture narrative.

Nous commencerons par passer en revue les critiques adressées au roman-feuilleton lors de son apparition, de manière à dégager quelques caractéristiques jugées problématiques. Dans un deuxième temps, nous montrerons comment les séries télévisées qui bénéficient du plus fort capital culturel sont parvenues à tirer profit du dispositif feuilletonesque pour inverser cette tendance.

DE LA CRITIQUE À L'ÉLOGE

Depuis son apparition, le feuilleton est un genre populaire qui a été vivement critiqué en raison de ses défauts esthétiques supposés : rapidité d'écriture, manque de planification, incohérences, invraisemblances, commercialité, absence de style, répétition des procédés, conventionnalisme, artificialité des personnages, etc. En effet, le support éditorial fourni par la presse périodique a transformé la nature de la narration sérielle (qu'il s'agisse de véritables feuilletons à épisodes ou de séries d'histoires reproduisant le même schéma narratif) car ce dispositif accentue les contraintes qui pèsent sur la création improvisée : d'une part, le support impose un rythme de production régulier, qui ne suit pas nécessairement les élans créatifs de l'auteur, d'autre part, le feuilleton remplit ouvertement une fonction de fidélisation du lecteur au journal, ce qui risque de déboucher, en termes bourdieusiens, sur une perte d'autonomie et un glissement vers les précédés commerciaux. Les critiques portant sur la nature industrielle de l'écriture feuilletonesque n'ont dès lors pas tardé à se multiplier dans le sillage de Sainte-Beuve :

« Les journaux s'élargissant, les feuilletons se distendant indéfiniment, l'élasticité des phrases a dû prêter¹, et l'on a redoublé de vains mots, de descriptions oiseuses, d'épithètes redondantes : le style s'est étiré dans tous ses fils comme les étoffes trop tendues². »

Si ces phrases sont antérieures à la scission du champ littéraire à proprement parler (que Bourdieu situe dans les années 1860), elles n'en convoquent pas moins une dichotomie caractéristique entre la fonction marchande et la fonction symbolique des biens culturels, en instituant un antagonisme indépassable entre la logique de profit immédiat, qui sous-tend la publication en feuilletons, et l'impératif artistique que suppose l'activité littéraire. On trouve donc déjà, sous la plume de Sainte-Beuve, une valorisation de l'« intérêt au désintéressement³ » qui structurera, dans les décennies suivantes, l'idéologie du sous-champ de la production restreinte. Ces manœuvres infraconscientes de distinction symbolique passent notamment par la dénonciation de « la triste influence de l'improvisation journalière⁴ », pour reprendre une expression de Gaschon de Molènes, qui souligne que le rythme de publication quotidien et l'étirement *ad infinitum* des intrigues ont une incidence néfaste sur la cohérence de l'histoire et des personnages :

« Le romancier avait entrepris une traversée de plusieurs mois avec des provisions pour quelques heures ; il avait des décorations pour son théâtre, des costumes pour ses acteurs ; il n'avait oublié que la pièce, ou plutôt il avait espéré qu'elle se ferait toute seule ; et ce qu'il y a de malheureux, c'est qu'effectivement elle se fait⁵ ! »

1 Sens rare du verbe « prêter » qui, employé absolument, signifie « s'étendre », « s'élargir », ou « fournir une ample matière ».

2 Charles-Augustin Sainte-Beuve, « De la littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839, in Lise Dumasy, *La Querelle du roman-feuilleton (littérature, presse et politique : un débat précurseur, 1836-1848)*, Grenoble, ELLUG – Université Stendhal, 1999, p. 35.

3 Pierre Bourdieu, « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, septembre 1991, p. 8.

4 Gaschon de Molènes, « Revue littéraire », *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1841, *ibid.*, p. 158.

5 *Ibid.*, p. 159.

L'improvisation, qui rapproche dangereusement l'écriture littéraire du journalisme, est ainsi érigée en repoussoir par les critiques : Cuvillier-Fleury dénonce « l'improvisation rapide et aventureuse¹ » qu'il décèle dans les romans de Sue, Gaschon de Molènes considère *Mathilde*, du même auteur, comme « une sorte d'improvisation bâtarde² »... On pourrait ainsi continuer à l'infini le relevé des occurrences du mot, systématiquement employé à des fins de dévalorisation. Tous dressent le constat d'une absence de prise des auteurs sur leurs feuilletons, qui subissent ainsi des développements proprement incontrôlables, réduisant le roman à n'être plus qu'une « composition commode, rapide, écrite au jour le jour, où l'action (je ne parle pas du style, on n'y songe plus) va au hasard, se déroule et s'arrête comme elle veut³. » Cette conception du métier de feuilletoniste semble corroborée par le témoignage des écrivains eux-mêmes, si l'on suit par exemple Ernest Legouvé qui rapporte dans ses mémoires cette citation d'Eugène Sue, à qui il réclamait la suite des *Mystères de Paris* : « Quant à la suite, je serais très embarrassé de vous l'envoyer. Je ne la connais pas. J'ai écrit ça d'instinct, sans savoir où j'allais⁴. » De même, Balzac écrit à M^{me} Hanska, en 1846 : « J'ai encore vingt feuillets à faire et il les faut pour samedi car je suis au jour le jour. Je n'ai plus le temps de réfléchir, ni de corriger ce que je fais⁵. » Cependant, cette vision catastrophiste n'est pas exempte d'exagération : contrairement à un présupposé tenace, les feuilletonistes de la première partie du XIX^e siècle suivaient généralement un plan, même si celui-ci pouvait être modifié de façon conséquente en cours de rédaction. En tout état de cause, Sue aurait en fait rédigé les quatre premières parties des *Mystères de Paris* avant le début de la publication, ce n'est qu'à partir de la sixième partie qu'il se met véritablement à écrire « au jour le jour⁶ ». Il n'empêche que cette représentation du feuilletoniste devient consensuelle et qu'elle fait partie,

1 Alfred-Auguste Cuvillier-Fleury, « M. Eugène Sue. *Le Morne-au-Diable ou l'Aventurier* », *Journal des débats*, 14 juin 1842, *ibid.*, p. 68.

2 Gaschon de Molènes, *op. cit.*, p. 166.

3 Anonyme, « Revue littéraire », *La Revue de Deux Mondes*, 1^{er} juin 1839, cité par Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006, p. 61.

4 Ernest Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, Paris, J. Hetzel, 1886-1887, p. 368-369.

5 Honoré de Balzac, *Lettres à l'étrangère : œuvres posthumes*, Paris, Calman-Lévy, 1899, t. IV, 124, 19 novembre 1846, cité par René Guise, « Balzac et le roman-feuilleton », *L'Année balzacienne*, 1964, p. 329.

6 Les étapes de la rédaction des *Mystères de Paris* ont été minutieusement répertoriées par René Guise dans « *Les Mystères de Paris*, histoire d'un texte : légende et vérité », *Bulletin du bibliophile*, III, 1982.

dès les débuts de l'histoire du roman-feuilleton, de l'attirail mythique qui entoure la profession, y compris parmi les auteurs qui la reprennent à leur compte afin de mettre en valeur leurs capacités d'imagination.

Outre la nature foisonnante et hasardeuse des intrigues, le développement des personnages (ou plus exactement leur absence de développement) est également la cible des détracteurs du feuilleton. Le fonctionnement archétypal des héros des *Mystères de Paris* a ainsi été longuement analysé par Umberto Eco, qui envisage la stéréotypie comme l'élément clé de compréhension des personnages¹. Le prince Rodolphe de Gerolstein, « héros tout-puissant² », correspond ainsi au type du « justicier solitaire et marginal³ » qui connaîtra, sous ses divers avatars, la fortune que l'on sait dans la littérature de grande distribution. Il en résulte un manichéisme prononcé, fondé sur un « puissant jeu élémentaire d'archétypes⁴ » qui exploite les lieux communs de la littérature romantique : le Chourineur est une figure de criminel repentant ; Fleur-de-Marie, la jeune prostituée sauvée par Rodolphe, est une illustration du type de la « vierge souillée⁵ »... L'auteur convoque un nombre impressionnant de personnages, qui sont utilisés comme des outils mis au service de l'intrigue et qui peuvent être délaissés, momentanément ou définitivement, au cours de l'histoire. Sue, dans sa préface à *Atar-Güll*, soulignait ainsi sa prédilection pour « des personnages qui, ne servant pas de cortège obligé à l'abstraction morale qui serait le pivot de l'ouvrage, pourraient être abandonnés en route, suivant l'opportunité et l'exigence logique des événements⁶. » Le personnage, souvent dépourvu d'épaisseur psychologique, apparaît davantage comme un accessoire favorisant une esthétique du coup de théâtre, qui nourrit la dimension dramatique du récit, à l'encontre des critères de vraisemblance qui se construisent parallèlement dans le paradigme réaliste : Sue se préoccupe davantage de produire des effets que de peindre des personnages dotés d'une psychologie crédible. Le roman-feuilleton offre donc, pour les élites du monde littéraire et politique, l'image de

1 Umberto Eco, « Eugène Sue : le socialisme et la consolation », *De Superman au surhomme*, Myriem Bouzaher trad., Paris, Grasset, 1992 [1978], p. 39-83.

2 Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Paris, PUF, 1989, p. 27.

3 *Ibid.*

4 Umberto Eco, *De Superman au Surhomme*, *op. cit.*, p. 74.

5 *Ibid.*, p. 73.

6 Jean-Louis Bory, *Eugène Sue. Le roi du roman populaire*, Paris, Hachette, 1962, p. 102.

lectures déclassées, destinées « à satisfaire les grossiers appétits de cette foule de lecteurs peu difficiles sur le choix de leur nourriture intellectuelle¹. »

Voué aux gémonies par la critique dans les années 1840, le feuilleton n'en connaît pas moins, dans les décennies suivantes, un développement spectaculaire avant de se déclinier, dans la première moitié du ^{XX}^e siècle, sous une grande variété de supports (bande dessinée, radio, télévision...). Il demeure cependant, du moins dans la perception qu'en a la critique, la forme narrative privilégiée par la « culture de masse ». Cependant, la perception de la valeur esthétique du feuilleton a connu un renversement spectaculaire depuis une dizaine d'années. En effet, de plus en plus de critiques reconnaissent que la série télévisée, notamment d'origine anglo-saxonne, représente le genre fictionnel dominant l'horizon culturel contemporain. D'ailleurs, alors que les productions télévisuelles ont longtemps été dominées par les productions cinématographiques, producteurs, réalisateurs, scénaristes ou acteurs reconnaissent aujourd'hui que participer à une série prestigieuse peut permettre d'acquérir davantage de capital économique et symbolique que de participer à la dernière superproduction en date à Hollywood. En contribuant à créer la série *Twin Peaks* en 1990, David Lynch a fait office de précurseur de cette émancipation du genre et, aujourd'hui, on ne s'étonne plus de voir des légendes du cinéma, tels que Martin Scorsese, Gus Van Sant ou Steven Soderbergh, se tourner vers le monde de la télévision. À l'inverse, lorsque Vince Gilligan, le créateur de la série *Breaking Bad*, évoque son désir de réaliser un jour un film, il ajoute : « Je me demande parfois pourquoi j'ai envie d'être cinéaste, étant donné qu'un nombre limité d'œuvres intéressantes sortent du système hollywoodien en ce moment². » Le domaine de l'édition en France n'est pas en reste et la publication d'études sur le phénomène est en pleine explosion, ainsi qu'en témoigne la création, aux Presses universitaires de France, d'une collection regroupant des études monographiques sur les grandes séries américaines. Ainsi que le résume François Jost :

1 Alfred Nettement, *La Gazette de France*, 12 avril 1836, cité par Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie*, op. cit., p. 61.

2 Entretien avec Vince Gilligan, Olivier Joyard, « Vince Gilligan, créateur de *Breaking Bad* : "Je suis très content du dernier épisode" », *Les Inrockuptibles*, <www.lesinrocks.com/2013/09/29/cinema/gilligan-breaking-bad-je-suis-content-du-dernier-episode-11429772/>, 29 septembre 2013.

« Depuis quelques années, les séries ont en effet acquis une légitimité étonnante. Alors que dans les années 1980 on conspuait l'envahissement des chaînes par les fictions américaines, on leur reprocherait presque aujourd'hui de ne pas leur faire assez de place. Même les universitaires, qui considèrent encore avec condescendance la télévision et affectent de ne pas la regarder, font une exception pour les séries [...]. Qu'on les situe sur le terrain artistique, qu'on les mette en position de succéder au septième art ou qu'on les pense au travers de Descartes, Spinoza ou Sartre, démontre suffisamment qu'elles sont aujourd'hui respectées par les chercheurs, qui ne craignent plus de se dévoyer en s'y intéressant. La sériophilie a remplacé la cinéphilie et, bien qu'elle s'en distingue, elle en a repris certains traits : la connaissance précise des intrigues, des saisons, des comédiens, de leur carrière, des auteurs, de leurs trajectoires et des aléas de la réalisation de leurs projets, des dates de diffusion, etc.¹ »

DU STÉRÉOTYPE À L'APPROFONDISSEMENT DU PERSONNAGE

De nombreux critiques affirment, au sujet de la série télévisée, que son rapport au personnage ne serait guère plus reluisant que dans le feuilleton du ^{XIX}^e siècle. Ainsi que l'avance Sarah Sépulchre, le héros de télévision serait « cohérent et redondant », dans le but d'accroître sa « lisibilité² » :

« Le personnage de télévision est proche du personnage de paralittérature. [...] Le récit télévisuel est également fortement hiérarchisé et les personnages principaux sont hypertrophiés. Le héros de série est inséré dans un réseau de représentations qui excèdent le texte et qui se traduisent en stéréotypes. Les types génériques qui contribuent à sa construction l'inscrivent dans un subtil mélange de traits connus et de variations³. »

1 François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 3-5.

2 Sarah Sépulchre, *Décoder les séries télévisées*, op. cit., p. 148.

3 *Ibid.*

David Buxton va plus loin en insistant sur l'« absence de profondeur psychologique du personnage¹ » qu'il met en relation avec la stratégie économique de la production télévisuelle.

Faire coïncider le déroulement d'une intrigue avec une exploration des personnages à travers le comportement dévoilé fait partie du métier du dramaturge, mais il est difficile d'en demander autant à des scénaristes qui ont une semaine pour créer une histoire originale à partir de personnages préétablis, avant de recommencer la semaine suivante².

Mais la critique de Buxton, en évoquant des conditions de production particulièrement défavorables, ne s'adresse qu'aux productions commerciales des chaînes publiques. À l'inverse, la genèse des séries diffusées sur le câble se déroule souvent dans des conditions optimales pour planifier minutieusement la saison à venir. Ainsi que le souligne Winckler :

« Sur le câble, chaque saison compte en général treize épisodes. Pour des raisons économiques, la saison est produite en continuité. Et tout le monde travaille dans l'assurance que les treize épisodes seront tournés. [...] La chaîne peut, ensuite, décider de commander ou non de nouvelles saisons, mais elle n'interrompt pas la production du jour au lendemain. Les chaînes du câble produisent moins de séries que les *networks* (c'est en voie de changement...) mais ces conditions de production plus favorables permettent aux scénaristes travaillant sur une série du câble de concevoir leurs saisons sous la forme d'une narration d'un seul tenant, soigneusement écrite à l'avance, et pour cela dotée d'une grande cohérence³. »

Il serait ainsi réducteur de considérer que le statut du personnage serait identique dans l'ensemble des séries télévisées. Offrant un contraste frappant avec le constat de Buxton et de Sépulchre, David Fincher expliquait récemment que son intérêt pour la production de la série *House of Cards* pour Netflix, venait de son potentiel narratif pour développer des personnages complexes, échappant à un excès de cohérence, à la redondance et au stéréotype :

1 David Buxton, *Les Séries télévisées*, op. cit., p. 41.

2 Ibid., p. 58.

3 Martin Winckler, *Petit éloge des séries télé*, op. cit., p. 40.

« Dans le cinéma à grand spectacle, la réflexion sur les personnages n'a pas lieu. Je dirais qu'ils sont conçus en dehors du récit, comme des pièces rapportées. Ce ne sont plus des personnes. Qui vous a marqué ces vingt dernières années ? À cette question, beaucoup répondraient Tony Soprano. Le héros de David Chase est devenu une icône culturelle car on lui a donné le temps de se contredire, de se transformer au fil des heures, de révéler des facettes infinies de lui-même. Pour moi, le temps représente une source de dramaturgie¹. »

Sur la même ligne, Jean-Pierre Esquenazi affirme que certaines séries « ont saisi à bras-le-corps les possibilités qu'offre le temps sinon illimité du moins considérable de leur mode de diffusion : les mondes fictionnels sériels sont sans aucun doute parmi les plus riches et les plus prenants que la production contemporaine de fiction nous propose² ». À l'instar de David Fincher, qui affirme que le temps permet au personnage de « se contredire », de « se transformer » et de « révéler des facettes infinies de lui-même », Esquenazi insiste sur la « plénitude des univers fictionnels³ » et sur l'« approfondissement du personnage⁴ » qui a accompagné l'émergence des séries évolutives. Citant un article de Roberta Pearson⁵, Esquenazi souligne avec elle « qu'un personnage de série est largement avantage par rapport à son confrère cinématographique au moins quant à l'environnement et aux interactions avec les autres », ce qui permet de conclure que « les séries au long cours peuvent créer des personnages beaucoup plus élaborés que tous les autres types de fiction⁶. »

Ce qui est intéressant, c'est que cet approfondissement apparaît non seulement lié à l'extension temporelle de l'univers raconté, mais également au caractère collectif de la production télévisuelle, qui fait éclater en quelque

1 David Fincher, « *House of cards* : David Fincher entre en politique », *Les Inrockuptibles*, « Spécial séries 2013 », n° 920, 16 juillet 2013.

2 Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, op. cit., p. 166.

3 Ibid., p. 162.

4 Ibid., p. 117.

5 Roberta Pearson, « Anatomising Gilbert Grissom : The Structure and Function of the Televisual Character », *Reading CSI : Crime TV Under the Microscope*, London, Michael Allen, I. B. Tauris, 2007, p. 39-56.

6 Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, op. cit., p. 173-174.

sorte, pour reprendre un concept bakhtinien, le « monologisme¹ » du créateur, offrant ainsi une plus grande autonomie au personnage :

« Le principal responsable de [la] constitution complexe [du personnage] est l'écriture multiple des épisodes de séries. Si l'on examine les génériques des soixante-trois épisodes de *Six Feet Under*, on découvre onze auteurs dont huit ont écrit plus de cinq épisodes. Bien sûr, cela ne signifie pas que ces auteurs sont laissés à eux-mêmes. Tous les témoignages d'auteurs et de producteurs prouvent que les réunions hebdomadaires des équipes de scénaristes dirigées par le producteur exécutif sont décisives dans l'écriture terminale des épisodes. [...] Cependant, les différents auteurs ne peuvent pas ne pas intégrer leurs propres préoccupations à l'intérieur des épisodes qu'ils écrivent. Aussi n'est-il guère étonnant de trouver de nouvelles thématiques introduites par un épisode puis poursuivies par d'autres qui innervent le mouvement personnel d'un personnage. Ajoutons que la direction de la série n'est pas non plus immobile : un producteur exécutif peut arriver pour une nouvelle saison et incurver le destin de la série et par conséquent celui des personnages. Il y a donc de nombreuses raisons pratiques qui expliquent l'épanouissement des personnages de fiction grâce à la production de séries. La dialectique continue entre le créateur de la série, ses producteurs exécutifs et ses scénaristes, le premier gardien d'un ordre qu'il a initié et les seconds animés par les figures que cet ordre peut leur inspirer a pour résultat des développements souvent passionnants². »

L'instabilité des rôles des personnages et l'approfondissement de leurs caractères deviennent ainsi une règle pour les séries évolutives et constituent probablement l'un des intérêts majeurs des séries contemporaines les plus célébrées par la critique : on observe ainsi que le personnage acquiert une véritable autonomie par rapport à sa fonction dans le récit et au projet d'un auteur singulier. On peut évoquer dans ce sens les incroyables trans-

1 Pour Bakhtine, le récit monologique repose sur des « liens thématiques et pragmatiques habituels, d'ordre objectal ou psychologique » qui conduisent à une « objectivation, une réification des héros dans la conception de l'auteur », Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1929], Isabelle Kolitcheff trad., Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 36.

2 *Ibid.*, p. 173.

formations affectant les personnages de *Breaking Bad*, qui remettent perpétuellement en cause les tentatives des spectateurs de les raccrocher à un rôle ou à une axiologie immuable : le héros, Walter White, passe successivement du statut de victime à celui de génie du mal, avant sa relative rédemption ; son comparse dépravé Jesse Pinkman finit par devenir un héros tragique et le garant moral de la série... En outre, les liens qui unissent les personnages sont soigneusement explorés : c'est ainsi qu'un épisode comme « *Fly* » (saison 3, épisode 10), qui souffrait de conditions de production plus défavorables que le reste de la saison¹, et qui a été tourné dans un décor unique, parvient à retourner ces circonstances *a priori* défavorables en s'appuyant exclusivement sur la performance des deux seuls acteurs qui y apparaissent. Le personnage devient ainsi le véritable support de la série, davantage que des rebondissements et coups de théâtre qui parcourent le récit, c'est de lui que dépend l'investissement affectif des téléspectateurs. François Jost conclut ainsi que :

« Le coup de génie de certains scénaristes est d'avoir fait éclater le carcan de la psychologie mise en œuvre par le discours réaliste qui s'appuie sur des caractères stables et intangibles (avec le méchant, le bon, le tendre, le naïf, le distrait, etc.) pour toucher à la fois ce qu'il y a de plus humain et de plus social en nous². »

La longue durée, qui débouche sur cette plénitude des univers fictionnels évoquée par Esquenazi, associée à des conditions de production optimale, à la fois collectives et longuement planifiées, a ainsi permis l'émergence d'un nouveau genre de personnages, exempts des défauts liés à l'improvisation d'un auteur solitaire se débattant avec les contraintes de la production quotidienne. Vince Gilligan décrit ainsi les conditions dont il a bénéficié pour produire la dernière saison de *Breaking Bad* :

« Les instants "Eureka, j'ai trouvé", ça n'existe quasiment pas. Les idées s'imposent souvent de manière bizarre, après avoir grandi dans

1 Il s'agit d'un « *bottle episode* », pour reprendre le terme technique anglo-saxon, à savoir un épisode produit à faible coût, qui met en scène un nombre restreint de personnages et qui limite au maximum les décors employés.

2 François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme?*, op. cit., p. 13.

leur coin. Parfois, on imagine une piste et on l'enterre... C'est ce qu'il s'est passé ici. La personne qui a pitché la fin en salle d'écriture – je ne me souviens même plus qui c'était! – l'a fait presque en l'air. Sa proposition était une hypothèse de travail parmi cinquante autres. Un jour, nous y sommes revenus, mais quelque chose me dérangeait. J'ai cru qu'il existait une meilleure fin. Puis, nous y sommes de nouveau revenus, en changeant quelques détails. On s'est tous regardés : «Ça y est, on la tient ? Il faut croire que oui !» La rédaction du scénario n'a été achevée que dans les tout derniers jours précédant le tournage. Si on résume, j'ai mal dormi pendant six mois¹. »

Les chaînes télévisées mettent ainsi des moyens considérables à la disposition des créateurs auxquels elles accordent leur confiance. À titre d'exemple, le budget moyen d'un épisode de *Breaking Bad* s'élevait à 3,2 millions de dollars, ce qui est largement supérieur à celui d'une série comme *Les Experts* (CBS, 2 millions de dollars par épisode en moyenne), alors que cette dernière rassemble un public beaucoup plus large, avec des pics à trente millions pour la saison 5. La quatrième saison de *Breaking Bad* a été quant à elle suivie par deux millions de personnes en moyenne, la cinquième par trois millions de personnes, avec une augmentation constante jusqu'à l'épisode final, regardé par plus de dix millions de spectateurs aux États-Unis. Le cas de *Breaking Bad* montre bien le succès de la politique de production des chaînes de télévision, qui parient sur une progression du chiffre d'audience grâce au succès d'estime. Les producteurs tendent ainsi, de plus en plus souvent, à donner leur chance à des séries qui n'ont pas rencontré leur public mais qui ont reçu un accueil critique favorable. L'exemple le plus récent est celui de la série *Halt and catch fire*, également produite par AMC, qui a été renouvelée contre toute attente en août 2014 pour une seconde saison, malgré des audiences confidentielles. À cette occasion, le président d'AMC, Charlie Collier, est intervenu publiquement pour expliquer cette décision, en mettant en regard le contenu de la série (qui suit les déboires d'une équipe d'informaticiens dans les années 1980), et la politique de la chaîne :

1 Vince Gilligan, « Vince Gilligan, créateur de *Breaking Bad* : « Je suis très content du dernier épisode » », *loc. cit.*

« *This is a show about invention, experimentation, and the inherent risks in trying to break new ground – themes that really resonate with us as a network and attracted a passionate audience. We have a history of demonstrating patience through the early seasons of new shows, betting on talent and building audience over time*¹. »

Il s'agit de ne pas interpréter naïvement une telle déclaration, qui s'inscrit dans une stratégie à moyen et long terme : en construisant l'image d'une chaîne capable de prendre des risques pour la créativité, Charlie Collier renverse la représentation d'une production uniquement intéressée par des objectifs de rentabilité et cherche à montrer que celle-ci prend pleinement part au processus de création en se situant par rapport à la qualité esthétique des œuvres. La « patience » est devenue une valeur incontournable pour les producteurs, qui entendent prouver qu'ils sont capables de se dégager d'une logique de profit à court terme, en affichant leur désintéressement. Désintéressement tout relatif à l'évidence, car le manque à gagner se trouve largement compensé par un gain symbolique incontestable. Du fait de l'immense faveur dont la forme du feuilleton bénéficie de nos jours, les créateurs de séries actuelles peuvent donc disposer de conditions de travail relativement autonomes puisque le budget alloué à une série n'est plus systématiquement dépendant du profit immédiat. De plus, toujours suivant le témoignage de Vince Gilligan, les contraintes pesant sur le rythme d'écriture sont bien moindres que celles du roman-feuilleton :

« Pour cette ultime saison de *Breaking Bad*, nous avons pu passer environ un mois sur chaque épisode, sans écrire une ligne, juste à réfléchir et lancer des idées. Comme des joueurs d'échecs, nous envisageons toutes les solutions. Ensuite, un scénariste partait écrire l'épisode seul pendant environ deux semaines. Un luxe incroyable que nous devons à AMC et Sony². »

1 Charlie Collier, cité par James Hibberd, « *Surprise : AMC renews Halt and Catch Fire* », *Entertainment Weekly*, <<http://insidetv.ew.com/2014/08/20/halt-and-catch-fire-season-2/>>, 20 août 2014.

2 Vince Gilligan, « Vince Gilligan, créateur de *Breaking Bad* : « Je suis très content du dernier épisode » », *loc. cit.*

Si on peut observer une indépendance relative vis-à-vis du chiffre d'affaires, le public reste toutefois le référent indépassable pour les créateurs de série, d'autant plus que les communautés de fans, de plus en plus influentes et exigeantes, se révèlent bien souvent intraitables en cas de déception. Alors que dans le roman-feuilleton, le principe d'ouverture était privilégié par rapport au principe de clôture (il fallait indéfiniment fournir au lecteur de nouvelles pistes d'intérêt, qui pouvaient se perdre au cours de l'histoire), les séries produites par AMC ou HBO n'obéissent plus au principe qui consiste à repousser indéfiniment la fin du récit. L'enjeu sera au contraire de terminer la série à temps, de ne pas livrer « la saison de trop », et de soigner la conclusion, qui est devenue le seuil le plus marquant pour les spectateurs. La fin d'une série est donc l'objet d'une attention toute particulière jusqu'à une sortie « ratée » nuit à l'image de l'ensemble :

« Pour réfléchir à la conclusion de *Breaking Bad*, j'ai surtout pensé aux séries qui ont raté leur sortie – je ne vous donnerai pas de noms ! Et je suis passé par des moments sombres. Parfois, je disais à mes scénaristes : “Et si on s'était trompés de chemin ?” Je me mettais la pression, car mon idée est tout de même, au bout du chemin, de faire plaisir au public, qui a été sympa avec nous. Même si je sais que, naturellement, tous les fans ne seront pas convaincus par la fin. Le public n'est pas monolithique. Chercher à plaire au public n'est de toute façon pas la bonne solution. C'est vrai. Cela peut être un piège. Mais le contraire serait aussi un piège. Comme avec toutes les grandes choses de la vie, on espère trouver un moyen terme heureux¹. »

Dans une production rapide ou improvisée, l'absence de planification rigoureuse tend à réduire le personnage (qui devient alors un simple stéréotype) à un rôle ou à une fonction dans l'intrigue. Ces limitations peuvent paradoxalement se retrouver au cinéma ou dans certains romans qui souffrent au contraire d'une planification trop calibrée. Pourtant, les séries contemporaines célébrées par la critique, au sein desquelles *Breaking Bad* tient une place indéniable, ont visiblement réussi à sortir de ces ornières à travers un mode de production inédit dans l'histoire culturelle : un mode

¹ *Ibid.*

qui conjugue une auctorialité forte (dont témoigne le pouvoir décisionnel que le témoignage de Vince Gilligan met en évidence), mais néanmoins éclatée, « dialogisée » par son caractère collectif et par son extension temporelle, réduisant les effets pervers d'une planification trop élaborée sans rien perdre de sa densité et de sa cohérence. On peut ainsi expliquer le récent succès des séries télévisées dans le domaine universitaire par le fait qu'elles s'inscrivent dans un système de valorisation qu'elles ne remettent pas fondamentalement en cause, et dont elles épousent au contraire les normes (liberté des créateurs, soin apporté à l'écriture, indépendance relative vis-à-vis de la logique du profit, fonction marchande subordonnée à la fonction esthétique...). De nombreuses chaînes de télévision se sont adaptées aux exigences qui sont historiquement, depuis le XIX^e siècle, celles de l'élite intellectuelle. L'expression de Vince Gilligan, « moyen terme heureux », semble bien synthétiser l'ambition des productions télévisuelles actuelles, qui cherchent à faire coïncider des moyens de production importants avec les valeurs constitutives du sous-champ de la production restreinte, combinant ainsi un pragmatisme économique avec ce que l'on pourrait appeler un « pragmatisme symbolique ». On retrouve ainsi, dans l'engouement des chercheurs pour les séries télévisées, une prise de position (plus ou moins assumée) sur des valeurs esthétiques et socio-économiques qui n'ont rien de véritablement nouveau : seul l'objet change. Le triomphe de la série contemporaine témoigne au fond de l'inclusion de l'avant-garde dans la logique économique du capitalisme tardif. Nous ne sommes pas encore sortis du postmodernisme.