Formule et déformulation

Du rejet de la fin au nouveau paradigme

La problématique originelle de la série télévisée est de résoudre la délicate équation suivante : permettre le retour du programme en fournissant des récits inédits chaque semaine à la télévision. Pour y remédier, les producteurs et les chaînes mettent en place un système de production calibré sur le calendrier de diffusion. Pourtant, la question de la production ne résout qu'une partie du problème. Comment cultiver des nouvelles intrigues chaque semaine ? Comment assurer que la fiction aura toujours une nouvelle histoire a raconter ? La réponse semble venir par la mise en place d'une structure narrative récurrente qui assure un cadre dans lequel les histoires peuvent naître. De cette manière, le cadre défini permet au travail narratif une base solide décrite sous différents noms : modèle, matrice ou formule. C'est ce dernier terme qui nous intéresse ici et sur lequel nous allons bâtir notre réflexion. Ce terme désigne selon Jean-Pierre Esquenazi « le cadre strict d'une série[1] », soit l'ensemble des éléments récurrents de la fiction, à la fois son schéma narratif, son univers fictionnel, son approche formelle, etc. C'est une assurance structurelle qui permet à la production de tenir la cadence infernale des diffusions saisonnières aux États-Unis. Dans l'exemple de *Columbo*[2], la formule de la série repose sur un personnage principal reconnaissable à son imperméable, un univers spécifique (la criminalité dans la haute société de Los Angeles) ainsi qu'un schéma narratif similaire selon les unités qui débutent par le meurtre avant de s'achever par la résolution de l'enquête.

La formule définie par Jean-Pierre Esquenazi joue un double rôle. C'est à la fois l'écriture des épisodes (en tant qu'unité reproduite encadrée par une structure, ce qui assure une zone de confort, de reconnaissance pour le téléspectateur), mais c'est aussi le leitmotiv scénaristique, le fil conducteur de l'ensemble de la série qui donne son identité à la fiction. En jouant ce double rôle, la formule permet la reproduction potentiellement infinie d'une fiction sérielle parce qu'elle permet à la série de s'exprimer d'une manière qui lui est propre. En trouvant sa voie, la matière narrative est orientée et permet l'émergence hebdomadaire d'intrigues.

Lorsque l'on se penche sur l'histoire des fins dans le cadre des séries télévisées, nous découvrons un récit tumultueux. Dès les années 1950 et pendant plus de trente ans, les fins de séries sont déconsidérées. Ce constat n'a rien d'étonnant dans la mesure où si l'on se rappelle leurs conditions pragmatiques d'existence, elles sont contraires à l'idée même de finalité. Lorsque les programmateurs planifient de fidéliser les téléspectateurs à leur chaîne par l'intermédiaire des séries télévisées, ils décident de penser la fiction sérielle comme un programme idéalement infini[3]. En effet, une série est à l'antenne tant qu'elle remplit sa mission première, la fidélisation. L'idée même de l'achèvement est contraire à cet objectif primaire. Rapidement, on constate qu'une série ne s'arrête pas, elle s'annule ou, plus exactement, est annulée. Les chaînes ne s'intéressent pas à une fiction en perte de vitesse parce que celle-ci ne remplit plus sa mission : pourquoi consacrer du temps et de l'argent à la mise en place d'une conclusion narrative alors même que l'on constate une érosion de l'audience ? Les arrêts (au contraire des fins) représentent alors l'échec d'une fiction et non son accomplissement. Ce constat est à mettre en rapport avec la forme dominante des fictions sérielles pendant les trente premières années de la télévision. S'affirme une forme de série dite à « dominance immobile[4] », c'est-à-dire des récits

1. Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 26.
2. Richard Levinson et William Link, Universal, 1968-2003.
3. Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées », dans *Décoder les séries télévisées*, Sarah Sepulchre (dir.), Bruxelles, De Boeck Université, 2011, p. 11-46.
4. Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 102-104.

dont la continuité s'opère, non par une poursuite des intrigues d'épisode en épisode, mais par la déclinaison d'une formule clairement identifiable. L'une des premières séries, *Dragnet*[1], propose des enquêtes criminelles différentes à chaque unité encadrées par une formule, c'est-à-dire les invariants qui se répètent à chaque unité (retour du policier Joe Friday, nouvelle enquête à Los Angeles, etc.). Les enjeux narratifs des fins sont donc, dans un premier temps, peu élevés, voire inexistants, puisqu'il n'y a pas de fins narratives à proprement parler mais plutôt des arrêts de la programmation.

À partir de la fin des années 1960, le développement du feuilleton pose de nouvelles questions quant à la place de la fin. *The Fugitive*[2] propose une course-poursuite intense entre un médecin accusé à tort du meurtre de sa femme et un policier intransigeant convaincu de la culpabilité du praticien : « Le dernier épisode, où Kimble coince le manchot et découvre enfin qui a tué sa femme, devint l'épisode de série le plus regardé de toute l'histoire de la télévision, jusqu'à celui de *Dallas*, où l'on apprenait qui a tué J.R[3]. » La fin est ici conçue comme l'achèvement d'un récit unique. Quelle que soit la multiplicité de ses péripéties, la série est alors considérée comme une seule narration qui trouve son achèvement avec son dernier rebondissement : pas de différence notable sur ce point avec le roman ou le film.

Bientôt, les séries ne vont plus se réduire ni à la suite potentiellement infinie d'épisodes autonomes, ni au feuilleton, et la question de la fin va prendre une autre envergure. Les audiences stratosphériques de *M*A*S*H*[4] et bien plus tard, *Friends*[5] démontrent que les téléspectateurs ne se désintéressent pas de la fin d'une série, bien au contraire, même quand celle-ci n'est pas conçue comme la terminaison d'un seul projet narratif. Alors une question se pose : et si les fins de série pouvaient être autre chose qu'une sentence, voire une exécution de la fiction ?

La période charnière des années 1990 amène notamment les chaînes à reconsidérer ce que les américains appellent le *Series Finale*[6]. Les raisons sont avant tout économiques, la mutation numérique du paysage télévisuel avec notamment le succès des DVD, d'internet et les rediffusions, les obligent à repenser l'achèvement d'une fiction sérielle. En effet, l'existence d'une série semble prospérer à travers deux modes d'existence : une première vie liée à la diffusion initiale télévisuelle et une seconde que nous pouvons intituler « mode de réappropriation multi-médiatique ». C'est cette seconde vie qui est investie d'enjeux économiques forts. Si les chaînes veulent qu'une fiction sérielle connaisse un vrai succès post-première diffusion, il faut favoriser une fin qui donne envie de se réapproprier la série toute entière. En faisant de la fin, un événement en soi, souvent polémique (l'exemple de *Lost*[7], reste fameux de ce point de vue), on laisse la série dans l'actualité et on prolonge sa vie. Il est donc nécessaire de soigner la fin d'une série pour espérer des recettes importantes dans la seconde vie d'une fiction. La vente de DVD saisonniers, d'intégrales, la VOD, le téléchargement numérique[8] sont autant de moyens de prolonger la vie d'une série, mais aussi d'envisager des recettes importantes. Pour cela, « finir », c'est-à-dire construire une fin adéquate au projet même de la série, est indispensable. La grande transformation du marché des séries repose sur ce second mode d'existence qui oblige les chaînes à repenser leur stratégie pour répondre aux attentes du marché.

1. Jack Webb, MCA, 1951-1959.
2. Quinn Martin et Roy Huggins, Worldvision, 1963-1967.
3. Alain Carrazé, *Les séries télé*, Paris, Hachette, 2007, p. 239.
4. Larry Gelbart, 20th, 1972-1983. 105 millions américains de téléspectateurs pour le *Series Finale* intitulé *Goodbye, Farewell and Amen*.
5. Marta Kauffman et David Crane, NBC, 1994-2004. 52 millions de téléspectateurs américains pour l'épisode final *The Last One*.
6. Le *Series Finale* est le dernier épisode produit pour une fiction sérielle. Ce n'est pas nécessairement la conclusion narrative de la fiction. Il arrive qu'une série soit annulée après le tournage du dernier épisode de la saison. Celui-ci devient alors le *Series Finale* de la fiction.
7. J. J. Abrams, Jeffrey Lieber, Damon Lindelof ABC, 2004-2010
8. Aux États-Unis, les enregistreurs numériques TiVo ont marqué une étape importante dans la possibilité de se réapproprier un contenu. Henry Jenkins, *La culture de la convergence : Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 103.

La déformulation ou comment finir ?

Comment finir une fiction dont la longévité s'étend parfois sur plusieurs dizaines d'heures ? Une série ne peut s'inscrire dans le temps que si elle est constituée autour d'une formule, ce cadre strict qui permet soit l'itération de la série soit la variation dans la répétition. On peut la concevoir comme un principe de développement d'un univers fictionnel : ce dernier étant donné (dans la très célèbre « bible » des professionnels), il s'agit de concevoir des formats narratifs qui, d'épisode en épisode, vont déployer cet univers, l'amplifier, ou l'augmenter. La formule d'une série définit tout autant son fondement narratif que son principe d'expansion : elle est une définition et une matrice, une armature et un potentiel[1]. La formule est aussi un principe de communication vers le spectateur : elle condense ce que ce dernier reconnaît dans chaque nouvel épisode et qui lui permet de se ré-immerger dans l'univers de la série.

Une série qui s'achève doit donc renoncer à ce cadre pour amorcer sa clôture. Nous proposons d'intégrer à cette idée une théorie de Paul Ricœur autour de l'immanence et l'imminence des fins dans la fiction. Selon le philosophe, la fin passe par un point de passage lorsque le lecteur prend conscience de la proximité de la conclusion. Pour cela, l'immanence de la fin d'un récit repose sur le maintien en tension d'une « crise » qui empêche d'envisager une complétude immédiate. Cette « crise » peut être un objectif narratif à accomplir (prouver son innocence dans le cadre du *Fugitif* par exemple). Lorsque cette « crise » est résolue, l'immanence cède sa place à l'imminence de la fin[2]. Ainsi, l'immanence (le retardement de la fin) est possible à travers la formule qui engage une répétition continue d'épisode en épisode. L'imminence de la fin d'une série semble reposer sur la rupture avec la formule, aussi nous proposons de penser cette théorie autour du terme de « déformulation ».

Une « déformulation » réussie serait donc la réponse à ce nouveau paradigme économique. La série doit rompre avec elle-même pour mieux accepter d'être un objet fictionnel de ré-investissement. Elle doit accepter de finir et donc, renoncer à ce qui la maintient en vie. Pour cela, la série doit abandonner l'immanence à laquelle la formule la rattache. La fiction doit construire son point de rupture qui amène un passage entre l'immanence et l'imminence de la fin. C'est dans ce moment de rupture que la déformulation trouve un moyen d'expression. L'un semble ne pouvoir aller sans l'autre.

Cette réussite doit bien entendu contenter les trois maillions de la chaîne télévisuelle : l'auteur, la chaîne/studio et le téléspectateur. Le premier veut construire une fin narrative satisfaisante, la seconde cherche à doper la vie économique de son produit et le troisième espère retrouver dans la fin les raisons qui l'ont poussé à regarder la série. C'est un numéro d'équilibriste délicat que doivent accomplir les scénaristes, qui consiste à donner une logique d'ensemble à plusieurs dizaines d'heures de fiction. Pour cela, Shawn Ryan, *showrunner* américain à succès (il est notamment l'auteur de *The Shield*[3]) propose de penser le problème d'une bonne fin de la façon suivante : « Pour moi la marque d'une série qui restera dans les annales de la télé, c'est une fin qui donne envie de réexaminer le début[4]. » L'observation de Ryan paraît réconcilier les points de vue : si la fin renvoie au début, voilà qui ne peut que satisfaire la chaîne comme le spectateur et présumer de la réussite de l'auteur : une fin qui donne envie de réexaminer l'ensemble pousse le téléspectateur à se réapproprier l'œuvre, cela augmente les chances de ventes multimédiatiques. La « déformulation » serait donc le moyen pour inciter une seconde lecture de l'œuvre. Alain Carrazé ajoute qu'une conclusion définitive à une série représente un risque : « [Pour] La plupart des séries ayant une vie (financière) en rediffusion, connaître la conclusion d'une longue intrigue peut diminuer le nombre de reventes[5]. » Entre conclu-

1. *Ibid.*, p. 94-96.
2. Paul Ricœur, *Temps et Récit,* t. 2. *La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, 1984, p. 49.
3. Shawn Ryan, FX, 2002-2008.
4. « La création de la dernière saison », interview Shawn Ryan, Bonus DVD saison 6 *Lost*, ABC, 2010.
5. Alain Carrazé, *Les séries télé*, Paris, Hachette, 2007,

sion et ouverture, la « déformulation » doit trouver un équilibre qui lui est propre.

Les fins de série polarisent les attentes, les réactions et parfois des critiques sévères. Le final des *Soprano*[1] ou encore de *Lost* ont créé un intense débat entre internautes amateurs de ces séries. Une partie de l'audience a notamment perçu la fin de la seconde comme une trahison des auteurs, comme l'attestent certains tweets reçus par Damon Lindelof après l'achèvement de la fiction : « Vous n'avez jamais su, vous avez tout inventé, vous nous avez tous trahis. Vous m'avez trahi et j'espère que vous irez pourrir en enfer[2]. » L'investissement accordé par les téléspectateurs semble exiger en contrepartie une satisfaction finale. La fin doit réussir une double et délicate convergence. L'univers fictionnel était, tout le temps que la série s'est poursuivie, un monde en expansion : sans cesse de nouveaux arcs narratifs, des personnages inattendus, des ramifications inédites sont apparues. Il s'agit maintenant de lier une dernière fois les gerbes et (re)donner à cet univers un foyer définitif. Par ailleurs, il faut attacher les unes aux autres les diverses interprétations (en tout cas les principales) qui ont été données de la série, il faut réconcilier les points de vue spectatoriels.

Six Feet Under : Mourir et se poursuivre

Nous allons maintenant nous pencher sur des exemples concrets de fins ayant réussi à contenter une très grande partie du public. Pour ce faire, nous devons résoudre un dernier problème : quand commence la fin d'une série ? À quel moment, la formule cède-t-elle sa place à la « déformulation », l'immanence à l'imminence ? Les fins de série se composent parfois de plusieurs épisodes créant une inégalité de format dans l'appréhension des différentes conclusions. Nous proposons de penser la fin non pas au niveau de l'épisode, mais au niveau du point de rupture qui entraîne l'imminence de la fin d'une série. Cette scission semble s'opérer, dans la très grande majorité des cas, lors des dernières minutes de l'épisode final. C'est donc sur ces derniers instants que nous allons penser le concept de « déformulation ».

Nous débuterons par une série en phase avec notre réflexion dans la mesure où son thème central est la mort. En choisissant une série qui ne cesse de s'interroger sur la fin de la vie humaine, nous avons une œuvre en phase avec la problématique qui nous passionne ici : *Six Feet Under*[3]. Cette fiction raconte le quotidien d'une famille américaine travaillant dans les pompes funèbres en Californie. Lors de l'épisode pilote, elle est frappée par la mort brutale du père, à la fois chef de famille et chef d'entreprise. À partir de ce drame, chaque membre de la famille Fisher doit apprendre à faire son deuil et à poursuivre sa vie. Chef d'œuvre télévisuel du début de la révolution HBO, mélodrame d'un nouveau genre, la série de Ball explore pendant cinq saisons un sujet tabou : la mort. Pendant cinq ans, pratiquement chaque épisode s'ouvre par une mort initiale qui fournit un « client » à la famille Fisher. La formule de la série repose ainsi sur le parcours du corps décédé depuis sa mort jusqu'à la veillée funèbre. En même temps, chacun de ces décès interroge les Fisher sur le sens de la vie. C'est finalement lors de l'épisode *Everyone's waiting* (saison 5, épisode 12) que la fiction s'achève en procédant à une déformulation lors des six dernières minutes de l'épisode. Dans ces derniers instants, Claire Fisher, l'adolescente artiste, quitte la maison familiale pour rejoindre New York. Elle quitte sa famille et prend la route. C'est à partir de ce départ que le point de rupture est atteint et que la fiction enclenche sa déformulation. L'immanence dans laquelle la série se trouvait est mise à mal par le départ de Claire. S'opère d'abord une première rupture d'ordre spatiale : alors que la maison Fisher constituait le lieu focal de la série, cet éloignement constitue une séparation avec le cœur de la série. Mais celle-ci ne constitue qu'un premier pas dans l'ordre de la déformulation, dont le principe est essentiellement temporel.

p. 151.

1. David Chase, HBO, 1999-2007.

2. Christophe Dasse, « Lost : Les 5 messages les plus méchants reçus par Damon Lindelof depuis la fin de la série », <http://www.unificationfrance.com/?11015-Lost-Les-5-messages-les-plus>, consulté le 2 août 2015.

3. Alan Ball, HBO, 2001-2005.

Pour cela, la série réalise tout ce qu'elle n'a jamais fait. Dans un premier temps, la séquence se construit sur une dualité temporelle. Alors que Claire commence son voyage, une multitude de flashs dévoile l'avenir de chacun des personnages importants de la série, dont notamment leur mort. C'est ainsi qu'en six minutes, la série tue tous les personnages de la fiction. C'est dans cette décision radicale que l'imminence de la fin se réalise et que la déformulation peut tourner à plein régime. Chaque personnage est confronté à ses ultimes instants de vie en même temps que la série. La prise de conscience de ce point de non-retour s'enclenche par le voyage de Claire. L'actualité propre à la narration disparaît au profit d'une ample vision de la destinée. Chaque décès est l'occasion d'un *flashforward* conclu par un fondu au blanc en forme d'épitaphe avec le nom des protagonistes, les dates de naissance et de mort, selon les habitudes de la série (les morts ouvrant les épisodes sont annoncées de cette façon). La série procède à ce qu'on pourrait appeler une liquidation générale de ses personnages principaux :

> La fin, la mort des séries semblent être au fond leur impossibilité la plus propre. L'incalculable même qui, au moment où l'on devait pouvoir solder les comptes, dépasse toutes les logiques du crédit narratif et entraîne le feuilleton dans la démesure d'une liquidation générale[1].

Cette idée rejoint celle de la déformulation dans la mesure où elle met en avant la rupture finale qui s'opère dans les derniers instants de la fiction. Comme pour ne laisser aucun doute, le montage de la séquence finale de *Six Feet Under* rompt avec la formule esthétique, temporelle, sonore et narrative mise en place dans le pilote. Il fonctionne en effet sur une accélération continue d'un point de vue rythmique. À mesure que Claire avance dans son parcours, les flashs sont de plus en plus denses et rapides. Ils semblent gagner en vitesse à l'image de la voiture de la jeune femme lancée à toute allure dans les étendues désertiques

Figure 1 : les fantômes de Nathaniel Fisher père et fils apparaissent à Ruth Fisher mourante.
Everyone's Waiting, réal. Alan Ball, s05e12, 01h 04' 27"

de la Californie. Par ailleurs, la séquence convoque le passé, le présent et l'avenir de la fiction à travers de courtes séquences. Le passé s'incarne dans le visage des disparus, ceux qui sont morts, mais qui réapparaissent tels des fantômes bienveillants. Le futur s'incarne logiquement par ces *flashforwards* décrivant les morts futurs de David, Ruth, Claire Fisher, qui donnent les pièces d'une mosaïque à venir que la séquence s'évertue à réorganiser. Jamais auparavant la série n'avait mis en tension dans une même séquence le passé, le présent et le futur. C'est un moyen de rompre avec la formule, mais aussi de convoquer la mémoire spectatorielle, les fantômes renvoient aux récits de la fiction, et les morts des personnages principaux invitent à se retourner sur la vie qu'ils ont vécue. D'une manière intéressante, la série est lancée à toute vitesse vers l'avenir alors même que le passé de la fiction hante chaque plan (cf. fig. 1).
La musique joue ici un rôle fondamental : Claire lance un CD au début de son voyage, *Breathe Me* de Sia. Les mots de la chanteuse australienne accaparent l'espace sonore de la séquence. La musique d'abord intradiégétique déborde vers l'extradiégé-

1. Laura Odello et Peter Szendy, « Fins de séries », dans *Artpress 2 : séries télévisées formes, fabriques, critiques*, février/mars/avril 2014, n° 32, p. 36-41.

tique à travers les *flashforwards*. En s'emparant pleinement de l'espace sonore, la musique efface les paroles des protagonistes et donne son rythme à la séquence. À aucun moment, dans la série, une musique n'a joué un tel rôle, sur une durée aussi longue. Elle se substitue au dialogue, toujours très présent. Les paroles de la chanson donnent une certaine logique à l'idée qui parcourt la fiction : la seule raison de vivre est liée aux affects partagés avec les autres. C'est bien ce besoin presque désespéré des autres qui est au cœur des mots de Sia, la traduction du refrain seul permet de le constater : « Respire-moi ». La série d'Alan Ball est une fiction qui donne une place fondamentale à l'interaction avec l'autre.

Visuellement, les *flashforwards* sont traités d'une façon originale. Saturés par le blanc, ils apparaissent presque irréels, à la frontière du fantasme et du rêve. Un doute s'instaure, d'autant que la fiction n'a jamais donné à voir son avenir au travers des flashs. Il n'est pas sûr d'ailleurs que ça soit le cas ici comme le remarque Tristan Garcia : « *Six Feet Under* ne nous livre pas la vérité de l'avenir : les lumières, les perruques, l'irréalité des scènes nous préviennent de penser que nous voyons la réalité définitive[1]. » C'est dans cette incertitude que la série réussit à trouver un équilibre entre conclusion et ouverture. Le montage final laisse au téléspectateur le soin de décider de la véracité de ces flashs ménageant une part d'interprétation dans son processus final. Pour notre part, la mort des personnages nous apparaît ici comme la suite logique du dispositif de la série. Rappelons que chaque épisode débute par un décès, une expérience de la mort. Les Fisher sont au contact de cette épreuve sans y être directement confrontés. L'ultime aventure des Fisher, c'est la fin de leur vie. Après avoir vécu au contact de cette idée, ils l'expérimentent pleinement. La fiction affirme alors sa pleine logique et son unité. Elle semble murmurer à l'oreille du téléspectateur : « voilà comment les personnages vont mourir, rappelez-vous comment ils ont vécu. » De cette manière, la fin de *Six Feet Under* remplit sa mission : celle de donner envie de réinvestir l'œuvre, de l'unifier par une conclusion ouverte, et faire de la déformulation une expérience émotionnelle pour le téléspectateur. Les clés du succès de cette séquence reposent dans cette articulation réussie qui en fait une fin en phase avec les exigences de son époque. La fiction invite a une relecture en jouant sur les affects forts tissés avec le téléspectateur tout au long de ses 63 épisodes. La série prépare idéalement son seconde mode d'existence.

Scrubs : Le temps du souvenir

Six Feet Under reste un *drama*, une fiction d'une heure diffusée sur une chaîne premium. Ces conditions pragmatiques d'existence nous empêchent de généraliser hâtivement le principe de la déformulation. De plus, nous n'avons pas répondu à une question fondamentale : la déformulation est-elle une question de format ? Les enjeux sont-ils similaires dans le cadre d'une sitcom ? Il nous apparaît pertinent de faire appel à une fiction de ce type pour mesurer la portée de notre hypothèse.

Nous allons nous intéresser à *Scrubs*[2], une *sitcom* médicale créée par Bill Lawrence. *Scrubs* est une *dramedy* qui raconte le quotidien d'un interne en médecine, John Dorian. À travers les huit saisons de la fiction, J.D. fait l'apprentissage délicat de son nouveau métier. Autour de ce personnage gravite une communauté d'internes, de médecins, d'infirmières loufoques qui l'aident dans son apprentissage. Le succès de *Scrubs* repose sur sa capacité à utiliser la comédie comme un moyen de mise à distance dans les difficultés du métier de praticien. Cette idée s'incarne autour des « fantaisies » de J.D., des rêveries éveillées conscientes du personnage qui déforment la réalité pour mieux l'affronter. La formule de *Scrubs* repose sur celle associée à la série médicale, chaque épisode est l'occasion pour les personnages de soigner de

1. Tristan Garcia, *Six Feet Under : Nos sans destin,* Paris, PUF, 2012, p. 148.

2. Bill Lawrence, NBC-ABC, 2001-2010. Le terme *scrubs* désigne aux États-Unis, les nouveaux internes dans un hôpital. On peut aussi le comprendre par le terme bizut et il « désigne les blouses jetables des internes et des infirmiers. », dans *Dictionnaire des séries télévisées*, Nils C. Ahl et Benjamin Frau (dir.), Paris, Philippe Rey, 2011, p. 786.

nouveaux patients. Le dernier épisode de *Scrubs* intitulé *My Finale* (saison 8, épisode 18 et 19) procède à une déformulation de la fiction, que nous allons détailler.

La fin de *Scrubs* est simple : J.D. est devenu un médecin confirmé, il quitte l'hôpital dans lequel il a fait son apprentissage, le Sacré Cœur. Lors des neuf dernières minutes de la série de l'épisode, J.D. fait ses adieux à l'hôpital. C'est dans ce déplacement final, un employé quittant son lieu de travail pour la dernière fois, que la rupture immanence/imminence de la fin se produit. En se rapprochant vers la sortie, la déformulation provoque l'imminence de la fin. L'élaboration de cette séquence rompt avec tout ce qui a été fait dans la série. D'abord parce que chaque épisode se conclut par une morale liée aux personnages, celle-ci intervient ici à la moitié de l'épisode et elle s'adresse directement aux téléspectateurs. À mesure que J.D. quitte l'hôpital, il s'interroge sur la meilleure manière de finir par le procédé récurrent de la voix *over* :

> Les fins ne sont jamais faciles. Je les embellis tellement dans ma tête qu'elles ne peuvent jamais être aussi bien que prévu et je finis par être déçu. Je ne sais même pas pourquoi ma fin ici compte tellement pour moi. Sans doute parce qu'on veut tous croire que ce qu'on fait est très important, les gens s'intéressent à tout ce qu'on dit et tout ce qu'on pense. La vérité est qu'on devrait s'estimer heureux si, à l'occasion, on permet à n'importe qui de se sentir mieux. Après ça, il s'agit des gens qu'on accueille dans sa vie[1].

À travers, un métadiscours final, l'auteur s'adresse aux téléspectateurs autour de la question de la fin. Finir devient pour lui un moyen de revenir sur le passé. En effet, alors que J.D. se dirige vers la sortie, il imagine croiser tous les personnages importants qui ont contribué à façonner son expérience. Il croise ainsi son frère, ses anciennes petites amies, ses anciens patients, ses collègues, etc. Ces apparitions progressives se concluent par l'apparition, au détour d'un dernier croisement, d'une véritable haie d'honneur de personnages. L'ensemble de ces protagonistes incarne la mémoire de la fiction (comme l'avait fait *Six Feet Under*), chaque visage est une expérience partagée avec le téléspectateur. Lors de sa progression, J.D. est interpellé par les personnages à travers des phrases courtes qui renvoient clairement à des récits de la fiction. Un exemple de ce procédé concerne le personnage de Mme Tanner, qui apostrophe le médecin pour savoir s'il a tenu sa promesse d'organiser un pique-nique, une promesse qui remonte au début de la fiction *(My Old Lady,* saison 1, épisode 4*)*. Le *show* utilise un système de références en convoquant sa propre histoire. La série semble se retourner sur elle-même pour examiner le chemin parcouru. Une telle fantaisie est inédite dans *Scrubs*.

La rupture finale s'opère alors par la convocation du passé de la fiction, mais aussi par une vision de son avenir. Lorsque J.D. quitte l'hôpital, il est confronté à la projection d'un film de son avenir où il se marie et devient père. Le montage de la séquence gagne en rythme et en accélération à mesure que le personnage croise ses souvenirs et qu'il devient en même temps le spectateur de son avenir. La séquence joue alors sur la confusion du point de vue entre téléspectateurs et personnages en ayant recours à des plans subjectifs récurrents notamment lorsque le médecin croise ses anciens patients et collègues. Cette idée atteint son paroxysme lorsque J.D. regarde l'objectif de la caméra après la vision de son avenir possible. Il ne s'agit pas ici de s'identifier au personnage mais plutôt de mesurer le chemin parcouru ensemble. Nous sommes les témoins des expériences de Dorian puisque nous avons partagé des souvenirs communs et des espoirs pour l'avenir.

Visuellement, la vision du futur dans cette fin de *Scrubs* marque une nette disparité avec le style précédemment employé (à nouveau comme *Six Feet Under*) : les couleurs sont accentuées lors de la projection du film de l'avenir de J.D. créant une rupture avec la forme de la série. On se rapproche

1. « Endings are never easy. I always build them up so much in my head, they can't possibly live up to my expectations, and I just end up disappointed. I'm not even sure why it matters to me so much how things end here. I guess it's because we all want to believe that what we do is very important, that people hang on to our every word, that they care what we think. The truth is, you should consider yourself lucky if you even occasionally get to make someone, anyone, fell a little better. After that, it's all about the people that you let into your life. » épisode 18, saison 8, 11'14", traduction de la version DVD française.

Figure 2 : Bill Lawrence (le technicien) vient achever sa série.
My Finale, réal. Bill Lawrence, *s*08e19, 00h 37' 56"

alors d'une référence à la pellicule Super 8 au succès conséquent dans les années 1970. Portée par une musique extradiégétique omniprésente qui donne des allures de clip musical à la séquence, la vision de l'avenir apparaît beaucoup plus comme une vision idéalisée ou enchantée que réaliste du passé et de l'avenir. Les fantaisies de J.D. composent une très grande partie de la séquence. Seul instant ancré dans la réalité, la fin de la séquence avec le départ du personnage qui quitte l'hôpital pour la dernière fois. La série se referme sur l'idée de boucle, le départ final renvoyant à l'arrivée initiale lors du premier épisode de la série, unifiant ainsi la série autour du parcours de l'apprentissage. Juste avant de quitter le parking du Sacré Cœur, J.D. fait la rencontre d'un technicien qui le sort de ses fantaisies (cf. fig. 2). Il s'agit de l'auteur de la série, Bill Lawrence, qui vient lui-même interrompre les rêveries de son personnage pour procéder à une rupture finale. L'auteur semble ici décider lui-même du moment de sa fin. Ce simple geste apparaît alors comme un acte fort et une déclaration claire : « Je suis le créateur de cette série, je décide de sa fin. »

En peu de mots, la conclusion de *Scrubs* met en tension la problématique même de la fin : c'est à la fois un moment du souvenir, un moment d'espoir, un moment émotionnel fort et une rupture avec une habitude. La vision de l'avenir de la fiction fonctionne sur le même rapport ouverture/conclusion que pour *Six Feet Under* : tout reste possible. Par ailleurs, en se repliant sur elle-même, la fiction invite à un revisionnage tout en unifiant l'ensemble de la série par le départ de J.D. Les différences de format, de genre, de réalisation entre *Six Feet Under* et *Scrubs* n'empêchent pas d'effectuer un constat similaire. La série, quelque soit son format, déploie les mêmes enjeux en tant que forme narrative. Elle crée un lien fort avec le téléspectateur et cherche à explorer cette connexion dans sa fin pour ne pas être oublié. La question de la déformulation est pleinement d'actualité puisqu'elle permet de réussir la transition entre deux modes d'existence économiques pour la série. Il semble qu'on tende désormais vers des séries que l'on conclut et non des séries qu'on annule.

Se reformuler : l'avenir de la série ?

Formule et déformulation régissent la vie d'une série télévisée contemporaine. Elles évoquent la manière dont la fiction permet sa répétition et les moyens pour y mettre un terme. Pourtant, certaines séries semblent prendre un nouveau chemin ou, tout du moins, une volonté manifeste de rompre avec une certaine idée de la fiction sérielle. Il faut rappeler la raison principale pour laquelle le feuilleton fut, dans un premier temps, mis de côté, les chaînes craignaient qu'un feuilleton soit trop difficile à suivre pour le public. Surtout, ils avaient fait le constat que le feuilleton ne manifeste pas de porte d'entrée pour les téléspectateurs après le lancement de la série. En effet, il est difficile d'attraper un récit continu en cours de route. À l'inverse, la sérialité permet de visionner n'importe quel épisode sans être perdu[1]. Néanmoins, l'avantage du feuilleton repose sur sa capa-

1. Paul Ruditis, *Battlestar Galactica : Les origines, Les coulisses*, *La Mythologie*, *op. cit.*, p. 90-91.

cité à favoriser un public fidèle et passionné. La complexification des réseaux d'intrigues dans les séries favorise désormais ces séries à dominances évolutives[1].

Les chaînes et les auteurs semblent ménager des micro-déformulations au cours de la fiction pour mieux relancer une nouvelle formule. L'idée est donc de proposer plusieurs rapports formule/déformulation au cours de la série, notamment dans le cadre de la fiction à dominance évolutive, favorisant ainsi des portes d'entrée pour les téléspectateurs. C'est comme s'il y avait plusieurs séries au sein d'une même série. Ce phénomène, relativement récent, est une nouvelle manière de se démarquer du flux de la concurrence :

> Au cours du dernier quart de siècle depuis l'avènement de la série, la télévision américaine a connu d'énormes changements, avec l'introduction de plus de cent nouvelles chaînes, de nouvelles structures omniprésentes de propriété et de synergie médiatiques, et des transformations de la technologie et de la distribution des médias[2].

Afin de ne pas lasser son audience, certaines séries n'hésitent pas à conclure leur macro-récit, leur grand arc narratif mettant à mal la formule de la série. L'exemple de *Homeland*[3] donne une idée de cette reformulation possible. La série repose sur le retour de Nicholas Brody, un soldat américain, prisonnier en Irak. Carrie Mathison, agent de la CIA est convaincue que le soldat a été retourné par ses geôliers et qu'il s'apprête à commettre un attentat sur le sol américain. Pendant trois saisons, Carrie lutte contre sa hiérarchie pour prouver la culpabilité de ce soldat alors qu'elle en tombe progressivement amoureuse. La formule de la fiction s'intéresse alors au point de vue des deux personnages. Lors de l'épisode *The Star* (saison 3, épisode 12), la série procède à une « liquidation générale » qui s'apparente à une déformulation. L'exécution de Nicholas Brody clôt le macro-récit entamé au moment du pilote. Les dernières minutes de la troisième saison, en forme d'épilogue, semblent conclure l'ensemble de la fiction. Le geste d'amour final de Carrie qui dessine sur un mémorial, une étoile en mémoire de Brody apparaît comme le point final qui unifie la série. Pourtant, la série ne s'arrête pas, au contraire, une quatrième saison a été diffusée et une cinquième est en cours de production. Il ne s'agit donc pas d'une déformulation mais d'une reformulation qui serait donc la capacité d'une série à s'amputer d'une partie de sa formule initiale pour se poursuivre en recomposant alors sa formule. *Homeland* abandonne le macro-récit de Nicholas Brody pour se recentrer sur son genre, celui de l'espionnage. Alors que les trois premières saisons se passent majoritairement aux États-Unis, la quatrième saison change de cadre avec la Turquie. La reformulation se recentre sur Carrie et sur les agents de la CIA. De cette manière, *Homeland* ne rompt pas avec l'ensemble de sa formule, mais seulement avec une partie. Les fidèles téléspectateurs ne sont donc pas face à une nouvelle série et les nouveaux peuvent rejoindre la fiction sans crainte d'être perdus. D'autres exemples confirment cette tendance et la définition de la reformulation. *Hannibal*[4] repose sur la chasse à l'homme entre William Graham, le policier et Hannibal Lecter, le tueur en série. Lors du dernier épisode de la deuxième saison *(Mizumono*, saison 2, épisode 13*)*, nous assistons à une liquidation générale, à une reformulation qui modifie profondément la formule de la série. Le docteur Lecter exécute plusieurs personnages majeurs de la fiction avant de quitter le pays. L'ensemble de la formule qui repose sur la découverte et la capture du personnage de Lecter est mis à mal par la « victoire » du serial-killer. *Antipasto* ouvre la troisième saison de la fiction avec un épisode centré uniquement sur le personnage d'Hannibal Lecter,

1. Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 135.

2. « Over the quarter-century since the rise of the serial, American television has undergone enormous changes with the introduction of more than one hundred new channels, pervasive new structures of media ownership and synergy, and transformations in the technologies of media production and distribution. », Michael Z. Newman, « From Beats to Arcs : Toward a Poetics of Television Narrative », in *The Velvet Light Trap*, n° 58, automne 2006, p. 16-28, traduction de l'auteur.

3. Alex Gansa et Howard Gordon, Showtime, 2011-.

4. Bryan Fuller, NBC, 2013-2015.

Figure 3 : Will Graham et Hannibal Lecter dans le bureau du psychiatre.
Mizumono, réal. David Slade, *s*02e13, 00h 11' 26"

Figure 4 : Hannibal Lecter dans son nouveau bureau en Italie sans Will Graham.
Antipasto, réal. Vincenzo Natali, *s*03e01, 00h 21' 34"

une première. Sans la présence du poursuivant (Will Graham), la dynamique de la fiction n'est plus la même. La série amorce une reformulation puisque celle-ci ne repose plus sur la découverte de l'identité de Lecter. Par ailleurs, cette troisième saison a pour cadre l'Italie, rompant avec les deux premières saisons (cf. fig. 3 et 4). Il s'agit donc d'un nouveau départ pour la série qui abroge une partie de sa formule pour mieux se poursuivre[1]. Enfin, la chronologie du récit de cette troisième saison est complexe, les flashbacks et les flashforwards s'entremêlent établissant un rythme inédit. L'arc narratif majeur reste bien la capture du docteur Lecter mais le cadre initial de la formule a profondément changé.

La reformulation est donc la capacité de la série à modifier sa formule sans rompre pleinement avec. La dialectique fin/début est donc plus que jamais d'actualité dans le cadre des séries contemporaines. On pourrait s'interroger sur les nombreuses possibilités qu'offrent la reformulation, comme la tentative de suivre l'évolution du public visé, notamment dans le cadre de séries pour les adolescents qui cherchent à accompagner le vieillissement du public. Dans ce cadre là, la reformulation pourrait ajuster la formule à la cible visée. Quoiqu'il en soit, les séries qui se reformulent le font d'abord pour lutter contre la fin, pour trouver un moyen de se poursuivre. C'est aussi une manière de lutter contre la concurrence et de proposer des intrigues qui se renouvellent dans l'espoir de fidéliser davantage un public en quête de nouveauté.

Vladimir LIFSCHUTZ

1. À la date de publication, la série a été annulée (en juin 2015) après sa troisième saison. Une reprise ultérieure n'est cependant pas exclue puisque la situation concerne les droits d'exploitation du personnage de Jodie Foster dans le film original. Note de l'éditeur.