



HAL
open science

Stylistique et séries télévisées : vers une sémiostylistique de l'écran

Séverine Barthes

► **To cite this version:**

Séverine Barthes. Stylistique et séries télévisées : vers une sémiostylistique de l'écran. Questions de stylistique & stylistique en question, Jan 2008, Rennes, France. hal-00423912

HAL Id: hal-00423912

<https://hal.science/hal-00423912>

Submitted on 13 Oct 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Stylistique et séries télévisées : Vers une sémiostylistique de l'écran

Séverine Barthes

Voilà plusieurs années que je m'intéresse aux séries télévisées américaines d'un point de vue sémiotique et rhétorique. Sémiotique d'abord, pour tenter de définir le régime de signification de ce type de discours ; rhétorique ensuite puisque, une fois défini ce régime, on peut étudier les modalités de cette *praxis* sociale, ses variantes, les procédés par lesquels s'opère la séduction marketing, les effets de style, voire le style d'un programme ou d'un créateur.

Créateur... Nous venons de prononcer le mot qui fâche. Car qui assume le discours énoncé quand un épisode de série télévisée est diffusé ? Le créateur de la série ? Mais dans ce cas, que faire du scénariste ou du réalisateur de l'épisode particulier si ce n'est pas le créateur initial ? Quel rôle donner à la chaîne de télévision qui diffuse l'épisode après en avoir financé le projet, suivi l'écriture, le tournage, le montage et validé chaque choix ? Peut-on (doit-on) considérer le monteur, celui qui ordonne, en collaboration avec le réalisateur, mais avec une vraie force de proposition, les segments discursifs, comme un énonciateur ? Les comédiens, avec leur voix, leur corps, leur gestuelle, ne sont-ils que des pantins manipulés par le réalisateur ou sont-ils, pour une part, énonciateurs du discours ? Comment se manifeste ce que l'on pourrait appeler le « désir du public » ? Cette prise en compte des attentes du public, qui oriente le discours construit, participe-t-elle de l'énonciation ? Ces questions, dont certaines sont communes à tout type de discours audiovisuel, prennent un relief particulier du fait du climat extrêmement concurrentiel de l'industrie télévisuelle.

On pourra m'objecter que nous trouvons la même chose au cinéma : la différence cependant existe et n'est pas anecdotique. Tout d'abord, le cinéma relève de ce qu'on pourrait appeler une logique de la demande : je décide d'aller au cinéma, je m'isole dans un lieu spécifique — la salle de projection — pour consacrer un laps de temps défini à la consommation d'une fiction. La prise de décision — le moment du choix du film — est antérieure et le travail de persuasion se fait toujours en amont. La télévision est fondée sur une logique de

l'offre : même si sa consommation n'est pas forcément fondée sur cette logique, sa fabrication est toujours pensée à partir d'elle. Il faut capter à tout prix le téléspectateur qui ne fait que passer / que zapper. Cet *a priori* conditionne une rhétorique particulière qui se manifeste dans le texte même, alors qu'au cinéma, cette rhétorique n'appartient qu'à l'épitéxte (bandes-annonces, tournée promotionnelle, interviews).

Je me propose de réfléchir à quelques aspects de ces problèmes théoriques à partir d'un seuil au sens genettien¹, d'un moment carrefour d'un épisode de série télévisée, qui est fortement codifié et qui existe aussi au cinéma : le générique de début. Sa brièveté et sa forte charge rhétorique, qui grossissent les enjeux, en font un morceau de choix.

Ma recherche m'a amenée à étudier un très grand nombre de génériques de séries télévisées, ce qui permet de définir quel est le « code » d'un générique standard, quel est son mode de fonctionnement et de signification. Nous commencerons donc par analyser un générique représentatif de la production, puis nous nous intéresserons à des génériques différents, afin de voir ensuite comment certains énonciateurs (au sens polyphonique dont nous avons parlé précédemment) investissent cet espace restreint pour mettre en œuvre une stylistique et une rhétorique particulières.

Avant toute chose, précisons encore quelques aspects : la chaîne qui coproduit la série étant un des énonciateurs du programme, les différences de structures économiques de production et de diffusion ont une réelle traduction dans le discours énoncé. Pour cela, il est important que le corpus ait une vraie cohérence et une vraie représentativité. C'est pourquoi les différents génériques sur lesquels nous allons travailler appartiennent tous à des séries américaines — osons même cet affreux néologisme, états-uniennes — diffusées en soirée (le fameux *prime-time*, soit, pour les États-Unis, entre 19 heures et 23 heures), sur un *network* — réseaux comparables à nos chaînes hertziennes, toutes proportions gardées² — entre 1990 et 2005. Ces deux dates, bien que nous n'ayons pas ici le loisir d'en développer les raisons, délimitent en effet un cycle de la fiction télévisée américaine. Enfin, d'un point de vue générique, il faut choisir des séries appartenant au même format — cette notion recouvrant des contraintes de temps et de registre. Il s'agira donc uniquement de *dramas* — séries dramatiques d'une durée d'une heure, publicités incluses — et de *dramedies*, genre hybride d'un format d'une heure également, mêlant éléments dramatiques et comiques. Les séries comiques, outre leur différence de registre, sont calées sur une durée de 30 minutes, toujours pu-

¹ Voir Gérard Genette, *Seuils*. - Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987, 388 p.

² Il existe cinq *networks* hertziens américains (NBC, ABC, CBS, FOX et CW). Il s'agit de réseaux qui approvisionnent en programmes (surtout de soirée) les très nombreuses chaînes locales qui couvrent l'intégralité du territoire des États-Unis.

blicités incluses, et sont exclues de cet échantillonnage. Lorsque je parlerai, désormais, de séries télévisées sans autre précision, il faudra donc à chaque fois entendre « *drama* ou *dramedy* diffusé sur un *network* en *prime time* aux États-Unis entre 1990 et 2005 ».

Ce qui nous servira d'exemple prototypique ici est le générique de la série *Monk*³, qui est une *dramedy*, ayant pour personnage principal un ancien inspecteur de la police, devenu détective, souffrant de TOC et d'une phobie des microbes. Ce générique présente en effet la configuration traditionnelle modélisée après une étude de près de quatre-vingts génériques de séries télévisées. Vous reconnaissez ici une approche de la stylistique sérielle, qui est un préalable nécessaire à toute étude stylistique de série télévisée. Les éléments que l'on retrouve dans un tel générique sont de deux ordres : il y a des mentions et des dispositifs.

- Les mentions que l'on trouve sont en grande partie liées au statut juridique du générique, qui doit contenir un certain nombre d'éléments : nom de la série, nom des acteurs incarnant les personnages principaux, nom du créateur de la série, du scénariste, du réalisateur, du (ou des) producteur(s)...
- Pour les noms des acteurs principaux, un dispositif particulier est mis en oeuvre : le nom de ces acteurs apparaît sur un (ou des) plan(s) les montrant seuls. Toutefois, ce dispositif tend à disparaître peu à peu et à être « daté », dans le sens où les séries l'utilisant encore sont soit des séries dont la production a commencé au début de la période que nous avons définie et qui ont ainsi gardé ce dispositif, soit des séries senties comme conservatrices dans leur contenu ou leur mode de narration. D'ailleurs, le générique que nous analyserons comme prototypique ne présente pas ce dispositif.
- La bande-image est constituée de plans issus de différents épisodes qui sont choisis en fonction de leur exemplarité : ils doivent signifier les particularités essentielles de la fiction, de même que les plans choisis pour montrer le nom de l'acteur ou présenter le personnage doivent manifester les principales caractéristiques de ce dernier.

³ La correspondance titre en version originale / titre en version française et une rapide présentation des séries sont regroupées en fin d'article après la bibliographie.

- La musique est une musique spécifique, qui n'est pas réutilisée pour l'habillage sonore des épisodes, elle joue à plein son rôle d'annonceur du début de la fiction et a ainsi une fonction phatique.
- Le nombre de plans est important, le montage est rapide et enlevé. Le rythme de la musique accompagne cette rapidité.
- Les plans illustratifs issus d'épisodes peuvent contenir des mouvements de caméra alors que, la plupart du temps, les plans montrant les acteurs sont fixes ou ne font que suivre un mouvement de l'acteur.

Même en ne connaissant rien de la série, le récepteur du générique de *Monk* construit une connaissance du programme s'il sait le décoder, s'il est « TV literate », c'est-à-dire s'il est alphabétisé concernant la télévision⁴. Le personnage principal est un homme qui ne supporte ni la saleté ni le désordre et c'en est même maladif : il stérilise sa brosse à dents, ses chaussettes sont rangées dans des pochettes plastique... C'est un ancien policier (dans son armoire, toutes ses tenues de policier sont sous housses, seules ses vestes de costume sont directement accessibles), la série se passe à San Francisco. Les mentions écrites nous apprennent le nom du personnage (en absence de sens directement compréhensible dans le titre, les statistiques montrent que les titres de séries télévisées reprennent à près de 40% le nom du héros) et la seule autre mention écrite d'un nom de personnage est celle du capitaine Stottlemeyer, qui confirme l'hypothèse du milieu professionnel de la police.

Ce qui est aussi intéressant, c'est de voir la « vie » d'un générique, qui peut disparaître au profit d'un autre. C'est ce qui est arrivé dès la deuxième saison de *Monk*. La chaîne a demandé qu'on modifie le générique⁵. Nous sommes donc dans le cadre de l'actant énonciateur α^6 , où ce n'est pas une personne identifiable, mais une pluralité d'entités qui est en cause : la chaîne, qui est à l'initiative du changement ; le producteur exécutif, le monteur et la maison de production qui sont les artisans de ce changement. Ce dernier a mobilisé les fans qui ont inondé de pétitions et de courriers de protestation la chaîne et la maison de production. Elles ont, au bout d'un moment, décidé de leur rendre hommage au cours d'un épisode un peu

⁴ La notion de *TV literacy* a été développée par des chercheurs américains. Pour une approche (en français) de cette notion, on se reportera avec profit à l'ouvrage de Barbara Villez, *Séries télé. Visions de la justice*.- Paris : PUF, 2005, 193 p.

⁵ Les modifications de générique sont assez courantes dans les fictions télévisées américaines. Mais elles concernent, dans la très grande majorité des cas, des changements de distribution : si un nouvel acteur fait son apparition ou si, au contraire, l'un d'eux quitte la série, le générique se doit de manifester ce changement. Les modifications d'un autre type, comme dans le cas de *Monk*, sont, elles, beaucoup plus rares.

⁶ Pour une définition du niveau α dans le cadre d'une analyse de stylistique actantielle, voir la contribution de Georges Molinié, notamment le chapitre VII d'*Approches de la réception. Sémio-stylistique et sociopoétique de Le Clézio*.- Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993, 306p.

particulier : Monk doit enquêter sur un meurtre pour lequel est suspecté l'acteur-vedette d'une série télévisée. La production a changé le générique de cette série et une des fans, qui rencontre Monk près de la scène du crime, en profite pour lui remettre une pétition demandant le retour de l'ancien générique. Cette fan, grâce à sa grande connaissance de la carrière du suspect, aide Monk à résoudre l'affaire. À la fin de l'épisode, elle va voir Monk, lui dit qu'il est sa nouvelle idole et lui demande de lui promettre que, si un jour on adaptait sa vie en série, jamais il n'autoriserait un changement de générique. Il finit par le lui promettre et le générique de fin de cet épisode est le générique de la première saison, et non pas le nouveau générique. Cette mise en scène du fan et cette prise en compte du public ne sont pas une exception dans le monde de la télévision américaine⁷ et me semblent pouvoir être rapprochées du « goût du public » dont parle G. Molinié dans *Sémiostylistique*⁸. Nous pouvons ainsi renvoyer, sous une forme abstraite, les fans dans la sphère de l'actant émetteur α .

À partir de ce schéma qui serait ce qu'on pourrait appeler le degré zéro du générique de série télévisée, avec toutes les précautions d'usage concernant la réalité d'un degré zéro de l'écriture, tout un jeu de différenciation signifiante peut se mettre en place et l'enjeu est de les analyser et les décoder. Je vais donc vous proposer un rapide parcours stylistique à travers diverses formes de génériques en m'intéressant à trois des variables possibles.

La première variable est le mouvement de la caméra : dans le générique de *Law & Order*, aucun plan n'est fixe. En outre, la présentation des acteurs est « sur-codifiée » : *traveling* d'une part, travail graphique sur la couleur et la texture de l'image d'autre part. Enfin, le noir et blanc est largement utilisé et fait référence à la photo de presse (cette référence est tout à fait visible lors des zooms qui laissent apparaître la texture et la pixellisation caractéristiques de la photo de presse). Dick Wolf, le créateur de la série, clame en effet que ses idées de scénario sont « arrachées aux manchettes des journaux⁹ ».

La différence entre ce générique et celui de *Monk* est évidente : la caméra n'est jamais fixe, ses mouvements sont même non nécessaires du point de vue du langage « normal » de la télévision, la présentation des acteurs a son propre code...

⁷ Pour une analyse du jeu entre fans et production et de cette mise en scène du fan dans les séries de Chris Carter, on pourra consulter notre article « Les obsessions de Chris Carter », in numéro hors-série du magazine *Mad Movies* consacré au séries cultes (3 mars 2006), sous la direction d'Alain Carrazé.

⁸ Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'Effet de l'art.* - Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998, 284 p.

⁹ Dick Wolf, créateur des séries *Law and Order*, cité par Sébastien Lafond dans son article consacré à *Law and Order : Criminal Intent* dans *Les Miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui* (dir. Martin Winkler). - Vauvert : Au diable Vauvert, 2005, p. 212.

Mais ce qui est tout à fait intéressant dans le cas de Dick Wolf, c'est que les éléments que je viens de citer sont devenus des « stylèmes Dick Wolf » : *Law & Order* a été suivi de trois séries dérivées. Pour le générique de chacune d'entre elles, il a repris le code qu'il a créé :

- Au niveau de la bande-image : intégralité des plans en travelling ou en zoom, plans de New York de nuit, présentation colorisée et texturée des acteurs principaux, esthétique de la photo de presse, long travelling latéral sur le drapeau américain dans la seconde partie du générique, séquence finale constituée d'un plan sur le groupe de protagonistes suivi d'un plan sur New York ;
- Au niveau de la bande-son : tous ses génériques sont des variations, dans différents styles musicaux, différentes orchestrations et avec différents instruments, de la même ligne mélodique.

À travers ce travail de construction d'un « style Dick Wolf », identifiable en tant que quel¹⁰, a lieu tout un travail éthique, au sens rhétorique. Nous ne pouvons pas entrer dans le détail de l'analyse et décoder ici le sens de ces stylèmes. Nous allons nous intéresser en revanche à un jeu particulier de transfert d'ethos entre les différentes productions de Dick Wolf.

Ainsi, quand ce dernier a créé sa série de docu-fiction, *Crime & Punishment*, qui est d'une rare médiocrité, il a repris son propre code pour créer le générique de ce nouveau programme. Ce générique visait à encoder, de la même manière que pour les autres programmes de ce qu'on a appelé la « franchise *Law & Order* », un programme qui n'avait qu'un lien lâche avec cet ensemble. Le but était vraisemblablement de transférer l'aura de qualité construite par la série sur ce programme de docu-drama pour attirer les gens et le générique est la première manifestation de similarité entre les deux productions.

Cet effet éthique au sens technique a été particulièrement visible en France : *Crime & Punishment* n'a pas été diffusée en tant que série en France et peu de téléspectateurs français connaissaient l'existence de ce programme. M6 en a acheté quelques-uns et les a diffusés dans son émission *Doc de choc*. Dès les premières minutes de la première diffusion sont apparues des questions sur les forums francophones consacrée à la franchise *Law & Order* : « Quelle est cette nouvelle série de Dick Wolf dont on n'a jamais entendu parler ? »

¹⁰ Il suffit d'aller sur Internet pour trouver nombre de parodies. Même les *Simpsons* ont fait la leur en inventant une nouvelle série dérivée, *Law & Order : Elevator Inspector Unit*.

Tous les génériques que nous venons de voir comptent un très grand nombre de plans. La rapidité du montage est une caractéristique des génériques de séries télévisées actuellement. La deuxième variable possible concerne donc le rythme du générique lui-même. Dès que l'on produit un générique comportant un rythme plus lent, on se place donc en dehors de cette logique et l'on signifie quelque chose.

Un des génériques les plus lents de la période que nous avons délimitée est celui de la série de David Lynch, *Twin Peaks*. En effet, le fossé est grand : ce générique compte sept plans pour 1min 26 (à titre de comparaison : *Monk*, pourtant assez lent, a 12 plans pour 47 sec ; *Law & Order* 24 pour 45 sec). Les plans composant le générique ont été tournés spécifiquement pour le générique et présentent l'endroit où se passe la série, la petite ville de Twin Peaks, et son lieu emblématique, la scierie. Le code du générique de série télé n'est pas ici respecté : nous sommes davantage dans l'esthétique du cinéma, avec ces génériques qui commencent sur un travelling du lieu de l'intrigue ou sur un déplacement d'un des personnages qui nous fait découvrir le lieu de la fiction.

Le rouge-gorge qui ouvre le générique est une référence à *Blue Velvet*, film de Lynch qui se clôt sur un plan de rouge-gorge tenant dans son bec un hanneton. Au-delà de la référence au code cinématographique qui parcourt le générique, nous voyons ici une référence interne à l'œuvre cinématographique de Lynch, qui vient sursaturer le signifiant /cinéma/ et qui vient l'exprimer explicitement pour quelqu'un qui, ne maîtrisant pas le jeu du code générique, n'aurait pas décodé le décalage sans l'aide de sa culture cinématographique.

À la fin de la période chronologique que nous avons définie, un autre générique a été construit d'une manière similaire. Il s'agit du générique de *Desperate Housewives*. Le générique, là encore, ne compte aucun plan de la fiction et joue avec les références picturales puisque chaque plan est construit autour du détournement d'un tableau célèbre. Le code de la série télévisée est abandonné pour un code plus esthétisant et socialement plus valorisé (surtout en Europe où la fiction télévisée reste, malgré tout, un art mineur). Le rythme est plus rapide que celui de *Twin Peaks*, mais le rythme global de la télévision s'est accéléré en 15 ans. Il est donc lent par rapport aux productions de la même saison. Le rythme, ainsi, n'est pas une simple variable insignifiante, mais est la partie sans doute la plus visible du processus de construction du sens d'un générique.

La dernière évolution en date des génériques de séries télévisées est l'effacement du générique. La troisième variable est donc la durée elle-même du seuil. La première série télévisée à avoir pratiqué cela est *24*.

Le générique y est réduit à la seule expression du titre et à sa seule fonction phatique. En effet, une des utilités du générique, hors ses rôles légaux, est de dire « le programme commence », d'autant que la situation de la télévision américaine n'est pas la même qu'en France. Il faut avoir à l'esprit que la législation française impose, entre les programmes et les publicités, des écrans d'habillage. Chaque chaîne développe donc une identité visuelle et sonore qui fait la transition entre les publicités et le programme proprement dit. Aux États-Unis, le téléspectateur passe de l'un à l'autre sans transition : dans cette conception, le générique, tout en exprimant l'identité du programme, est une transition possible entre les écrans publicitaires et l'épisode, d'où la saturation sonore du générique qui permet de trancher sur le bruit habituel de la télévision.

Cela était d'autant plus vrai sur les périodes précédentes, où il n'y avait pas de pré-générique. Maintenant, avec la banalisation de ce nouveau seuil, le générique a un peu perdu cette fonction (encore sensible cependant dans les séries qui ne proposent comme pré-générique qu'un résumé des épisodes précédents, et non une accroche). Dans cette perspective, n'ayant plus besoin du générique comme signal, on le réduit au minimum et les mentions légales obligatoires prennent place au début de l'épisode. Les séries procédant ainsi sont encore rares, bien que cette suppression soit, d'un certain point de vue, l'aboutissement logique du raccourcissement du générique qui a lieu depuis de nombreuses années¹¹.

Cet effacement du générique est le fait de séries extrêmement addictives : *24* et *Lost*. Nous pouvons conclure de ce constat que la construction même de la série sur tous ses épisodes a un effet sur celle du générique : il n'y a plus besoin d'appel car le téléspectateur, réellement accroché à son programme, est avant le début même de l'épisode devant sa télévision, de peur d'en rater une seule seconde. Une seconde explication est possible : on sait que le générique, très court, ne laissera pas suffisamment de temps pour arriver devant le téléviseur. Le téléspectateur anticipe donc cela et il y a plus de chance qu'il se mette devant l'écran avant le début du programme et qu'il voie ainsi davantage de publicités.

En outre, il faut noter sur ce point l'importance de l'évolution de la télévision et de sa structure commerciale. Comme l'équilibre des financements a changé en quinze ans, on

¹¹ Ainsi, récemment, *Desperate Housewives* a abandonné son générique « long » pour ne plus proposer qu'un carton reprenant le dernier plan du générique initial.

voit de nouveaux usages apparaître¹². D'autre part, sur une période donnée, les différences de financement entre les différentes chaînes ont un impact sur la façon de faire les programmes. Ainsi, les *networks*, financés uniquement par la publicité, développent ce genre de stratégies tandis que des chaînes ayant un financement plus indépendant, comme HBO, une chaîne câblée qui fut le modèle de Canal + lors de sa création, peuvent se permettre de construire leurs séries et, partant, leurs génériques différemment. Seul le recours à la modélisation d'un niveau actantiel α peut permettre de comprendre finement les enjeux et de sortir d'un seul discours descriptif pour passer à un niveau analytique.

En guise de conclusion, j'aimerais proposer quelques hypothèses afin de montrer quelle pourrait être l'utilité de ce type d'approche, en dehors du plaisir de l'analyse.

D'abord, « exporter » la stylistique dans un domaine qui n'est *a priori* pas le sien pourrait, comme par ricochet, lancer de nouvelles pistes pour ce qu'on peut appeler la stylistique littéraire. Ainsi, la prise en compte du contexte économique de production, outre le fait qu'elle peut sans doute contribuer à approfondir l'analyse stylistique d'œuvres marquées par la nécessité financière de leurs auteurs (je pense à des écrivains comme Balzac ou Dumas), pourrait peut-être nous laisser imaginer une sémiostylistique de l'édition.

Mais ce qui me semble le plus intéressant, c'est le retentissement dans la société qu'une telle approche sémiostylistique de l'audiovisuel, et plus spécifiquement de la télévision, peut avoir. En effet, l'un des objets de réflexion les plus présents aujourd'hui dans le monde de l'éducation est celui de l'éducation aux médias. Les réponses apportées aujourd'hui sont réduites essentiellement à la lecture de la presse (sous l'égide du CLEMI¹³) et aux TICE¹⁴, c'est-à-dire à la manipulation de l'outil informatique et au bon usage d'Internet. Les médias, quand ils ne traitent pas d'information, sont totalement délaissés, notamment par manque de formalisation des concepts et d'assise scientifique. Or, les questionnements sont nombreux : la Délégation française auprès de l'UNESCO organise tous les deux ou trois ans un colloque à ce sujet, un rapport a été commandé dernièrement à l'IGEN pour faire le point sur la question. Des approches telles que les miennes peuvent, à mon sens, proposer *in fine*

¹² L'allongement de la durée des coupures publicitaires — ABC en a même ajouté une nouvelle dans certaines de ces séries — n'est sans doute pas sans influence sur le phénomène.

¹³ Le CLEMI est le Centre de Liaison de l'Enseignement et des Médias d'Information : <http://www.clemi.org/>.

¹⁴ Les TICE sont les Technologies de l'Information et de la Communication pour l'Éducation. Cet enseignement est notamment évalué par le b2i (Brevet Informatique et Internet), certification nécessaire à la validation du Brevet des Collèges (<http://www2.educnet.education.fr/sections/formation/certification/b2i/>).

des méthodologies, des concepts, des grilles d'analyse qui permettraient de faire entrer de plain-pied dans les classes les problématiques de la lecture des médias, de tous les médias et de tous les types de discours qu'ils peuvent produire. Peut-être une sémiostylistique de l'audiovisuel arrivera-t-elle ainsi à lancer, vous m'excuserez cette traduction toute personnelle du concept de « TV literacy », la « médialphabétisation » qui nous fait tant défaut en France.

Bibliographie.

Gérard Genette, *Seuils*.- Paris : Seuil, coll. « Poétique », 1987.

Georges Molinié, *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*.- Paris : PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1998.

Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*.- Paris : PUF, coll. « Perspectives littéraires », 1993.

Barbara Villez, *Séries télé. Visions de la justice*.- Paris : PUF, 2005.

Martin Winckler (dir), *Les Miroirs obscurs. Grandes séries américaines d'aujourd'hui*.- Vauvert : Au diable Vauvert, 2005.

Références et rapide présentation des séries télévisées étudiées.

Monk / Monk : série produite depuis 2002, diffusée sur Usa Network, créée par Andy Breckman.

Adrian Monk est un ancien policier atteint de T.O.C., licencié après le meurtre de sa femme. Devenu détective privé, il est souvent appelé par la police de Los Angeles pour les aider dans les affaires difficiles.

Law & Order / New York Police Judiciaire (ou *New York District*) : série produite depuis 1990, diffusée sur NBC, créée par Dick Wolf.

La police de New York doit enquêter sur des crimes particulièrement violents. La série narre leurs enquêtes : la première partie de chaque épisode suit l'enquête des policiers, la seconde le travail de l'équipe du procureur.

Law & Order : Special Victims Unit / New York Unité Spéciale : série produite depuis 1999, diffusée sur NBC, créée par Dick Wolf.

La série suit les enquêtes de la section de la police new-yorkaise s'occupant des crimes sexuels et le travail du procureur poursuivant les accusés.

Law & Order : Criminal Intent / New York Section Criminelle : série produite depuis 2001, diffusée sur NBC, créée par Dick Wolf et René Balcer.

Cette série est assez éloignée de l'esprit de la « galaxie Law & Order » car elle ne manifeste aucun souci de réalisme. Elle s'attache à observer les rouages psychologiques des criminels et de leurs proches, mais surtout des policiers dans leur enquête.

Law & Order : Trial by Jury / New York Cour de Justice : série produite en 2005, diffusée sur NBC, créée par Dick Wolf et Walon Green.

Cette série s'intéresse au travail procédural de l'équipe du procureur et de celle de l'avocat de la défense.

Crime & Punishment : collection de docu-fiction produite en 2002, diffusée sur NBC, créée par Dick Wolf, Bill Guttentag et David Kanter [non diffusée en tant que telle en France].

Il s'agit du pendant documentaire de « Law & Order » : l'émission présente de vrais procès filmés dans différentes cours des États-Unis .

Twin Peaks / Mystères à Twin Peaks : série produite de 1990 à 1991, diffusée sur ABC, créée par David Lynch et Mark Frost.

Le meurtre de Laura Palmer trouble la ville tranquille de Twin Peaks. L'agent du FBI Dale Cooper va percer les mystères de ce meurtre et de cette communauté.

Desperate Housewives / Desperate Housewives : série produite depuis 2004, diffusée sur ABC, créée par Marc Cherry et Charles Pratt Jr.

La communauté de Victoria Lane est en émoi après le suicide de Mary-Alice Young. Ses amies vont tenter d'élucider le mystère, mettant à mal l'image parfaite que toutes tentaient de donner.

24 / 24 heures chrono : série produite depuis 2001, diffusée sur FOX, créée par Joel Surnow et Robert Cochran.

L'agent de la Cellule Anti-Terroriste Jack Bauer a vingt-quatre heures pour empêcher un attentat sur le territoire des États-Unis.

Lost / Lost : Les Disparus : série produite depuis 2004, diffusée sur ABC, créée par J.J. Abrams, Jeffrey Liber et Damon Lindelof.

Le vol Oceanic Airlines 815 se crashe sur une île déserte. Les survivants s'organisent pour attendre les secours. Mais ces derniers n'arrivent pas et d'étranges phénomènes ont lieu sur l'île.