



HAL
open science

La franchise "Law & Order" : l'ethos de Dick Wolf

Séverine Barthes

► **To cite this version:**

Séverine Barthes. La franchise "Law & Order" : l'ethos de Dick Wolf. Congrès annuel de la Société Canadienne pour l'Etude de la Rhétorique, Jun 2010, Montréal, Canada. halshs-00491788

HAL Id: halshs-00491788

<https://shs.hal.science/halshs-00491788v1>

Submitted on 14 Jun 2010

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.

La franchise *Law & Order* : l'ethos de Dick Wolf

Séverine BARTHES

La télévision américaine a, dès son origine, multiplié les *spin off* entre les séries télévisées car il s'agit d'un procédé qui permet de minimiser la prise de risques puisqu'il s'agit de prendre le personnage secondaire d'une série donnée et d'en faire le personnage principal d'un nouveau programme. En outre, en présentant une émission fondée sur un personnage déjà connu du public, la chaîne doit déployer moins d'effort pour faire connaître la nouveauté de sa grille et peut imaginer qu'un effet de curiosité sera créé, les téléspectateurs voulant savoir quelles seront les aventures induites par le changement de contexte.

Cependant, assez rapidement, les producteurs de séries télévisées ont trouvé d'autres moyens de lier entre elles leurs productions et, cet usage ayant évidemment au premier chef une visée marketing de persuasion du public, il est tout à fait possible de les analyser en termes rhétoriques.

Cette prise en considération de l'axe ethos-pathos est assez logique puisque, en tant que macrodiscours, les séries télévisées peuvent être considérées comme des discours épидictiques : instituant un rituel, elles visent à créer une communauté de téléspectateurs autour du programme, communauté qui peut ainsi se trouver à considérer qu'elle entretient un lien privilégié non seulement avec la série en question, mais aussi avec les équipes de production au sens large, voire avec la chaîne de diffusion.

I. Typologie des séries dérivées

On distingue habituellement trois grands types de dérivations dans le domaine des séries télévisées :

- D'abord, les séries télévisées fondées traditionnellement sur le personnage secondaire d'une première série : par exemple, Angel quitte Sunnydale et la série *Buffy the Vampire Slayer* quand il devient le héros de la série *Angel*. Les séries en question peuvent être plus éloignées et ne rien partager réellement, si ce n'est ce personnage qui semble alors plus une excuse marketing que le réel fondement de création d'un univers entre les deux séries : c'est par exemple le cas quand Mme Columbo devient l'héroïne de *Kate Loves A Mystery*.
- Ensuite, les séries qui reprennent une même formule : le cas le plus connu est celui de *CSI*, même si ce type de dérivation est assez rare.
- Enfin, les séries qui créent une franchise, où les procédés de dérivations excèdent les déplacements de personnages et les éventuels jeux sur une reprise de la formule ou du schéma narratif. L'ensemble des *Star Trek* peut ainsi être analysé en termes de franchise.

Or, ces trois cas sont analysables en termes de dérivations fondées les pôles traditionnels de la rhétorique.

Les séries qui utilisent les dérivations par personnages semble plutôt fondées sur un travail concernant le pathos. Vous voyez, avec le cas de *All in the Family*, comment plusieurs niveaux de dérivation peuvent être mis en place avec de nouveaux transferts de personnages :

- la série-mère est créée en 1971.
- Dès 1972, un *spin off* est créé en utilisant le personnage non récurrent de Maude.
- Deux ans plus tard, on dérive une série du spin off : à partir de *Maude*, on lance la série *Good Times* en s'appuyant sur le personnage de Florida Evans.
- En 1975, la dérivation repart de la source : la famille voisine des Bunkers, les Jeffersons, ont leur propre série éponyme.

- En 1979, on modifie la série première en changeant son nom et en toilettant un peu le concept.
- Deux ans plus tard, une dérivation de second niveau est de nouveau opérée, par la création de *Checking In* par le biais du personnage de Florence Johnston.
- En 1982, on revient de nouveau à la source : la fille de la famille, Gloria Bunker, devient le personnage-titre d'un nouveau programme.

En 1983, toutes ces séries s'arrêtent ou ont déjà été arrêtées. 10 ans plus tard, on tente de faire revivre l'univers en utilisant un concept assez rare : c'est l'appartement de la famille Bunker qui fait le lien entre les deux programmes : *704 Hauser* propose les aventures de la famille qui a emménagé dans l'appartement des Bunker après leur déménagement.

Ces cas de dérivation fondée sur des déplacements de personnages sont les plus courants et vous pouvez sans nul doute tous me citer au moins un exemple de ce type.

Les séries qui réutilisent une même formule pour créer leur dérivation sont, elles, plutôt fondées sur un travail du logos. Dans le cas des séries *CSI*, la structure du discours, et donc de l'histoire, est toujours la même, l'entrelacements de deux enquêtes nécessitant l'intervention de la Police scientifique, chacune de ces enquêtes étant réductible au même schéma : découverte de la scène du crime ; relevé de preuves et interrogatoire des éventuels témoins ; investigations et analyses scientifiques qui aboutissent à une première hypothèse et à un suspect ; nouvelles analyses et investigations suite à la non-résolution de l'affaire qui ne pouvait pas être aussi simple ; résolution finale.

Beaucoup de gens ont cru que *CSI* inventait ce type de dérivation, mais ce procédé a été très utilisé dans les années 60 par la Warner pour ses séries policières glamour du type *Hawaiian Eye* ou *77 Sunset Strip*.

Enfin, certaines séries multiplient les liens entre elles et fondent leur système de dérivation sur des systèmes qui, *in fine*, renvoient à l'image du créateur qui devient le garant de la cohérence de l'univers construit. Ce processus renvoie alors à

un travail fondé sur l'éthos, et c'est le cas de Dick Wolf et de la franchise *Law & Order*, un des exemples sans doute les plus complexes que nous allons étudier plus en détail.

II. L'éthos de Dick Wolf

Pour pouvoir étudier comment Dick Wolf a construit son image de créateur de séries, nous devons nous intéresser d'abord au réseau qu'il a élaboré.

En 1990, il crée sur NBC *Law & Order*, la célèbre série policière et judiciaire qui vient de s'arrêter après avoir égalé le record de longévité de *Gunsmoke*. Chaque épisode était composé de deux parties : d'abord l'enquête policière par la Brigade Criminelle, puis le procès vu du côté du bureau du procureur, d'où son titre bicéphale.

En 1994, il propose une seconde série qui s'intéresse à une brigade travaillant sous couverture et qui est diffusée sur FOX. Il n'y a à l'origine rien de commun entre les deux séries, si ce n'est qu'elles appartiennent au même genre, qu'elles se passent dans la même ville et qu'elles ont été créées par le même homme. Cependant, assez rapidement, Dick Wolf fait apparaître les mêmes personnages secondaires dans les deux séries. Le Dr Elisabeth Olivet, expert psychiatrique de *Law & Order*, est aussi appelée par la brigade de *New York undercover*. Quand elle quitte son poste et qu'elle est remplacée par le Dr Emil Skoda, le même phénomène a lieu.

La série s'arrête en 1998. Dick Wolf revient alors sur NBC, qu'il ne quittera plus, et propose *Law & Order : Special Victims Unit*, la première série dérivée de *Law & Order*. Le public y retrouve, dans les récurrents, le personnage du capitaine Cragen, qui avait quitté la Brigade criminelle de *Law & Order* six ans auparavant, et, pour les personnages secondaires, l'assistante du procureur Abbie Carmichael, qui apparaît dans six épisodes de la première saison de la série dérivée tout en gardant son rôle dans la série-mère. Quant au concept de la série, il s'agit de suivre essentiellement le travail d'une brigade spécialisée dans les crimes sexuels. Si nous voyons les policiers en interaction avec le bureau du procureur, nous n'assistons plus au procès proprement dit. Ainsi, il ne s'agit pas d'un *spin off* au sens traditionnel

du terme, mais de deux séries placées dans le même univers et dont le titre, jouant sur la similitude, exprime la proximité des deux programmes.

L'année suivante, Dick Wolf lance deux nouvelles émissions :

- le docu-drama *Arrest & Trial*, sorte de reality-show alternant images réelles et scènes recomposées pour présenter une enquête sur un fait divers, depuis le crime jusqu'au procès.
- Et la série dramatique *Deadline*, qui prend place dans la rédaction du *New York Ledger*, un journal fictif très souvent lu par les personnages des autres séries de Dick Wolf et qui est même l'objet de quelques enquêtes des inspecteurs mis en scène dans les séries *Law & Order*.

Ces deux programmes sont des échecs et, en 2001, est lancée une nouvelle série sous les auspices de la franchise : *Law & Order : Criminal Intent*. Cette déclinaison met en scène des enquêtes d'une brigade spéciale de la Criminelle, menées par un inspecteur de talent, Robert Goren. Là encore, les policiers travaillent de concert avec les assistants du procureur, mais le procès n'est pas spécifiquement narré.

En 2002, Dick Wolf retente l'expérience du docu-drama, avec le programme *Crime & Punishment* qui, s'il ne reprend pas la structure du titre des séries de la franchise, s'en rapproche avec un générique monté de la même façon, une variation sur le thème musical de *Law & Order* et une introduction en voix hors champ fondé sur le même modèle que les séries dramatiques. D'autre part, les bandes-annonces de l'époque le présentent comme « *The Real Life Law & Order* ». Du point de vue du contenu, le docu-drama se concentrait uniquement sur le procès.

Pendant les deux saisons suivantes, Dick Wolf a donc ses trois séries dérivées à l'antenne et ne lance pas de nouveaux programmes. Il faut attendre 2005 pour voir arriver une version fictionnalisée de *Crime & Punishment* avec *Law & Order : Trial by Jury*. Deux personnages historiques de la franchise sont de la partie pour le lancement : Arthur Branch, le procureur qui a dans sa circonscription tous les commissariats mis en scène dans les précédentes séries, et Lennie Briscoe, le plus populaire auprès du public des inspecteurs de la franchise qui reprend ici du service comme enquêteur détaché auprès du bureau du procureur. Malheureusement, la

mobilisation de ces deux pointures ne suffit pas à convaincre et la série s'arrête au bout de treize épisodes.

Et l'année suivante, Dick Wolf retente sa chance avec *Conviction*, qui reprend le même principe de ne s'intéresser qu'à la partie judiciaire du processus, mais sans faire référence dans le titre à la franchise et en utilisant, pour marquer le transfert, un personnage beaucoup plus jeune que Lennie Briscoe et Arthur Branch.

Si nous enlevons les séries à vocation documentaire, nous voyons donc que Dick Wolf a construit un réseau de six séries télévisées qui permettent de construire un New York alternatif au nôtre, qui a ses propres journaux et ses commissariats, mais est cependant une ville tout à fait cohérente.

Cette cohérence est renforcée par les *crossovers*, c'est-à-dire le fractionnement d'une histoire sur deux épisodes de deux séries différentes. Quatre ont eu lieu au sein de la franchise, comme vous le voyez sur cette diapositive. Ce procédé est courant des séries télévisées : vous avez peut-être vu les multiples *crossover* entre *Buffy the Vampire Slayer* et *Angel*.

Ce qu'il l'est moins, c'est la multiplication des échanges de personnages entre les différentes séries ou le partage de personnages secondaire entre deux ou plusieurs séries de la franchise. Cinq personnages sont ainsi apparus dans toutes les séries dont le nom commence par *Law & Order* :

- Lennie Briscoe, inspecteur, personnage principal, à l'origine, de *Law & Order* ;
- Ed Grenn, son partenaire ;
- Arthur Branch, le procureur ;
- Le Dr Elizabeth Rodgers, le médecin légiste ;
- Et le Dr Elizabeth Olivet, une des experts psychiatriques des séries.

De même, deux personnages, Elizabeth Olivet et Emil Skoda apparaissent dans *New York Undercover*. En revanche, les liens sont plus distendus avec *Conviction*, où seul le personnage d'Alexandra Cabot est présent. Quant à *Deadline*, seule la réalité du journal partagée par toutes les séries fait lien.

III. La partie émergée de l'iceberg : le générique

Cependant, tous ces phénomènes présupposent, pour avoir une réelle portée rhétorique, des téléspectateurs attentifs et fidèles. Or, ce n'est pas toujours le cas et la cohérence construite par ces séries a besoin, pour être perceptible facilement, d'un élément clairement identifiable. Le générique, au-delà du titre, permet par sa répétition d'une part la reconnaissance du programme et d'autre part celle de la franchise.

Seules les séries formellement rattachées à la franchise par le titre sont concernées. Le générique de *Law & Order*, simple générique au moment de sa conception, devient au moment du lancement de *Law & Order : Special Victims Unit*, la matrice des stylèmes qui vont devenir la trace la plus visible du travail éthotique de Dick Wolf.

Ces stylèmes sont donc les configurations discursives suivantes :

- L'ensemble des plans est en travelling ou en zoom.
- On compte de nombreux panoramiques sur New York de nuit.
- La présentation des acteurs est texturée selon l'esthétique de la photo de presse et colorisée.
- Un travelling latéral sur le drapeau des États-Unis est inséré dans la seconde partie du générique.
- Il se clôt par un plan du groupe et un plan général de la ville.
- Les différentes musiques du générique sont des variations sur le même thème musical.

Enfin, ce que je n'ai pas le loisir de vous montrer ici, ce sont les introductions avant le pré-générique. *Law & Order* commence par un texte introductif en voix hors-champ présentant le pitch de la série. Chaque série dérivée reprendra le même principe, avec des phrases construites de manière similaire.

Voyez maintenant comme *Law & Order : Special Victims Unit* et *Law & Order : Criminal Intent* reprennent ces stylèmes pour construire leur générique.

Ce travail de convergence impose ainsi au téléspectateur, même le moins averti des coulisses de la télévision, de rapprocher ces différentes séries et de construire l'image d'un orateur commun, qui cherche à unifier sa production et à

mettre en relation ses œuvres. Les études récentes sur les séries télévisées ont montré que le changement le plus saillant des dernières vingt années était le recours à l'intertextualité, qui peut aller aujourd'hui jusqu'à une pratique du palimpseste. Dick Wolf est celui qui, aujourd'hui, a le plus travaillé ce procédé au sein même de son œuvre, alors qu'habituellement, le palimpseste sert de support à des clins d'œil et références aux œuvres d'autres genres ou d'autres créateurs. Ce fait ne peut que renvoyer à l'éthos d'un orateur extrêmement compétent, maîtrisant les rouages de la production et la cohérence de son univers, alors que l'on sait que les pressions des chaînes de télévision, voire de certains lobbys issus de la société civile, peuvent obliger un producteur à infléchir tel ou tel aspect de sa création.

Ce phénomène n'est pas déconnecté de la réalité économique de la télévision, loin de là. Cette structuration de l'œuvre en réseau, qui permet la création d'un éthos inédit, est liée à l'émergence industrielle de la figure du « producteur exécutif – créateur — showrunner », qui est devenu le véritable maître à bord. Cette émergence a été accompagnée d'une plus grande visibilité par le public. Cela a commencé, dans les années 1980, de manière assez modeste : souvenez-vous du petit clip à la fin des épisodes qui montrait Stephen J. Cannel taper sur sa machine à écrire, puis enlever la feuille et la lancer pour qu'elle forme la lettre C du logo de sa maison de production. Maintenant, ces petits clips présentant les maisons de production à la fin des épisodes se sont multipliés, mais, comme nous l'avons montré, d'autres dispositifs, plus complexes, sont venus les compléter.

IV. Logique de réseau, logique de mosaïque.

Nous retrouvons cette même logique chez un créateur comme David E. Kelley, qui, d'une manière différente que Dick Wolf, a également construit un réseau dense de relations entre ses différentes productions, réseau fondé pour sa part sur la ville de Boston.

- En 1997, il crée deux séries sur deux réseaux concurrents : *The Practice* sur ABC, *Ally McBeal* sur FOX, deux séries judiciaires se

distinguant par le ton utilisé : *The Practice* est un drama sérieux, *Ally McBeal* une comédie légère. Dès la première saison, David E. Kelley crée le tour de force de mettre en place un *crossover*, le premier de l'histoire de la télévision sur deux chaînes différentes, puisque le but généralement d'un *crossover* est de capitaliser sur les audiences des deux séries et qu'une chaîne n'a aucune raison de travailler dans ce cadre avec un concurrent qui viendrait lui prendre du public.

- En 1999, il crée sur la FOX un *spin off* d'*Ally McBeal*, qui reprend le personnage principal et le montre dans sa seule vie privée, alors que la série première s'intéressait plutôt à sa vie professionnelle et à ses implications dans sa vie amoureuse.
- La série ne fonctionne pas et Kelley lance alors, l'année suivante, *Boston Public*, toujours sur FOX.
- Dès la première saison de *Boston Public*, un *crossover* a lieu avec *The Practice*, toujours sur deux chaînes concurrentes. Kelley, à chaque fois, impose à ses commanditaires son propre désir de connexion entre ses programmes.
- Quant aux relations entre *Boston Public* et *Ally McBeal*, elles sont indirectes : un même personnage, le Dr Harris, est apparu dans les deux séries à un an d'intervalle.
- En 2004, *The Practice* s'arrête et un *spin off*, *Boston Legal*, prend sa place. La dérivation est fondée sur le personnage d'Alan Shore, qui change de cabinet d'avocats.
- Enfin, il n'y a jamais eu de *crossover* au sens strict entre *Boston Legal* et *Boston Public* puisque les deux séries n'ont jamais été à l'antenne en même temps. Cependant, le personnage du principal Harper, qui dirige le lycée mis en scène dans *Boston Public*, est mis en cause dans une affaire traitée par le cabinet de la série *Boston Legal* et y est donc présent lors d'un épisode.

Dick Wolf et David E. Kelley construisent donc tous les deux un réel ethos de créateurs de séries télévisées en utilisant une logique de réseau entre leurs différentes productions. Juste pour vous montrer le cas d'un créateur de séries qui

fonde une mosaïque et qui, ainsi, construit un éthos de programmes plutôt qu'un éthos de créateur, regardez la schématisation de la production de J.J. Abrams. Ses quatre séries coexistent et il n'y a que deux petites citations, que seuls des téléspectateurs extrêmement attentifs peuvent remarquer. Par deux fois, *Alias* fait référence à *Lost* : dans une fête, le CD du groupe de Charlie, personnage de *Lost*, est écouté dans une fête d'anniversaire ; à l'aéroport, une annonce par haut-parleur fait mention d'un vol Oceanic Airlines pour Sydney ; or l'avion qui s'écrase dans *Lost* est un vol Oceanic Airlines entre Sydney et Los Angeles.

La série télévisée étant un programme qui ne peut se concevoir autrement que dans une relation rhétorique de persuasion du public — il faut le convaincre de venir regarder le programme, de rester durant la totalité de l'épisode et de revenir la semaine ou la saison suivante —, la construction d'un éthos est primordiale. Cependant, différentes stratégies existent : construire l'éthos du programme, capitaliser sur l'éthos de la chaîne en espérant qu'il se transfère totalement ou partiellement au programme comme le fait HBO ou élaborer un éthos de créateur-producteur-showrunner.

Dans cette perspective de palimpseste que nous avons évoquée, un dernier phénomène de construction éthotique nous paraît intéressant : celui de John Munch, personnage créé dans la série *Homicide : Life on the Streets*, de Tom Fontana et Barry Levinson. Par le biais d'épisodes *crossover*, il est apparu dans plusieurs épisodes de *Law & Order*. Et quand *Homicide* s'arrête, Dick Wolf a l'idée de reprendre le personnage pour l'intégrer dans la distribution principale de *Law & Order : Special Victims Unit*. Cette dernière série est donc un cas assez particulier de *spin off* dérivée non pas d'une, mais de deux séries de deux créateurs différents.

John Munch, deux ans plus tôt, était déjà apparu dans *The X-Files*, quand l'un des épisodes se passait à Baltimore, la ville d'*Homicide*. Il est d'ailleurs le seul personnage de la télévision américaine à être apparu la même semaine dans trois séries différentes de trois créateurs différents.

Il réapparaît ensuite encore une fois dans *Law & Order* lors d'un *crossover* entre la série-mère et la série dérivée, puis dans *Law & Order : Trial by Jury*, la

dernière série dérivée en date. Ponctuellement, il est aussi apparu dans *The Beat* et *The Wire*, deux séries prenant place à Baltimore et créées par les producteurs exécutifs d'*Homicide*. Enfin, dans le genre de la comédie, il apparaît dans un épisode d'*Arrested Development*. Nous sommes donc là face à un dernier développement des constructions éhottiques dans la culture populaire : c'est le personnage qui porte, de série en série, l'image que le public construit de sa relation avec les programmes. John Munch est un des cas prototypiques d'élaboration de réalité partagée entre différentes séries : ces réalités partagées se multiplient aujourd'hui, comme le montrent les exemples de Dick Wolf et de David E. Kelley, et sont l'aboutissement de la pratique palimpsestuelle des deux dernières décennies.