

Monsieur le Président, Madame et Messieurs les membres du jury,  
M. Molinié,

Vous savez peut-être que, depuis 9 jours, la période des *sweeps* de février s'est ouverte pour la télévision américaine : c'est le moment, pour les différentes chaînes, de proposer les programmes les plus prometteurs en termes d'audience et de créer l'événement pour attirer l'auditoire le plus large possible, c'est-à-dire de mobiliser tous les ressorts qu'ils ont à leur disposition pour convaincre le public de se brancher ou se rebrancher sur leur canal. C'est en effet pendant cette période que sont mesurées les taux d'audience de référence pour définir les prix des espaces publicitaires des différentes chaînes. Nous sommes ainsi, jusqu'au 3 mars, au cœur d'une des périodes les plus fortes en termes de rhétorique télévisuelle, à l'un de ces moments où les chaînes ne reculent devant aucun moyen de capter votre « temps de cerveau disponible ».

En donnant ce titre provocateur à ma thèse, je voulais dire que, contrairement à une idée encore assez répandue en France, les séries télévisées contemporaines sont loin d'être des divertissements de mauvaise qualité et d'un piètre niveau culturel. De ce point de vue, ma réponse à cette question est claire et nette : non, le temps passé à regarder de tels programmes n'est pas une jachère intellectuelle. Mais ce n'était pas le seul but poursuivi : ce qui a choqué dans les célèbres propos de M. Le Lay, c'est l'aspect économique. Il osait dire ce qui n'est rien d'autre qu'une vérité largement acceptée par tous nos voisins d'outre-Atlantique, y compris les intellectuels. La télévision est une industrie dont le premier but est de faire rentrer des recettes publicitaires

pour payer les salaires des employés et verser des dividendes aux actionnaires. Et cela n'est pas honteux.

Nous pourrions disserter longuement sur l'origine de cette différence fondamentale entre nos deux sociétés mais, quoi qu'il en soit, cette dichotomie existe et a, à mon sens, marqué même les orientations de recherche sur les objets de culture populaire. Mettre en avant la formule de M. Le Lay dès le titre, c'était donc dire aussi que j'opterais pour une approche industrielle des processus mis en œuvre dans les séries télévisées. À partir de ce postulat, il était logique de se consacrer à la télévision américaine puisqu'elle est la plus structurée et la plus importante en termes économiques, qu'il s'agisse de production ou d'exportation.

Cette idée d'approcher le produit industriel qu'est la série télévisée d'un point de vue rhétorique et argumentatif a germé à la fin de mon année de Licence de Lettres Modernes, lors de laquelle j'ai également suivi les cours d'un diplôme d'université appelé « Techniques et Langages des Médias ». Plus linguiste que littéraire, j'avais particulièrement apprécié les cours de rhétorique dispensés par Christelle Reggiani, qui me fait le plaisir d'assister aujourd'hui à cette soutenance, et j'ai cherché à concilier, dans mon sujet de maîtrise, ces deux pôles de ma formation, d'autant que j'avais acquis une petite expérience dans le monde audiovisuel.

C'est ainsi que Christelle Reggiani a accepté de conduire mes travaux de recherche sur la rhétorique mise en œuvre dans la série télévisée *Oz*. Au cours de cette année d'initiation à la recherche, j'ai pu valider l'intuition que j'avais eue de la possibilité d'une analyse stylistico-

rhétorique de la fiction télévisée. Lors de cette étude, j'avais mené des micro-analyses sur le générique et les titres d'épisodes, deux éléments qui se prêtent particulièrement bien à une approche telle que la mienne puisque ce sont des fragments discursifs facilement repérables, d'étendue restreinte et à la charge rhétorique évidente.

De là est née l'idée de mon sujet de DEA, sous la direction de Georges Molinié. Lors de cette deuxième année de recherche, j'ai ainsi étudié *Twin Peaks*, *The X-Files* et *Oz*, trois séries choisies car elles reflétaient la diversité des productions américaines, pour montrer comment leurs seuils, au sens que Gérard Genette a donné à ce nom, étaient les premiers outils à la disposition des chaînes et des producteurs pour faire venir le public devant l'écran, l'y faire rester pendant la durée de l'épisode et le faire revenir la semaine suivante. J'ai mis en lumière la façon dont le titre, le générique, le prégénérique ou encore l'épigraphe accompagnaient le téléspectateur dans son visionnage de l'émission et construisaient un pacte visant la bonne réception de la série et facilitant la relation entre public et programme.

C'est pourquoi, lorsque M. Molinié m'a proposé de continuer à travailler avec lui, je me suis appuyée sur ces conclusions pour monter un projet de recherche doctorale proposant un élargissement à la fois de corpus et de perspective. De trois séries télévisées, je suis passée à un corpus principal de soixante-quinze *dramas* américains représentatifs de la période 1990-2005, complété, pour le corpus secondaire, par un nombre à peu près équivalent de séries appartenant à d'autres genres, d'autres périodes ou à la production d'autres pays. D'une étude des seuls seuils, que j'ai reprise et approfondie dans la première partie de ma thèse, je suis passée à l'idée que la caractéristique de la production américaine de cette époque était la construction d'une connivence très

forte entre les programmes et le public. Cette dernière s'exprime non seulement dans les moments stratégiques que constituent les seuils, mais aussi dans ce que j'ai nommé le palimpseste télévisuel, à savoir le recours massif à l'intertextualité, à l'effet d'agenda et à la référence à l'actualité. Tout littéraire aura reconnu dans cette seconde partie une autre influence forte de Gérard Genette, à savoir son ouvrage *Palimpseste. La littérature au second degré*.

Cet historique de mon parcours ne serait pas complet sans la mention d'activités non directement universitaires mais qui ont eu un impact sur ma recherche. En 2002, j'ai pris une part active dans l'association A-Suivre.org, qui pour objet de promouvoir en France la culture séries télé. En tant que présidente depuis cinq ans, j'ai mis en place des événements d'un type nouveau permettant la rencontre des professionnels, des universitaires et du public, au delà du simple cercle d'aficionados. Lors de festivals, de soirées et de colloque, nous avons ainsi fait dialoguer des gens aussi différents qu'Olivier Szulzynger, le directeur d'écriture qui a fait de *Plus Belle La Vie* un réel succès populaire, Annette Blicq, la responsable de l'arrivée de *Six Feet Under*, *The Sopranos* ou *The Wire* sur les écrans français ou encore David Buxton, l'un des premiers chercheurs à avoir travaillé sur les séries télévisées en France.

Cette position d'observateur privilégié m'a permis de voir, en une petite décennie, le passage d'une **sériphilie** de niche à un phénomène social beaucoup plus large mobilisant au delà des cercles historiques de fans. Ainsi s'est répandue la réception dite d'expert, avec une perspective historique ou économique et un recul entraînant la contextualisation de la production, ce que montre la prolifération de sites

Internet personnels ou d'articles consacrés à ce type de programmes dans la presse traditionnelle.

Ce phénomène d'élargissement du public intéressé par des informations spécialisées est aussi ce qui a été à l'origine d'un certain nombre de mes travaux de vulgarisation. Sous la direction de Martin Winckler, j'ai collaboré à plusieurs ouvrages grand public. J'ai aussi travaillé avec Alain Carrazé, entre autres sur une réédition de *X-Files* en DVD, pour intégrer des analyses de type universitaire aux livrets d'accompagnement.

Enfin, mon activité d'enseignante du second degré et les ateliers télévisuels que j'ai mis en place avec des élèves en grande difficulté, m'ont montré l'importance de plus en plus grande prise par ce type de programmes dans la vie des adolescents. Ils montrent à la fois une consommation bien plus grande de séries télévisées que les générations précédentes et une absence d'alphabétisation télévisuelle. Cette dernière est liée à une difficulté plus globale d'aborder le langage verbal pour certains d'entre eux et les langages audiovisuel et numérique pour la plupart.

Tous ces aspects m'ont permis de voir la nécessité de former des cadres théoriques et de développer des réflexions d'ordre scientifique et didactique parce que la télévision, de façon générale, et les séries télévisées en particulier ont fait une entrée massive dans la vie quotidienne. Or, si les politiques d'éducation aux médias se soucient efficacement des programmes relevant de la presse ou du documentaire, si les émissions réflexives consacrent une grande part de leur temps d'antenne à la fabrication de l'information, au traitement de la politique dans les médias ou aux techniques d'investigation des

journalistes, les sujets dédiés à la fiction restent très souvent à la surface et abordent rarement sa production en tant que telle ou sa programmation. Les manques de cette alphabétisation télévisuelle nécessitent ainsi que soit ouvert un travail concernant la *literacy* des programmes relevant de la fiction, voire de la feintise pour reprendre les termes de François Jost.

La première partie de mon travail s'intéresse donc aux seuils. Pour certains d'entre eux, le classement dans cette catégorie est évident dès que l'on en a énoncé la définition. Il s'agit des titres — déclinés en titres de collection ou de case de programmation, titres de séries télévisées et titres d'épisode —, du générique, du prégénérique, de la dédicace et de l'épigraphe — qu'elle adopte la forme littéraire ou celle que les Américains nomment *tagline*. Pour deux autres ensembles, la notion est moins évidente : ainsi j'ai fait entrer dans cette catégorie le format qui, pour tout téléspectateur télé-éduqué, contient des informations participant de la construction de l'horizon d'attente et ce que j'ai appelé les « seuils internes » qui sont les éléments scandant le déroulement narratif d'un épisode et notamment tous les dispositifs mis en œuvre au moment du retour de la pause publicitaire. Ces sept seuils font chacun l'objet d'un chapitre poursuivant deux buts distincts et complémentaires : d'abord une description, d'ordre sémiotique, de leur fonctionnement et de leur énonciation ; ensuite une étude d'ordre rhétorique visant à élucider les pratiques spécifiques à un diffuseur, un producteur ou une série particulière à travers l'analyse des écarts par rapport au code dominant découvert initialement.

La seconde partie de ma thèse adopte un plan moins typologique et propose différents éclairages sur la façon dont les séries télévisées contemporaines construisent leur relation avec le public. Je me suis appuyée, notamment pour unifier les multiples procédés qui vont de la simple citation au pastiche en passant par les formes industrielles du *spin off* et du *crossover*, sur la notion de consubstantialité dont la réinterprétation rhétorique par Dale L. Sullivan pour le discours épideictique m'a fourni le cadre théorique. J'ai ainsi consacré un chapitre au *spin off*, un autre au *crossover* et le dernier chapitre de ma thèse s'intéresse aux phénomènes plus diffus de références, qu'elles soient intertextuelles ou qu'elles concernent l'actualité.

Cette approche impliquait ainsi deux paradoxes : l'un concerne la forme même de mon travail, l'autre son positionnement épistémologique.

Le premier consistait à rédiger une thèse de Lettres, pour ce qui est de la forme et de la méthode, sur un sujet relevant des Sciences de l'Information et de la Communication. Cette tension, qui fonde en partie l'originalité de ma démarche, explique quelques options de recherche. Ainsi, en adéquation avec l'inscription de ma thèse dans une Équipe de recherche de Langue Française, c'est-à-dire de linguistique appliquée à la littérature et aux productions artistiques et culturelles, j'ai pris le parti de définir largement et précisément les termes relevant du monde de la télévision et de ne pas proposer de définitions pour les terminologies stables relevant des champs habituellement mobilisés dans les études littéraires, tels les concepts linguistiques, stylistiques ou rhétoriques.

Le second paradoxe résidait dans le fait d'étudier en France un phénomène industriel, culturel et social américain. Cela m'a conduit à

développer deux perspectives dans mon travail : d'abord, une vision purement locale, c'est-à-dire l'étude de la production et de la réception sur le marché même des États-Unis ; ensuite, une prise en considération, notamment en termes de programmation, de la réception en France. Cependant, l'idée étant de comprendre les enjeux d'un secteur industriel encore peu étudié, je me suis concentrée sur la réception étatsunienne, pour des raisons pragmatiques : même si les informations étaient plus difficiles à recueillir, la compréhension de la réception française nécessitait en préalable une connaissance du marché américain. Cette dernière n'existant pas, il m'a donc fallu m'y consacrer. Cependant, pour mettre en valeur certaines notions — par exemple, celle d'ethos de chaîne — une comparaison entre les situations française et américaine était féconde. C'est ainsi que certains développements sur la programmation de M6, de Canal Plus ou de Série Club sont présents dans mon premier chapitre. Cependant, ils restent marginaux par rapport au travail que j'ai mené, tout au long de ma thèse, sur HBO ou NBC.

Cette démarche d'inspiration sémiotique et rhétorique m'a permis de me positionner par rapport aux autres recherches sur les séries télévisées. En France, l'approche généralement adoptée est monographique : la plupart des thèses précédant la mienne ne s'intéresse qu'à une ou deux séries, mais pas à la production d'une époque ou à un système. Des visées plus générales sont présentes dans la recherche à l'étranger. Mais ces approches, la plupart du temps, coupent l'étude du système des œuvres et leur interprétation. Pour retrouver cette conjonction de l'analyse formelle des systèmes de production d'une part et de l'interprétation sémantique d'autre part, il faut



se reporter aux études d'Umberto Eco et de Francesco Casetti menées au début des années 1980 en Italie et ces dernières ne semblent pas avoir vraiment engendré un réel mouvement de recherche.

En outre, un certain nombre d'études, notamment en France, s'intéressent aux séries télévisées moins pour ce qu'elles sont que pour ce qu'elles représentent. Ainsi, il s'agit souvent soit de convoquer les séries télévisées comme une source documentaire, soit de les faire rentrer à toute force dans une théorie, quitte à aplanir leurs spécificités.

La ligne directrice qui émergeait de ce diagnostic était qu'il fallait trouver une voie permettant de concilier la prise en compte du champ industriel, l'étude du sens des œuvres, le retour à la matérialité de la diffusion et une vision axiologiquement non marquée de ce type de programmes. En d'autres termes, et si vous me permettez cette expression, il s'agissait de dessiner des *cultural studies* à la française. Mon objectif était donc, dans la tradition américaine, de porter une grande attention à la matérialité des discours et à leurs contextes historique, pragmatique et économique de production, de s'ouvrir aux professionnels afin de mettre en perspective ces discours sans tomber dans la surinterprétation, de prendre en compte la réception tant d'un point de vue qualitatif que quantitatif et de s'abstenir de porter tout jugement *a priori* sur telle ou telle manifestation sociale ou culturelle... Mais, dans le même temps, il s'agissait de ne pas oublier ce qui fait la force de la tradition de rigueur de l'université française, notamment la lecture directe des œuvres théoriques et la prééminence des micro-analyses pour fonder l'argumentation, c'est-à-dire la méthode consistant à analyser le texte pour en tirer un commentaire et non à plaquer un discours analytique sur une œuvre en forçant cette dernière à entrer dans le cadre scientifique choisi.

Cette méthode spécifique d'investigation a posé un certain nombre de problèmes qu'il m'a fallu résoudre au fur et à mesure de l'avancée de mon travail.

Le premier a évidemment touché la consultation du corpus : une fois défini, il a fallu regrouper les différentes séries télévisées, en version originale. Cela est moins facile qu'il n'y paraît : si un nombre important des *dramas* concernés avaient bénéficié d'une sortie en coffret DVD, ce n'était pas le cas de tous. L'Institut National Audiovisuel, puisqu'il enregistre depuis 1991 les chaînes hertziennes nationales dont Canal + et, depuis 2002, les chaînes de la Télévision Numérique Terrestre et une sélection des chaînes du câble et du satellite, était un vivier de ressources. Cependant, l'objectif de l'INA étant par nature la préservation du patrimoine audiovisuel français, les programmes étrangers ne sont pas une priorité : leur catalogage est moins précis et leur archivage se fait par défaut en français, depuis l'avènement de la diffusion multilingue, sans enregistrement des pistes audio originales ni des pistes télétextes. Ce point peut sembler un détail, mais est une réelle difficulté pour une série comme *Cold Case* qui, pour des problèmes de négociation des droits musicaux, n'a pu bénéficier d'une sortie sur support DVD et qui, à l'INA, est enregistrée uniquement en français alors que Canal + propose une version multilingue. Cette série, ainsi, n'est disponible nulle part en version originale pour les chercheurs, à moins d'aller la visionner dans les archives du Paley Center à Los Angeles.

Un autre problème a été de réunir des informations autour des programmes : des indications sur l'organisation du tournage, les demandes de la chaîne, les tractations entre les maisons de production et les diffuseurs, par exemple. Il a donc fallu rassembler un dossier documentaire, série par série, constitué d'articles de journaux et de publications amateurs, d'interviews pour des sites Internet professionnels ou personnels ou de notes prises à partir du visionnage des bonus présents dans certains coffrets DVD. Pour ce type d'informations, les sites personnels ou collaboratifs du type tv.com sont une source inépuisable, bien qu'il soit parfois difficile d'authentifier les propos ou d'en retrouver l'origine. Le chercheur se heurte ainsi souvent à une réelle difficulté d'évaluation de l'information.

Le troisième problème sur lequel j'aimerais revenir est celui de la constitution des exempliers, qui sont, dans l'analyse stylistique, une réinterprétation et une réorientation du corpus sur un point précis. Le respect des droits d'auteur et l'incertitude existant autour de la notion de droit de citation audiovisuelle ont été deux obstacles majeurs à surmonter. La jurisprudence française actuelle a en effet apprécié que le droit de citation tel qu'il est défini dans le Code de la Propriété Intellectuelle ne s'appliquait pas en matière audiovisuelle ou sonore, où il s'agit non de citations, mais d'extraits.

Des dérogations existent bien, mais leur portée fluctuante a été un frein à mon travail puisqu'elles ont évolué au cours de mon étude, changeant les modalités de communication de mes résultats. Ainsi, des accords sectoriels sur l'utilisation des œuvres protégées à des fins d'enseignement et de recherche avaient été négociés entre l'Éducation Nationale et les représentants des ayant droits. Publiés le 23 janvier 2007 au Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale, ils ont donné un

fondement juridique à la notion d'extrait d'œuvre audiovisuelle. Cependant, ils étaient restreints aux canaux de diffusion hertziens gratuits et les formulations utilisées étaient assez floues pour qu'on ne sache pas clairement si les thèses de doctorat étaient ou non une exception autorisée au régime habituel. En outre, ce protocole a expiré le 31 décembre 2008 et n'avait pas, jusqu'à la semaine dernière, été remplacé par de nouveaux accords. En effet, le Bulletin Officiel de l'Éducation Nationale du 4 février 2010 comportait la publication de nouveaux accords signés le 4 décembre 2009 qui élargissent les conditions des précédentes dispositions : les exceptions visées concernent désormais tous les canaux légaux de diffusion. Malheureusement, le cas des thèses n'est toujours pas explicitement abordé et il semble émerger de la lecture de ces textes qu'une diffusion pendant une soutenance pourrait être autorisée, tandis que le dépôt d'un DVD présentant des extraits joint à la thèse ne le serait pas, la distribution d'œuvres protégées étant formellement interdite par ces accords, même partiellement et même restreinte au sein de la communauté universitaire.

Ces problèmes peuvent paraître anecdotiques, mais ils rejoignent en réalité une autre dimension : celle de la présentation des annexes. Ainsi, j'ai dû communiquer un certain nombre de documents à travers une succession de photogrammes extraits par le logiciel Mediascope de l'INA puisque je ne pouvais joindre de séquences audiovisuelles en tant que telles. Il a fallu aussi résoudre le problème de la transsémiotisation, c'est-à-dire du passage de documents audiovisuels organisés chronologiquement en une transcription spatiale utilisant majoritairement la sémiose verbale. C'est pourquoi mes annexes ont adopté en grande

part la présentation par tableau ou par graphe, qui limite le recours au verbal et aux schémas de pensée induits par le langage.

Cette méthodologie spécifique, fondée sur l'analyse de faits stylistiques et rhétoriques dans un discours plurisémiotique, a rendu nécessaire la présence de ces exempliers, d'autant plus que les séries convoquées étaient nombreuses et que l'absence d'édition de référence empêchait tout renvoi à un support aisément accessible.

Elle m'a permis de montrer que les séries télévisées dramatiques américaines contemporaines fondaient leur système économique sur la création d'une connivence accrue avec le public, c'est-à-dire sur un plan symbolique. Ce phénomène, en soi, n'est pas nouveau : il y a longtemps que la télévision américaine accompagne ses téléspectateurs dans leur traversée de l'année en présentant des intrigues tournant autour de Thanksgiving ou de Noël par exemple. Ce qui est en revanche plus spécifique à la période qui nous intéresse, c'est d'abord le travail extrêmement précis menés sur les seuils qui visent à assister le téléspectateur dans sa réception du programme. Ils permettent au premier chef de déterminer les bornes du discours relevant de la fiction et d'aider à l'identification du programme. Mais à ces fonctions légales ou économiques se sont ajoutés des enjeux rhétoriques : ces moments sont devenus les premiers supports de la construction d'une communauté de téléspectateurs. La seconde spécificité que j'étudie, c'est l'étoilement du texte, pour reprendre le terme de Barthes dans *S/Z* : la création de *spin offs*, la mise en place de *crossover*, la multiplication des citations et des clins d'œil, les références à l'actualité, les ruptures

du quatrième mur, voilà ce qui pousse le téléspectateur en dehors de l'espace textuel et rapproche la fiction de l'univers quotidien et culturel du public.

La rhétorique, reconsidérée sous son statut originel de *praxis* sociale, m'a ainsi permis une nouvelle approche des séries télévisées. J'ai montré comment la connivence était devenue le maître-mot de la télévision contemporaine. Un dialogue ininterrompu est né entre les programmes et le public, dialogue fondé sur la connaissance préalable des codes et des références qui servent ensuite de tremplin au détournement, au pastiche, à l'ironie. Les seuils, puisque un certain nombre d'entre eux sont très facilement identifiables, ont été les premiers éléments de la série télévisée à connaître ces altérations à visée ludique. Ainsi, la pratique intertextuelle du titre d'épisode a sans doute été précurseur du déferlement de ces jeux dans l'ensemble du programme, qui devient un texte centon. La télévision se transforme en un palimpseste perpétuel fondé sur une encyclopédie grandissant chaque jour. La rupture du quatrième mur, qui crée une métalepse, se rapproche en outre du fonctionnement des seuils puisqu'ils brouillent les frontières entre monde réel et monde fictif.

Cette confusion des mondes aboutit à la connivence avec le public, qui a ici pour objectif de le fidéliser et de pérenniser les recettes publicitaires. Mais cette familiarité ne peut se fonder que sur ce que nous avons appelé l'intelligence télévisuelle, c'est-à-dire la capacité du récepteur à déceler derrière les réalisations spécifiques, par un processus d'acculturation largement inconscient, le schéma originel et l'abstraction matricielle. La grande force des séries télévisées américaines est d'être construites de telle façon qu'une lecture à deux niveaux est toujours possible : ainsi, le public le moins « télé-éduqué »

n'est pas exclu du divertissement, ce qui lui permet d'accéder à l'apprentissage progressif des normes industrielles et culturelles utilisées dans l'écriture et la création de ces programmes. Une fois ces connaissances acquises, il peut, dans un premier temps, prendre davantage de plaisir lors du visionnage de séries télévisées puis, dans un second temps, les affiner ou les partager en lisant ou en produisant des discours critiques. À la conversation « badine », autour d'un café ou dans le bus, sur les derniers rebondissements des aventures de nos héros se substitue un discours d'expertise plus ou moins développé, qui renforce l'appartenance culturelle au groupe. La série télévisée devient ainsi véritablement un rituel, non seulement de consommation (regarder son épisode chaque semaine), mais aussi au sens que la rhétorique épидictique donne à ce mot : elle permet de créer une communauté réunie autour de valeurs partagées, ces valeurs pouvant être comprises comme une forme de consubstantialité.

Ma thèse détaille les différentes manifestations de cette connivence et de cette création d'une communauté dans les séries télévisées,. Mais j'ai aussi cherché à donner à mes travaux, qui s'inscrivent dans une perspective sociale et industrielle, une dimension pratique.

En premier lieu, cette thèse a produit des connaissances qui pourraient être utiles dans le cadre d'une didactique de l'éducation aux médias, de plus en plus nécessaire dans la formation à la citoyenneté. Alors qu'elle s'est essentiellement restreinte aux problématiques de l'Internet, de l'usage de l'ordinateur et de la compréhension de la presse, il y a d'après moi urgence à faire entrer les programmes scriptés dans le

champ des préoccupations de l'Éducation Nationale, qu'il s'agisse des téléfilms unitaires, des séries télévisées, de la télé-réalité ou même du télé-achat ! Les théorisations, les outils conceptuels et les grilles d'analyse manquent cruellement sur ces sujets et j'espère que mon travail permettra de pallier partiellement cette lacune.

En second lieu, je pense que cette thèse peut apporter des informations et des repères pour les autres chercheurs travaillant sur les séries télévisées. Sabine Chalvon-Demersay s'étonnait ainsi, en préambule de son article sur la réception française de la série *Urgences*, de la méconnaissance des séries convoquées dans certaines études universitaires : « Nul ne songerait à parler de la réception des *Fleurs du Mal* ou de *Madame Bovary* sans connaître l'œuvre, alors que cette attitude ne semble guère poser de problèmes pour ceux qui étudient la réception d'une fiction télévisuelle. » Mon travail ne peut en aucun cas remplacer la connaissance directe par le chercheur de telle ou telle série, mais il peut sans doute aider à sa contextualisation, à son interprétation et à la compréhension du système de production dans lequel elle prend place.

Enfin, je pense que mon travail a une utilité industrielle. En effet, j'ai explicité ce qui fondait la relation de connivence entre le public d'une part et les programmes et les chaînes de télévision d'autre part, en prenant en compte les spécificités culturelles du marché considéré localement et à l'exportation en France. J'ai pu ainsi rendre visible la fabrique de ces programmes d'un point de vue rhétorique et schématiser les liens profonds, et non de surface, qui unissent les pôles de production et de réception. Les processus d'études que j'ai mis en œuvre et les grilles d'analyse que j'ai créées pourraient ainsi servir de



base pour des études qualitatives de programmes ou de stratégies de programmation.

Mais ce travail serait peut-être aussi utile plus en amont de la production : on pourrait imaginer que l'expertise que j'ai développée dans cette thèse permette d'expérimenter des adaptations des méthodes américaines, non en copiant les intrigues et les configurations narratives de surface, comme le font des séries comme *Paris Enquêtes Criminelles* ou *R.I.S. Police Scientifique*, mais en créant des programmes typiquement français, ancrés dans l'histoire et le contexte social du pays, fondés sur les processus rhétoriques que j'ai explicités. Dans une perspective de création et non de théorisation, ce type d'approche commence à apparaître dans certaines séries françaises nées dans l'esprit de vrais sériphiles comme Hervé Hadmar ou Olivier Kohn qui, en pratiquant quotidiennement les séries télévisées anglo-saxonnes, ont intégré les recettes et codes américains mais ont réussi à les acclimater à des problématiques purement locales qui permettent de créer la connivence intellectuelle avec le public. Cette heureuse évolution n'était guère prévisible quand j'ai commencé, en maîtrise, mon travail sur le sujet. Et ce serait une grande fierté pour moi si mes recherches aidaient aujourd'hui, quelle que soit l'échelle de leur impact, l'industrie télévisuelle française.