

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

« BIENVENUE DANS LE MARC ARCAND WORLD » MANIFESTATIONS DE
LA LÉGITIMITÉ DANS UNE SÉRIE DE FICTION QUÉBÉCOISE : LE CAS DE
SÉRIE NOIRE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

ARIANE THIBAUT-VANASSE

OCTOBRE 2018

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ces premiers remerciements vont d'abord à mes parents qui ont su me soutenir tout au long de mon parcours académique. Ils m'ont transmis le goût de l'école et du travail acharné. Pour cela, je leur en serai éternellement reconnaissante.

Je tiens également à remercier Pierre Barrette, mon directeur, qui m'a épaulée avec une confiance sans bornes. Grâce à ses conseils d'une grande sagesse, j'ai su atténuer mon syndrome de l'imposteur et je suis parvenue à me dépasser. Ce fut un honneur de travailler avec lui. Je tiens à adresser mes remerciements aux membres de mon jury pour leur bienveillance envers mon projet.

Je remercie ma famille et en particulier mon frère et mes sœurs. Mon amour des séries vient en grande partie de nos sessions olympiennes de « gavage télévisuel » d'épisodes de *Friends*. Merci à Marie, Denis, Andréanne pour leur soutien indéfectible et leur curiosité pour les théories sur la métafiction. Merci aussi à Carole, qui a haussé d'un cran la qualité linguistique de mon mémoire. Je remercie tous mes amis et leur adresse mes excuses pour les nombreuses invitations que j'ai dû décliner en raison de ma rédaction. Merci à Hélène et Anne sans qui ce passage à la maîtrise aurait manqué cruellement de blagues douteuses. Merci à la merveilleuse équipe de *Plus on est de fous, plus on lit!* et à Maude Paquette, mon inspiration quotidienne.

Je partage l'aboutissement de ce mémoire avec Thomas. Cet homme parfait a incarné mon phare tout au long de ce processus rigoureux. Sans lui pour me pousser, pour me consoler dans les moments de découragements, je ne serais jamais passée au travers. *Série noire* nous unit d'une manière bien spéciale, mais voilà qu'un chapitre se clôt. Il me tarde de découvrir maintenant ce que nous réserve la suite de notre histoire.

DÉDICACE

À mes grands-mères.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
LISTE DES TABLEAUX.....	viii
RÉSUMÉ	ix
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I LA SÉRIE TÉLÉVISÉE DANS UN PROCESSUS DE LÉGITIMATION : PROBLÉMATISATION, FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES.....	5
1.1 La série de fiction en trois temps.....	6
1.1.1 Le premier âge d'or	6
1.1.2 Le deuxième âge d'or	7
1.1.3 Un troisième âge d'or ?	8
1.1.4 De nouvelles habitudes de visionnement	11
1.1.5 La légitimité de la série de fiction.....	13
1.2 La série de fiction et ses articulations théoriques	16
1.2.1 La télévision, des <i>Cultural Studies</i> aux médiacultures	16
1.2.2 Caractéristiques de la série de fiction.....	21
1.2.3 La légitimité télévisuelle à l'ère de la convergence	24
1.3 Méthodologie : posture sociosémiotique et cadre d'analyse.....	27
1.3.1 De la sémio-pragmatique à la socio-sémiotique	28
1.3.2 Le modèle de l'œuvre en contexte	32
1.3.3 Présentation du corpus de recherche	34
1.3.4 Présentation de la grille d'analyse	37

CHAPITRE II AUTOPSIE D'UN OVNI TÉLÉVISUEL : ANALYSE INTERNE DE <i>SÉRIE NOIRE</i>	41
2.1 L'analyse de la transtextualité	41
2.1.1 L'architextualité dans <i>Série noire</i>	42
2.1.2 L'intertextualité dans <i>Série noire</i>	50
2.1.3 L'hypertextualité dans <i>Série noire</i>	51
2.1.4 La métatextualité dans <i>Série noire</i>	55
2.1.5 La paratextualité dans <i>Série noire</i>	57
2.2 L'analyse de la sémantico-syntaxique dans <i>Série noire</i>	61
2.2.1 Les personnages	62
2.2.2 Les lieux	68
2.2.3 Narration et effet de style	71
2.3 L'analyse pragmatique de <i>Série noire</i>	78
2.3.1 La narration ou l'énonciation énoncée	78
2.3.2 Écrans seconds et présence du dispositif : <i>Série noire</i> et la réflexivité.....	83
 CHAPITRE III <i>SÉRIE NOIRE</i> ET SON CONTEXTE DE PRODUCTION ET DE RÉCEPTION	 92
3.1 La stratégie de communication : la « déclaration » de l'œuvre.....	92
3.1.1 Une forte identification auctoriale	93
3.1.2 <i>Série noire</i> – <i>L'obsession</i> : paratextualité et stratégie numérique	95
3.2 Le contexte de réception : interprétations et appropriations	101
3.2.1 Discours qualitatif sur la série : une nouvelle distinction.....	103
3.2.2 La construction d'un énonciateur artiste	105
3.2.3 De l'importance d'une communauté de fans	106
 CHAPITRE IV <i>SÉRIE NOIRE</i> SOUS LE SIGNE DE LA MÉTAFICTION ET DE L'AUCTORIALISATION	 110
4.1 <i>Série noire</i> et la réflexivité	110

4.2 <i>Série noire</i> : <i>Quality TV</i> ou <i>Complex TV</i> ?.....	114
4.3 <i>Série noire</i> et le processus d'auctorialisation	119
4.4 <i>Série noire</i> dans une perspective sociosémiotique.....	124
CONCLUSION	127
ANNEXE	
EXTRAITS DE LA GRILLE D'ANALYSE.....	129
BIBLIOGRAPHIE.....	153

LISTE DES FIGURES

Figures	Pages
1.1 Modèle sémio-pragmatique d’Odin.....	30
1.2 Modèle de l’œuvre en contexte de Barrette	33
2.1 Denis et Patrick avec un lampadaire comme source de lumière et à la piscine, éclairés par les reflets de l’eau.....	45
2.2 Effet Vertigo et contreplongée sur Marc Arcand	46
2.3 Effet de trompe-l’œil	47
2.4 Dispositif de <i>Cuisine cocotte</i>	54
2.5 Titre de <i>Série noire</i> , affiche de <i>Citizen Kane</i> et affiche de la saison 1.....	59
2.6 Effet spectacularisant : monologue de Marc Arcand.....	75
2.7 Effet spectacularisant : Marc Arcand qui esquive les balles.....	76
3.1 Générique et dispositif de <i>L’obsession</i>	97
3.2 Page Facebook du personnage de Marc Arcand	106
3.3 La construction discursive de l’auteur selon Steiner	119

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
2.1 Tableau général des pratiques hypertextuelles	52

RÉSUMÉ

Série noire de Jean-François Rivard et François Létourneau a soulevé les passions à la fois des fans de la série et des critiques tout au long de ses deux saisons. Exemple des mutations qui s'opèrent au sein du paysage télévisuel par sa forme, le drame sériel, diffusé à Radio-Canada entre 2014 et 2016, s'inscrit également dans le processus de légitimation des séries télévisées en cette ère de convergence médiatique. Le présent mémoire s'est donc penché sur les différentes manifestations de la légitimité télévisuelle au sein de cette série. Pour effectuer cette analyse de cas, nous avons emprunté une méthodologie relevant de la sociosémiotique. Cette approche nous a permis d'analyser le contenu et la forme de notre objet d'étude tout en interrogeant son contexte de production et de réception. Notre grille d'analyse adapte le modèle de l'œuvre en contexte de Pierre Barrette selon trois grandes orientations : la transtextualité, la sémantico-syntaxique et la pragmatique. Nous avons par la suite effectué une analyse de discours, d'une part, de la stratégie de promotion de Radio-Canada lorsque la société d'État a présenté à la presse sa nouvelle émission et, d'autre part, de la réception critique. Nous avons été en mesure d'articuler un axe de pertinence commun à ces trois espaces et nous avons constaté que *Série noire* porte un regard critique sur la télévision en sa qualité de série métafictionnelle. Elle fait preuve aussi d'une complexité narrative qui requiert un engagement important de la part du téléspectateur. Enfin, elle fait preuve d'un processus d'auctorialisation qui place la figure de l'auteur-scénariste au cœur d'un mécanisme de légitimation télévisuelle.

Mots clés : *Série noire*, légitimité, série télévisée, sociosémiotique, auctorialisation

INTRODUCTION

L'intérêt pour les sujets traités dans ce mémoire est apparu le 13 janvier au soir alors qu'un étrange objet télévisuel a fait irruption sur les écrans québécois. À la télévision de Radio-Canada était diffusé le premier épisode de *Série noire*, une série écrite par François Létourneau et Jean-François Rivard. Comment caractériser ce drôle d'ovni qui ne ressemblait à rien de la programmation télévisuelle régulière? Une parodie d'un mauvais téléroman? Un hommage aux films noirs d'une autre époque? Une série policière dans laquelle tous les codes génériques sont transgressés? Dans laquelle nunchakus et vibrateurs explosifs deviennent des instruments du quotidien? Bienvenue dans le « Marc Arcand World », là où la conformité télévisuelle ne s'applique pas, pour paraphraser une célèbre maxime entendue à l'émission. Bien que la série ait reçu un accueil critique positif et unanime, plusieurs journalistes et chroniqueurs la qualifiant d'originale, d'audacieuse et l'élevant au rang de série culte, celle-ci n'a toutefois pas trouvé son public dans le créneau de diffusion traditionnel. Une seconde saison a finalement été annoncée, mettant fin à l'incertitude sur l'avenir de la série. L'idée de ce mémoire s'est concrétisée le 6 novembre 2015, alors que l'ensemble de la deuxième saison avait été présenté sur la plateforme Tou.tv en formule « binge watching », ce qui n'avait jamais été tenté auparavant par la société d'État. Pour tous ceux qui cherchent à comprendre comment évoluent les séries de fiction dans une ère de profondes mutations médiatiques, *Série noire* s'impose comme un objet d'étude de premier ordre.

De plus, nous voulions rendre compte d'un phénomène qui prend de plus en plus d'ampleur : la montée en légitimité des séries télévisuelles. De fait, on observe une abondance importante de nouvelles productions sur différentes plateformes

numériques, dont Netflix et Amazon Prime Video. Aussi, deux séries ont été présentées en première au 70e Festival de Cannes en 2017 et on ne compte plus le nombre de cinéastes d'envergure qui signent la réalisation de drames sériels, tels Martin Scorsese, Steven Soderberg, Woody Allen, Spike Lee ou Jane Campion. En cette ère de convergence, la télévision, le cinéma et les autres médias numériques sont dorénavant en synergie et leurs statuts s'en trouvent en constante renégociation (Newman et Levine, 2012). L'expérience télévisuelle se déploie aujourd'hui sur différentes plateformes (ordinateurs, portables, tablettes) et se poursuit souvent sur le Web, où les fans peuvent échanger entre eux, ou bien trouver des compléments de lecture de leur série. Afin de conserver l'attention de leur public, les chaînes et les créateurs doivent se démarquer pour tirer leur épingle du jeu, en proposant à la fois des œuvres singulières, mais aussi du contenu orienté pour accompagner leurs séries.

Nous nous sommes donc demandé comment s'inscrit *Série noire* dans ce contexte où la série de fiction s'avère dorénavant comparable au cinéma et qu'elle se retrouve plus que jamais sur le Web. Quels sont les discours qui accompagnent une série comme celle de Létourneau et de Rivard? Comment le public et la critique perçoivent-ils ce genre de production télévisuelle? À quelles stratégies d'énonciation les créateurs ont-ils recours pour se démarquer du flux télévisuel? Est-ce que *Série noire* peut être considérée comme une « œuvre »? C'est à partir de ces questions préliminaires que l'objet premier de ce mémoire a été déterminé : comprendre comment se manifestent les discours sur la légitimité télévisuelle dans une émission comme *Série noire* et ceux qu'elle suscite.

Ce mémoire comprend trois chapitres. Le premier expose les étapes charnières de l'évolution de la télévision de fiction dans sa forme et dans la manière de la consommer, puis ce qui concerne son statut aux yeux du public et des universitaires. De « médium sale », nous voulons comprendre comment la télévision s'élève aujourd'hui, selon plusieurs analystes, au rang d'objet d'art. Une première question

de recherche se pose à la suite de ces observations et, pour y répondre, nous établissons un cadre théorique nous permettant de guider notre analyse. Nous débutons par une recension des travaux sur la télévision, depuis les *Cultural Studies* jusqu'à la sociologie des médias et des médiacultures (Macé, 2000; Macé, 2001; Maigret, 2015; Mattelart et Neveu, 2008; Fiske, s.d.; Maigret et Macé, 2005). Ensuite, nous évoquons les différents discours qui émanent d'une série de fiction télévisuelle (Esquenazi, 2014; Jost, 2017; Jost, 2007; Benassi, 2011). Nous poursuivons enfin avec une définition de la légitimité télévisuelle à l'ère de la convergence médiatique et numérique, selon les travaux de Jenkins (2013) et de Newman et Levine (2012). Ce premier chapitre se termine par l'énoncé de notre méthodologie, qui s'ancre dans une perspective sociosémiotique (Esquenazi, 2003; 2013; Barrette, 2012) et qui adopte comme grille d'analyse le modèle de l'œuvre en contexte de Pierre Barrette.

Le second chapitre présente les résultats de notre analyse au sein des quatre épisodes de *Série noire* qui forment notre corpus. La première partie porte sur l'analyse transtextuelle de la série en cinq axes, suivant les travaux de Genette (1982), soit l'architextualité, l'intertextualité, l'hypertextualité, la métatextualité et la paratextualité. En seconde partie, nous examinons la série sous un angle sémantico-syntaxique, en nous attardant plus particulièrement sur les personnages, les lieux, ainsi que la narration et les effets de style. Nous terminons par l'analyse de la pragmatique, qui consiste en une discussion des modes d'énonciation suivants : (1) la narration en voix-hors champ et l'effet de réel qu'elle produit, et (2) les modes de réflexivité présents dans *Série noire*, soit par l'usage fréquent d'écrans seconds, soit au moyen d'autres dispositifs télévisuels. Ces trois parties ont respectivement pour objectif de rendre compte de l'inspiration des créateurs et de leur processus créatif, de comprendre le regard que porte la série sur le monde réel et d'identifier comment les figures énonciatrices sont perçues par une communauté d'interprétation.

En troisième chapitre, nous concluons notre mémoire par une analyse des contextes de production et de réception de *Série noire*. En nous penchant sur la stratégie promotionnelle de Radio-Canada (à l'aide des communiqués de presse, des entrevues promotionnelles de la part des artistes et de l'après-show *L'obsession*), et sur la réception critique de la série, nous serons en mesure de relever un axe de pertinence (Odin, 2011) commun à ces deux espaces, mis en relation avec les résultats obtenus dans l'exploration de l'espace de médiation incarné par *Série noire*. Au terme de ce chapitre, nous serons en mesure de comprendre comment s'exprime la légitimité télévisuelle dans une série.

CHAPITRE I

LA SÉRIE TÉLÉVISÉE DANS UN PROCESSUS DE LÉGITIMATION : PROBLÉMATISATION, FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

L'écosystème médiatique est en pleine transformation depuis l'avènement du Web et la télévision fait également face à ces mutations. Cela dit, les séries télévisées, elles, ne se sont jamais aussi bien portées. L'intérêt qu'on leur porte croît depuis une quinzaine d'années. L'offre se multiplie tandis que les publics se raffinent. On voit se former une « culture de la télévision » (Jost, 2004) et on assiste à une « renaissance culturelle du médium » (Newman et Levine, 2012). Cette abondance de séries et surtout cette nouvelle reconnaissance du médium s'expliquent par les importantes transformations qu'a connues le paysage télévisuel depuis le premier âge d'or de la télévision dans les années 1950. Tout au long du prochain chapitre, les facteurs expliquant ces mutations sont exposés et l'évolution formelle et statutaire des séries télévisées, qui s'ancre dans un processus de légitimation, est précisée. Au terme de ce portrait sommaire de l'histoire de la télévision de fiction, nous serons en mesure de proposer une question de recherche propre à la problématique qui nous intéresse. Nous poursuivrons en élaborant un corpus théorique et une stratégie méthodologique qui nous permettront d'établir un cadre de recherche et d'analyse dans lequel notre question sera traitée.

1.1 LA SÉRIE DE FICTION EN TROIS TEMPS

Afin de comprendre l'évolution des transformations qui ont touché la fiction télévisuelle, il convient de retracer son histoire. Nous pourrions ainsi observer les facteurs qui ont mené à la série telle qu'on la connaît aujourd'hui. Nous nous devons de traiter de l'industrie télévisuelle américaine en raison de son influence considérable sur les formes sérielles et de la domination mondiale de ses séries (Boutet, 2011). La télévision québécoise a également été sensible à cette domination culturelle et on peut établir bon nombre de correspondances entre son histoire et l'évolution formelle et générique des séries provenant des États-Unis (Picard, 2013).

1.1.1 Le premier âge d'or

Il y a un consensus parmi les spécialistes de la télévision pour situer le premier « âge d'or » de la télévision de fiction américaine dans les années 1950 (Boutet, 2011 ; Winckler, 2012). Il s'agit d'une période pionnière durant laquelle « les programmes télévisés se sont véritablement détachés des programmes radiophoniques, utilisant les techniques du cinéma pour créer de nouveaux objets proprement télévisuels à Hollywood » (Boutet, 2011 :16). Issus du milieu artistique new-yorkais, les premiers scénaristes ont été influencés à leur début par le monde du théâtre, en s'inspirant des acteurs, des textes et des techniques de mise en scène (Winckler, 2012). Puis, ils ont migré à Hollywood, utilisant les studios et le savoir-faire de l'industrie cinématographique. Dès lors, les grands genres télévisuels se sont développés et de grandes séries ont vu le jour : **la sitcom** avec *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), **le drame policier** avec *Dragnet* (NBC, 1951-2004) et **la science-fiction** avec *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964) (Boutet, 2011). Selon Boutet, ces séries ont marqué

l'imaginaire et la mémoire télévisuelle de manière beaucoup plus prégnante que celles produites pendant les années 1960 et 1970 (2011).

Avec son industrie se développant à Los Angeles, la télévision américaine a vécu dans l'ombre d'Hollywood. Le professeur Robin Nelson soutient par ailleurs ceci : « the privileging of film over television in America is significantly informed by an industrial hierarchy in which film production personnel and practices were kept as discrete as possible from those of TV in a situation in which they were in fact close neighbours » (Nelson, 2007 : 39). Les cinéastes ne voulaient pas être comparés ou associés à une industrie considérée « inférieure » et si quelque chose était bien abouti en télévision, on le percevait comme une réussite contre l'industrie (Nelson, 2007). Cette mentalité a contribué à générer un certain mépris à l'égard de la télévision pendant la période des réseaux (1948-1982).

1.1.2 Le deuxième âge d'or

Robert Thompson situe le deuxième âge d'or de la télévision entre les années 1980 et 1990 (Thompson, 1996), plus précisément à partir de la diffusion de la série *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987) jusqu'à la fin de *Twin Peaks* (1990-1991; 2017) de David Lynch en 1991. Pour Winckler, les scénaristes de *Hill Street Blues*, Steven Bochco et Michael Kozoll, ont

boulevers[é] les habitudes des chaînes et des téléspectateurs. [...] [L]es épisodes racontent plusieurs histoires, à suivre pour certaines. Politisés, imprégnés de littérature classique et de culture populaire, les scénaristes s'inspirent de la réalité [et] font de la critique sociale [...]. Après *Hill Street Blues*, les séries [font] appel à la mémoire du public, elles s'interrog[ent] sur le sens de la communauté, de la famille, de la religion, de la justice

dans une société complexe et n'hésite[nt] pas à jouer avec le temps, avec les nerfs et les sentiments. (2012 :13)

Cette période a vu naître « de nouvelles formes de narration dans les séries télévisées, avec l'apparition des séries chorales, des *night-time soaps*, des lignes narratives qui se prolongent de plus en plus systématiquement d'un épisode à l'autre [...], des séries innovantes en termes de narration et/ou de réalisation » (Boutet, 2011 :17). Pour Thompson, cette période riche en créativité correspond également à la première phase de la *Quality TV* (1996 ; 2007), pendant laquelle les grands réseaux nationaux prédominent. Avec l'apparition du magnétoscope et de la télécommande, « l'ère du *zapping* » (Boutet, 2011 : 32) provoque une plus grande concurrence entre les chaînes, qui devront trouver des manières d'innover pour se démarquer de leurs concurrents et ainsi conserver leur part de marché. Ces innovations continueront de se développer au fil des années 1990 et dans les années 2000.

1.1.3 Un troisième âge d'or ?

Le troisième âge d'or est loin de faire consensus au sein de la communauté savante (Boutet, 2011). Si certains spécialistes marquent le début de cette ère en 1997 avec la diffusion de *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) (Winckler, 2012 ; Martin, 2014), d'autres parlent plutôt d'une « ère digitale » (Boutet, 2011 ; Edgerton, 2009) ou d'une ère « post-réseaux » (Lotz, 2014), faisant référence aux changements résultant de la multiplication de l'offre télévisuelle et du morcellement des publics.

Aux États-Unis, la situation est liée aux fluctuations qui altèrent le paysage des grands réseaux et des publics. Lynn Spigel explique les circonstances qui ont obligé la télévision américaine à se réinventer depuis quelques années :

The demise of the three-network system in the United States, the increasing commercialization of public service/state-run systems, the rise of multichannel cable and global satellite delivery, multinational conglomerates, Internet convergence, changes in regulation policies and ownership rules, the advent of HDTV, technological changes in screen design, the innovation of digital television systems like TiVo, and new forms of media competition all contribute to transformations in the practice we call watching TV. Indeed, if TV refers to the technologies, industrial formations, government policies, and practices of looking that were associated with the medium in its classical public service and three-network age, it appears that we are now entering a new phase of television – the phase that comes after «TV», (Spigel, 2004 : 2)

La fin de la domination des trois réseaux (CBS, NBC et ABC), évoqués par Spigel, signifie à la fois l'entrée dans l'ère post-réseaux (*post-network era*) (Lotz, 2014) et un changement de perception du statut de la télévision (Newman et Levine, 2012). En effet, la nature commerciale des réseaux, la perception négative associée à leur auditoire (des femmes de la classe moyenne), ainsi qu'un degré de respectabilité associée aux émissions d'affaires publiques, aux émissions pédagogiques et aux émissions de fin de soirée, a participé à l'image négative de la télévision. L'ère post-réseaux implique une intégration verticale et il en résulte une multiplication des chaînes. L'image de marque des réseaux s'en trouve diluée et la stratégie est alors de miser sur la marque (le *branding*) de l'auteur des différentes émissions. Les aspects suivants se trouvent dorénavant valorisés : la production exécutive, la créativité et l'écriture (Pearson, 2007).

En 1996, une révision majeure dans le domaine des télécommunications est mise en œuvre avec l'adoption de la Loi sur les télécommunications (*Telecommunications Act*), dont la teneur réside en une plus grande liberté économique et de contenu pour l'industrie de la diffusion (McCabe et Akass, 2007 ; Rowland, 2003). C'est dans ce nouveau contexte législatif que la programmation originale d'HBO est apparue, ce qui a entraîné un changement de paradigme sans précédent dans le paysage télévisuel.

« *L'effet HBO* »

On ne peut pas aborder l'avènement des chaînes câblées et de la montée en légitimité des séries sans évoquer « l'effet HBO ». Cet épiphénomène s'explique par le développement de grandes séries télévisées par des chaînes câblées spécialisées, comme HBO (Home Box Office), joueur prédominant sur l'échiquier de la révolution télévisuelle des années 1990. HBO ne rend pas de comptes à des investisseurs, n'est pas concerné par des audimats, ne censure pas et est exempt de pauses publicitaires (Thompson, 2007). De plus, les créateurs y travaillent dans un contexte de faible ingérence, d'autonomie et sans avoir à négocier des compromis (McCabe et Akass, 2007). Le diffuseur a réécrit les règles de la télévision et ses empreintes se retrouvent partout dans la culture télévisuelle et cinématographique contemporaine. La capacité de la chaîne de s'adresser à un petit marché tout en réussissant à produire des émissions de la trempe de *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Sex and the City* (HBO, 1998-2004), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) et, plus récemment, *Game of Thrones* (HBO, 2011-) ou *Girls* (HBO, 2012-2017), a amené d'autres chaînes à miser sur l'audace et l'originalité, un phénomène d'envergure internationale (DeFino, 2013 ; Boutet, 2011). La chaîne payante est à l'origine d'un changement de paradigme narratif, syntaxique et iconographique s'opérant dans les séries de fiction (Tait, 2008).

La singularité d'HBO s'exprime également dans le discours de marketing de la chaîne, qui met de l'avant la notion de « qualité ». La chaîne a élaboré ce concept au moyen de slogans utilisés notamment dans ses campagnes promotionnelles (McCabe et Akass, 2014), en se présentant comme producteur d'œuvres créées par des « Auteurs », dans une « stratégie de montrer une image d'excellence » (Jost, 2014 : 7 ; McCabe et Akass, 2014). Ne serait-ce que par son slogan mythique, « It's not TV, it's HBO », la chaîne se positionne à l'encontre d'une idée de la télévision ordinaire, pour s'en distinguer. HBO montre ce que les autres chaînes tendent à cacher (jurons,

violence, sexualité, vulgarité), en misant délibérément sur la transgression (McCabe et Akass, 2007). De plus, elle s'appuie sur un sens de l'exclusivité et de l'élitisme puisqu'elle s'adresse à un public enclin à payer pour du contenu « premium ». En créant des séries qui s'approprient et métamorphosent les genres traditionnels bien établis (le western avec *Deadwood* (HBO, 2004-2006), le drame romantique avec *Sex and the City* ou le film de gangster avec *The Sopranos*), elle impose de nouvelles règles scénaristiques dans la fiction télévisuelle, tout en s'adaptant aux nouveaux contextes médiatiques en misant sur la promotion de sa technologie de pointe avec *HBO to go* ou *HBO on demand*, par exemple (Akass et McCabe, 2014).

Les séries télévisées accompagnent la société américaine depuis les débuts de la télévision, suivant ou reflétant les grands changements qui s'y opèrent. Il en va de même pour la série de fiction québécoise. Entre le souci de créer une télévision distincte et l'influence considérable de son voisin du Sud, le milieu télévisuel québécois évoluera sous le signe de trois paradigmes: le téléroman, la télé série et la série télé (Picard et Barrette, 2015). Pour Yves Picard, cette évolution s'exprime notamment par un chemin esthétique du « degré zéro de la fiction à un second degré d'expression » (Picard, 2013) ou, en d'autres mots, la télévision québécoise est passée d'une parole nationale à une image auteurielle, d'une « monstration » (Gaudreault et Jost, 2017) de l'action à une énonciation artistique, évoluant au rythme des différents contextes socio-politiques qui ont forgé la société depuis les années 1950.

1.1.4 De nouvelles habitudes de visionnement

Depuis les années 1980, différentes tendances traduisent d'importantes mutations

télévisuelles au Québec. Gaétan Tremblay en énumère les principales (2006) : il note que la croissance et la diversification des séries télévisées sont proportionnelles à la multiplication des plateformes de diffusion et des dispositifs techniques, ce qui entraîne du même coup une concurrence féroce entre les médias. En effet, la télévision comme on la connaît ne constitue plus l'apanage d'un seul écran cathodique. Désormais, les séries sont regardées sur tablettes, téléphones intelligents ou ordinateurs portables, et ce, à toutes heures du jour, sans pauses publicitaires. S'y ajoutent les plateformes numériques comme Netflix, Tou.tv, Amazon Video ou iTunes, qui se substituent au câble. Il en résulte un fractionnement des publics, ce qui mène inévitablement à une perte de revenus publicitaires, alors que les coûts de production sont en hausse pour qui veut maintenir un niveau de qualité et se démarquer de la concurrence. De plus, l'audimat a délaissé les chaînes généralistes au profit d'autres pratiques culturelles et informationnelles telles que la navigation sur Internet (Tremblay, 2006), entraînant un lot d'habitudes de visionnement inédites jusqu'alors. On pense notamment au gavage télévisuel (*binge watching*), qui consiste en un visionnement frénétique de multiples épisodes d'une série souvent disponible dans son intégralité sur une plateforme de diffusion comme Netflix, et qui semble constitutif d'une nouvelle norme de visionnement (PR Newswire, 2013). L'avènement de la technologie numérique a également entraîné un contexte de convergence médiatique associée à un public privilégié (Newman et Levine, 2012). C'est ce même public, constitué d'intellectuels et de jeunes adultes, qui, quelques années auparavant, levait le nez sur la télévision (Létourneau, 2010) et qui recherche désormais des séries plus raffinées, dites de qualité.

En plus des mutations qui ont transformé l'esthétique formelle et les habitudes de visionnement du public, on s'interroge également sur la notion du *format* du médium télévisuel (Soulez et Kitsopanidou, 2015). La notion de format est capitale en cette ère de la convergence (Jenkins, 2006), qui a permis d'établir de nouvelles stratégies numériques et de développer des postures pragmatiques se rapportant à une culture de

la participation (Jenkins, 1992 ; 2006). En effet, la multiplicité des plateformes de diffusion et les différentes déclinaisons que peuvent emprunter les contenus sur ces dernières témoignent d'une remise en question de l'essence même du médium télévision. Pour Barrette, la question du format est « essentielle dans le contexte actuel en ce qu'elle ramène sur elle la complexité des rapports entre la production et la réception. Elle constitue la forme médiatrice par excellence des conflits qui naissent nécessairement entre [c]es acteurs » (2017 : paragraphe 2). La télévision se définit désormais au-delà du petit écran et se déploie en plusieurs objets transmédiateurs, ce qui rend d'autant plus pertinentes des études qui analysent son identité intrinsèque, une identité qui peut être caractérisée en outre par la manière dont le public devient un acteur de médiation important par rapport à la télévision et aux séries. Les téléspectateurs sont devenus, dans le contexte d'un « accroissement de la littératie médiatique, des spécialistes des contenus audiovisuels qu'on leur propose [et qui] comprennent de mieux en mieux les conditions de la production et les contraintes formelles, esthétiques et économiques qui guident l'offre des émissions audiovisuelles » (Barrette, 2017 : paragraphe 3). Une relation de connivence et de participation s'est donc installée entre le public et la série, le tout alimenté par les instances de production.

1.1.5 La légitimité de la série de fiction

Depuis la prolifération du DVD au début des années 2000, la place des séries télévisées dans le paysage culturel mondial a changé dramatiquement (Mittell, 2015). En effet, ce support de diffusion a permis au public de collectionner les séries, de les disposer dans des bibliothèques, à l'instar de films, d'albums musicaux ou de livres, ce qui a grandement contribué à les valoriser (Mittell, 2015). Aujourd'hui, les

programmes fictionnels ont acquis une légitimité auprès du public, des créateurs et aussi des universitaires.

La télévision ne se trouvant plus confinée à son rôle de média (Taranger, 2003) et un public important étant prêt à payer pour du contenu varié et de qualité (Garber, Sims, Cruz & Gilbert, 2015), on note l'émergence d'un nouveau discours qui considère les séries comme des œuvres à part entière (Taranger, 2003; Esquenazi, 2014; Esquenazi 2011). En désignant la télévision ainsi, on cherche à la valoriser et à faire pleinement reconnaître son appartenance culturelle (Taranger, 2003). Cette nouvelle légitimité s'exprime par un désir de s'extraire des codes de la télévision conventionnelle pour se rapprocher d'un art ayant acquis ses lettres de noblesse, comme le cinéma, par la promotion des séries et par le discours que tiennent les créateurs à leur sujet (Boisvert, 2014). On remarque également que les références au cinéma sont bien présentes dans ce même discours, ne serait-ce que par l'expression « huitième art » (Taranger, 2003), et que, depuis David Lynch et son *Twin Peaks* en 1990, de grands cinéastes sont nombreux à vouloir piloter leur série télévisée. Mentionnons Martin Scorsese (*Boardwalk Empire*, HBO, 2010-2014), David Fincher (*House of Cards*, Netflix, 2013-), Steven Soderbergh (*The Knick*, HBO, 2014), Baz Lurhman (*The Get Down*, Netflix, 2016-2017) et même Woody Allen (*Crisis in Six Scenes*, Amazon, 2016). Leur signature sur un projet et celles de certains *showrunners*-auteurs d'envergure comme David Chase (*The Sopranos*, 1999-2007) ou Aaron Sorkin (*The West Wing*, 1999-2006 ; *The Newsroom*, 2012-2014) cristallise le sceau de qualité d'une émission (Newman et Levine, 2012), en plus d'attirer un public de cinéphiles qui, après avoir longtemps boudé la télévision dite traditionnelle, trouve désormais son plaisir dans des œuvres « nichées » partageant de plus en plus de caractéristiques avec le cinéma (Barrette, 2008).

Longtemps boudées par les cercles universitaires, les séries de fiction ont désormais acquis un statut d'objet d'études légitime pour les chercheurs. Aux États-Unis, les

études télévisuelles sont apparues dans les départements de communication et de *Cultural Studies* dans les années 1970, avec John Fiske comme chef de file. Au Québec, de nombreux chercheurs (Méar, A. (1981) ; Eddie, C. (1985) ; de Souza, L.S. (1994) ; Desaulniers, J.-P. (1996) ; Nguyễn-Duy, V. (1995) ; Bouchard, N.N. (2000) ; de la Garde, R. (2002) ; Demers, F. (2006) ; Aubry, D. (2006) ; Legris, R. (2013)) ont étudié l'importance du téléroman dans la culture et l'imaginaire populaire, et ce, depuis les années 1980. Puis, au gré des transformations de la sphère médiatique, de la pluralité de l'offre télévisuelle et de l'avènement de l'hybridité générique des formats (Després, É., Lambert-Perreault, M.-C., Allard, J.-P., Harel, S., 2017), de plus en plus de recherches se penchent sur l'évolution de ces mutations (Labo Télé, 2017) et des colloques sont fréquemment organisés sur le sujet.

Ainsi, compte tenu des transformations qui touchent le paysage télévisuel, de l'abondance des séries et de leur montée en légitimité, une question de recherche préliminaire s'impose : comment se manifeste le discours de la légitimité télévisuelle dans la série de fiction québécoise contemporaine ? L'objectif de ce mémoire sera de comprendre les différentes formes que prend la légitimité télévisuelle, mais aussi de rendre compte des stratégies d'énonciation et des formats génériques, esthétiques et pragmatiques qui se manifestent dans une série contemporaine. Nous croyons que la pertinence communicationnelle de notre analyse réside en l'explication des formes de médiations qui existent entre une série de fiction et son contexte de production et de réception.

À ce stade, nous devons d'abord présenter le corpus théorique qui orientera notre stratégie de recherche.

1.2 LA SÉRIE DE FICTION ET SES ARTICULATIONS THÉORIQUES

Afin de pouvoir mener notre analyse et répondre à notre question de recherche, nous retiendrons un cadre théorique en trois axes : 1) les théories de la télévision, des *Cultural Studies* aux médiacultures ; 2) les articulations théoriques et déclinaisons des séries de fiction ; et 3) la légitimité télévisuelle à l'ère de la convergence médiatique. Comme nous voulons aborder notre question de recherche sous un angle poétique, c'est-à-dire qui s'intéresse à la forme d'une série dans un dialogue avec le contexte de production et de réception (Mittell, 2015), il est important de construire un cadre théorique qui permette d'explorer l'évolution des dynamiques entre les multiples acteurs qui se déploient autour d'une œuvre télévisuelle.

1.2.1 La télévision, des *Cultural Studies* aux médiacultures

En réhabilitant les objets faisant partie de la culture de masse (films de genre, romans à l'eau de rose, musique populaire) dans les cercles universitaires, en leur consacrant des études et des articles scientifiques, les *Cultural Studies* ont permis aux chercheurs d'accéder à une approche anthropologique et interdisciplinaire qui interroge les liens entre le culturel et le social. Les *Cultural Studies* ont émergé en opposition aux idées de l'École de Francfort, qui voyait dans la culture de masse une forme d'aliénation. Or, la culture de masse « relève davantage d'une mise en scène des pouvoirs, d'une ressource culturelle commune, d'un jeu de normativités et d'une flexibilité des conformismes instables et des ambiguïtés réversibles » (Macé, 2000 : 247), que d'une domination absolue. Dans les années 1970, le mouvement des *Cultural Studies* s'est ainsi développé dans une perspective critique et compréhensive autour des thèmes

rattachés à la culture de masse, tout en se penchant sur les enjeux qui s'inscrivent autour des formes de pouvoir relatives à la culture (Maigret, 2015).

On attribue la naissance de ce courant à Richard Hoggart, professeur de littérature de l'Université de Birmingham, et à son ouvrage *The Uses of Literacy* (1957). Selon Hoggart, on a tendance à la fois à surestimer l'influence des produits de l'industrie culturelle sur les classes ouvrières et à sous-estimer ces dernières dans leur capacité d'analyse (Mattelart et Neveu, 2008).

Les *Cultural Studies* se sont beaucoup développées aux États-Unis, où des départements entiers se consacrent à ce champ d'études. Cette tendance s'explique, selon Maigret, par deux volontés critiques :

Les *Cultural Studies* se pensent tout d'abord comme restructuration disciplinaire (ou plutôt a-disciplinaire) à partir d'un rejet des filières classiques marquées par le structuralisme, l'essentialisme et les positions élitistes. [...] Elle se présentent ensuite comme un mouvement social opposé au pouvoir de l'élite blanche éduquée, les WASP, en se ralliant aux courants féministes et en faisant siennes les luttes des minorités « ethniques » et homosexuelles. (Maigret, 2015 :149)

Les « études culturelles » aux États-Unis s'ancrent donc dans une volonté de combiner les luttes et les mouvements sociaux à la rencontre entre différentes disciplines. Le lien qui unit ces nouveaux champs d'études demeure toutefois la réhabilitation de la culture populaire et la revendication d'une méthodologie propre. Un des précurseurs du domaine des études télévisuelles est John Fiske, déjà mentionné, qui qualifiait par ailleurs les *Cultural Studies* de « culture du quotidien », et qui s'est interrogé sur la notion de « distance » en cultures (distance entre la « haute » et la « basse » cultures) (Fiske, s.d.). Pour le théoricien, cette idée de « distance » est une construction et elle ne s'applique pas en ce qui concerne la culture du quotidien.

There is no "distancing," however, in the culture of everyday life. [...]The culture of everyday life works only to the extent that it is imbricated into its immediate historical and social setting. This materiality of popular culture is directly related to the economic materiality of the conditions of oppression. Under these conditions, social experience and, therefore, culture is inescapably material: distantiating is an unattainable luxury. The culture of everyday life is concrete, contextualized, and lived, just as deprivation is concrete, contextualized, and lived. (Fiske, s.d. : 154-155)

À l'instar des analystes des médias voulant s'éloigner de l'École de Francfort, Fiske considère que les médias (parmi lesquels la télévision) n'ont pas « d'effets » sur les individus, mais « qu'ils s'opérationnalisent plutôt de manière idéologique afin de promouvoir certaines représentations du monde, d'en faire circuler certaines plus que d'autres et de servir quelques intérêts sociaux spécifiques »¹ (Fiske, 2011 : 20, notre traduction). Une autre innovation des *Cultural Studies* tient à la volonté de parler de la culture de masse et de ses usages « de l'intérieur » (Maigret, 2015 :150), c'est-à-dire en s'intéressant au public et aux fans dans une tentative d'abolir le fossé entre le chercheur et le public et de se demander comment la culture populaire « forge » ou « se forge » au sein de la société.

Bien qu'elles aient tardé à s'implanter en France en raison de la tradition sociologique de la culture bien établie, les *Cultural Studies* ont grandement influencé les sociologues français dans leurs travaux en études médiatiques. Pour Éric Macé, la télévision est avant tout une médiation, qu'il définit ainsi :

¹ « Television does not 'cause' identifiable effects in individuals, it does, however, work ideologically to promote and prefer certain meanings of the world, to circulate some meanings rather than others, and to serve some social interests better than others. » (Fiske, 2011 : 20)

une forme spécifique de construction sociale de la réalité qui ne reflète ni le monde « tel » qu'il est, ni l'idéologie dominante, mais les compromis symboliques issus du conflit des représentations et des stratégies de communication qui opposent dans la sphère publique des acteurs inscrits dans des rapports sociaux de pouvoir et de domination. (Macé, 2000 : résumé)

Par cette définition, il s'inscrit dans la lignée des *Cultural Studies* et de l'héritage des théories de Stuart Hall sur l'hégémonie (1994). Il ne croit pas en un rapport de domination des industries culturelles sur la « masse », mais en des rapports de pouvoirs hégémoniques évolutifs, provisoires et objectivés (Macé, 2006 ; Macé 2006b) au sein même d'un média de « masse ». Ces rapports de pouvoirs se reflètent par des conflits de définition entre différents acteurs sociaux, engendrant ambivalences et compromis (Macé, 2000). Ainsi, il y aurait un détournement de la pensée d'un effet de la télévision sur la société : c'est plutôt la société (en termes de rapports sociaux) qui a un impact sur la télévision.

La programmation télévisuelle se caractérise par un conformisme, qui « plait » au plus grand nombre possible, mais qui demeure provisoire et réversible en cela qu'il évolue en fonction des « compromis issus des conflits symboliques et politiques entre acteurs sociaux » (Macé, 2000 :274) et en fonction « des nouvelles « tendances » et préoccupations, telles qu'elles peuvent être perçues, théorisées et négociées par l'ensemble des acteurs de la chaîne de production de la télévision » (Macé, 2001 :215). C'est d'ailleurs pourquoi l'analyse de la télévision par une approche sociologique présente un grand intérêt, car un objet télévisuel fortement réflexif « dit la société » (Macé, 2001 :202). Il le fait par un processus conflictuel et continu de « configuration sociale et narrative de la réalité sociale » (Macé, 2000 :282), qui s'articule autour de trois moments médiatiques : la production, les usages et les représentations.

Macé considère les objets télévisuels comme « des objets qui gardent en eux la trace de ce que leur contexte y a plié (par de multiples médiations, traductions, déplacements) et qui, par le fait même de leur existence (leur diffusion), redéploient le contexte social et symbolique dans lequel il est à nouveau traduit, déplacé, produit » (Macé, 2001 :203). Ainsi, le moment de la production consiste à observer et à reconstituer ce qui est plié dans un objet télévisuel, en tenant compte du contexte de production. Le second moment, celui des usages, se présente comme « l'analyse des formes d'appropriation et des formes d'action liées aux usages de ces objets » (Macé, 2001 :203). Il s'agit de s'intéresser à l'espace de réception et aux communautés interprétatives qui le façonnent. Enfin, le dernier moment se penche sur les représentations de l'objet télévisuel, « l'observation pour elles-mêmes des traces culturelles et symboliques que sont ces objets » (Macé, 2001 :203). Ce sont ces représentations qui nous « disent » le monde dans lequel elles prennent part et qui sont le résultat des compromis de la programmation télévisuelle (Macé, 2001). Ces trois moments incarnent le processus interprétatif de la sociologie de la télévision qui n'est jamais clos (Maigret, 2015).

En périphérie de la sociologie des médias et de la télévision, il s'est développé un concept se référant à la fois aux industries culturelles, aux trois moments de la configuration médiatique et à la médiation médiatique elle-même : les médiacultures (Macé, 2006). Ce terme est un néologisme créé pour remédier à l'ambivalence des expressions « médias de masse » et « culture de masse » et pour mettre fin à la séparation et au partage distincts des univers de la culture et des médias, ce qui permet d'ouvrir la porte à des formes hybrides d'objets culturels (Macé, 2007 ; Maigret et Macé, 2005 ; Maigret, 2009). Désormais, la culture se doit d'être considérée dans une perspective plus anthropologique, qui s'inscrit parmi les trois niveaux de réflexion identifiés par Maigret :

[Le concept de médiaculture] s'ancre dans une vision anthropologique de la culture qui renvoie aux acteurs la responsabilité des hiérarchies culturelles. [...] Le concept suppose par ailleurs une appréciation esthétique-historique des types de culture engagés dans la production et la réception des œuvres, pour ne pas réserver ce privilège aux seules formes supposées légitimes. Enfin, un modèle de description du pouvoir est mobilisé [...] : la culture pensée comme une intrication de pouvoir et de sens. (Maigret, 2009)

Ainsi, les trois moments d'un objet médiaculturel doivent être analysés via le prisme de ces trois niveaux de réflexion pour déplier les traces de leur contexte de production.

1.2.2 Caractéristiques de la série de fiction

La série est un texte fictionnel et s'avère le genre télévisuel dominant et favori du système télévisuel, puisqu'une série s'articule autour de deux logiques en interaction l'une avec l'autre : elle est à la fois produit économique et produit culturel. De plus, elle est le seul genre sériel capable de maintenir et perpétuer l'assiduité des téléspectateurs, et ce, d'une double façon : par sa logique ritualiste et par sa familiarité (Esquenazi, 2014). Cela peut s'expliquer notamment par la forme que prennent les séries et qui les caractérise. Une émission sérielle se définit par l'ouverture et la fermeture qui encadrent chaque épisode et par les pauses temporelles entre ceux-ci. Ces caractéristiques cristallisent « un modèle d'engagement rituel »², selon les termes employés par Mittell (2015 :28, notre traduction). L'engagement du public par rapport à ses séries se traduit également par le degré d'immersion dans

² « ritualistic pattern of engagement » (Mittell, 2015 :28)

lequel il s'y plonge et qui correspond à ce qu'Esquenazi désigne comme « le pouvoir des séries », c'est-à-dire « la capacité du texte fictionnel à maintenir ses publics dans l'état d'immersion fictionnelle » (2013b). De plus, pour être efficace, la fiction doit « donner un sens à la coexistence entre son univers propre et notre propre monde ; il lui faut mobiliser nos préoccupations et nos émotions » (Esquenazi, 2013b : paragraphe 15). Cet engagement du public tient d'un effet de résonance que les téléspectateurs puisent au sein d'une série et qui évoque une métaphore de leur propre existence. Pour Esquenazi, ce lien entre un texte fictionnel et le monde réel s'apparente à la notion de « paraphrase » (2013b).

[La paraphrase] traduit une double activité, d'une part une activité de langage et d'autre part une activité sur le langage. [...] Le lecteur reconnaît la situation décrite dans l'univers fictionnel comme une paraphrase de sa propre situation. Son immersion dans l'univers fictionnel, qui le fait vivre entre deux mondes, facilite le processus. [...] L'univers fictionnel devient l'équivalent d'un point de vue qui autorise une nouvelle vision de notre propre réalité. (Esquenazi, 2013b : paragraphes 25-32)

Pour Jost, si la série de fiction emprunte des éléments au réel (comme des lieux, des personnes ou des événements) ou des éléments relevant de l'imaginaire, elle doit être « structur[e] comme un monde cohérent [...] par rapport aux postulats que celle-ci a posés» (2017 :102-103). Jost présente également trois « voies d'accessibilité de la fiction », c'est-à-dire les chemins de communicabilité entre une fiction et le monde réel (Jost, 2017 :104). La première étant l'actualité, « il suffit qu'une série renvoie à des événements de notre passé proche, qu'elle utilise notre argot, qu'elle réfère aux évolutions sociologiques de la société dans laquelle nous vivons pour que nous la trouvions 'réaliste' » (Jost, 2017 :104). La seconde voie se rapporte au principe d'universalité, soit les systèmes de valeurs que le téléspectateur partage avec la série et dans lequel il peut se projeter. Enfin, la troisième voie tient à l'énonciation audiovisuelle, comme la voix over, le regard à la caméra ou la caméra à l'épaule qui

cause un tremblement des plans, moyens qui amènent le téléspectateur à se rendre compte qu'il se trouve devant une fiction (Jost, 2017 :106). Selon Jost, ces émissions s'interprètent selon trois mondes : réel, fictif et ludique. Ces mondes ne sont pas des vases clos et deviennent de plus en plus communicants, l'hybridité des genres entraînant du même coup l'hybridité des mondes (Jost, 2017 ; Jost, 2007).

Benassi, pour sa part, explique qu'avec l'avènement de la complexité narrative et l'hybridité des formats fictionnels, il est désormais possible de distinguer au sein du phénomène de la sérialité des fictions télévisuelles différentes catégories qui découlent des modèles théoriques qu'il a énoncés et que sont : (1) la série, « forme fictionnelle narrative dont chaque épisode possède sa propre unité diégétique et dont le(s) héro(s) et/ou thèmes ainsi que la structure narrative sont récurrents d'un épisode à l'autre » (Benassi, 2011 :77) ; et (2) le feuilleton, « forme fictionnelle narrative dont l'unité diégétique est fragmentée en plusieurs épisodes d'égale longueur » (Benassi, 2011 :77). Afin de rendre compte de l'hybridité grandissante des logiques narratives entre ces deux formats, Benassi suggère les appellations suivantes : (1) la mise en feuilleton, i.e. « l'étirement d'un récit fictionnel susceptible de subir des variations sémantiques, temporelles et narratives [et qui joue] sur l'attente du téléspectateur placé face à ces variations possibles » (Benassi, 2011 :78) ; et (2) la mise en série, soit « la déclinaison possible (peut-être infinie) d'un «prototype» [...] de départ, qui donne pour [invariables] un (des) schéma(s) narratif(s) [et] jouerait donc pour le téléspectateur un rôle consolatoire lié à l'itération d'un certain nombre de schémas récurrents connus, qu'il est généralement capable d'anticiper » (Benassi, 2011 :78). Ces deux types proposés par Benassi se déploient en quatre genres principaux (feuilleton canonique, feuilleton sérialisant, série canonique et série feuilletonnante).

Avec l'interpénétration des mondes sériels et télévisuels, les divisions génériques s'estompent (Esquenazi, 2014 :157), tandis qu'avec la montée en popularité d'Internet, ce sont les formats et la relation qu'entretient le public avec les séries qui

se trouvent bouleversés. En effet, la programmation télévisuelle a été complètement bousculée par la multiplication de l'offre de séries sur les plateformes web et les chaînes ont dû trouver des moyens de poursuivre l'expérience téléspectatorielle, de faciliter l'accessibilité du spectateur à la fiction et de renforcer sa familiarité avec cette dernière (Jost, 2017), notamment par le *transmedia storytelling*. Jenkins décrit le *storytelling* transmédiatique de la manière suivante : « a new aesthetic that has emerged in response to media convergence – one that places new demands on consumers and depends on the active participation of knowledge communities » (2006 :21). De plus, comme le fait remarquer Boutet :

L'entrée dans l'ère numérique fait désormais de l'expérience télévisuelle une expérience individuelle, à laquelle les séries s'adaptent en devenant de plus en plus critiques, audacieuses, complexes et diverses, s'adressant à des publics de plus en plus restreints. C'est en s'éloignant des 'masses' que les séries parviennent à obtenir la reconnaissance des critiques et des intellectuels. (Boutet, 2011 :46)

Ce « prolongement télévisuel » (Jost, 2017 :114) renforce donc le contrôle de la chaîne sur les spectateurs et accroît le contact du public avec la fiction.

1.2.3 La légitimité télévisuelle à l'ère de la convergence

La résistance aux *Cultural Studies* en France dans les années 1970 s'explique par une tradition bien implantée de sociologie de la culture légitime, issue de Marx et Weber et développée par les travaux du sociologue Pierre Bourdieu (1979). La légitimité culturelle « pren[d] en compte, en toute froideur scientifique, la valeur des biens et des pratiques dans une société à une période donnée, valeur attachée à la hiérarchie

sociale et culturelle du monde social » (Glevarec, 2005 :1367). Le principe de légitimité culturelle chez Bourdieu s'inscrit dans une logique de domination et de hiérarchisation des rapports sociaux entre des groupes ou des classes et des objets culturels. Selon lui, « la culture (au sens le plus noble) [est] un ensemble connu de tous mais dont la possession des codes d'accès et de bon fonctionnement est inégalement distribuée » (Maigret, 2015 :122). La difficulté posée par la conception de la culture de Bourdieu selon Maigret est qu'elle est misérabiliste, élitiste et sous l'emprise d'un « ethnocentrisme culturel » (2015 :125) de la part du sociologue, qui se positionne arbitrairement en faveur de la culture des « privilégiés », au détriment d'une analyse de la réception de la culture du quotidien. Nous partageons ce point de vue et ajoutons qu'un tel modèle n'est plus valable aujourd'hui. D'une part, et pour cela nous nous inspirons des écrits d'Hervé Glevarec, il n'est plus adéquat en raison d'une diversité culturelle trop grande (2013). D'autre part, parce que les hiérarchies se transforment au sein des sociétés contemporaines, les pratiques culturelles des individus se doivent d'être observées de manière horizontale et non plus verticale (une domination du haut vers le bas), car elles participent à la construction identitaire des publics et configurent des activités de socialisation (Glevarec, 2012 ; Pasquier, 2012). De plus, suivant Edgar Morin, nous sommes d'avis que

la culture de masse ne doit pas être considérée comme une forme inférieure ou dégradée de culture, encore moins comme une forme spécifique à des groupes sociaux particuliers, mais doit être saisie en terme anthropologique comme une forme spécifique, typique de la modernité, de production d'imaginaires collectifs à prétention universelle. (Macé, 2008)

C'est pourquoi nous nous intéressons à la télévision, longtemps dénigrée par les cercles universitaires et par les acteurs d'autres cercles culturels et artistiques. Jost explique que ce manque de reconnaissance du médium relevait de la difficulté à construire une « mémoire télévisuelle » en raison de « l'éphémérité » de certains

programmes, établissant une distinction entre les émissions pouvant être conservées en vue d'une rediffusion (télévision de stock) et celles ne nécessitant pas d'archivage (télévision de flux). Considérée comme un « médium sale » pendant longtemps (Jost, 2017 :17), le processus de légitimation de la télévision s'est intensifié dans les années 1970 et 1980 en suivant la tendance de la *Quality TV*, alors que la fragmentation des audiences a permis de multiplier les opportunités d'une programmation sophistiquée et nichée (Newman et Levine, 2012). Cela dit, le processus de légitimation télévisuelle n'est pas exempt d'une certaine hiérarchisation des différents statuts de la télévision, comme l'indiquent Newman et Levine :

Cultural legitimation may seem to be an important step forward for those who value, enjoy, and feel invested in television. But it is premised on a set of hierarchies that ultimately reinforce unjust social and cultural positions. [...] Such discourses seem to be according respect to a medium that has long been denied it, challenging prevailing cultural hierarchies to welcome, progressive ends. But discourses of television's cultural legitimation do not dismantle prevailing structures of status. They perpetuate them by seeking to move television up in the contemporary cultural hierarchy while leaving in place the distinctions of value and respectability that denigrated the medium in the first place. (2012 :3)

C'est pourquoi il convient de demeurer critique à l'égard d'un discours de légitimation, car il entraîne une logique hiérarchique qui peut s'observer dans les sphères suivantes : le genre télévisuel, les dispositifs et les technologies, l'expérience du téléspectateur. Ce favoritisme d'un concept télévisuel au détriment d'un autre reproduit des structures sociales inégalitaires, en ce qui a trait au genre (féminin ou masculin) et à la classe sociale notamment.

Pour Newman et Levine, l'avènement des discours sur la légitimité en télévision s'intensifie à notre époque contemporaine, qu'ils qualifient d'ère de la convergence (*convergence era*) (Newman et Levine, 2012 :3). Cette convergence des médias se

manifeste sur les plans économique, technologique, esthétique et expérimental. La convergence constitue, selon les auteurs américains, la pierre angulaire de la manière dont se négocient et se reconfigurent les nouveaux statuts de la télévision. Ainsi, par une convergence autant esthétique que sociale ou technologique, Internet, les jeux vidéo ou le cinéma ont tous un rôle à jouer dans la redéfinition de la télévision et les catégorisations se font de plus en plus difficiles entre les médias.

La multiplication des plateformes de visionnement a entraîné de nouvelles habitudes au sein du public, qui est lui-même de plus en plus connecté. Smart TV, Youtube, Facebook, Twitter, Instagram ou même Snapchat, la télévision sociale mettent en place de « nouveaux systèmes de production visant à impliquer le public et à le fidéliser » (Spies, 2014) et il n'est plus rare de voir la fiction télévisée se prolonger sur le Web (Jost, 2014c). Aussi caractérisée par l'avènement du « culte » (Reeves, Rogers, et Epstein, 2007), l'ère de la convergence voit migrer les pratiques de la culture des fans vers le Web. Pour Jenkins, cette nouvelle ère s'articule autour de deux phénomènes : une culture participative, qui se traduit par la participation des publics à une nouvelle économie narrative, et l'intelligence collective, qui se distingue par un principe de collaboration (Jenkins, 2013). Glevarec, quant à lui, propose que les nouvelles technologies et pratiques télévisuelles ont participé à l'avènement d'une culture « sériephilique » (Glevarec, 2012).

1.3 MÉTHODOLOGIE : POSTURE SOCIOSEMOTIQUE ET CADRE D'ANALYSE

Nous empruntons une posture compréhensive à l'égard de notre sujet d'étude et pour nous aider à articuler les différentes manifestations de la légitimité dans une série

télévisée de fiction, nous ancrons notre méthodologie dans une perspective sémiotique. Notre regard porte plus spécifiquement sur la sociosémiotique dont le déploiement méthodologique permet une production de sens en s'ancrant dans le social. Nous croyons que le modèle de l'œuvre en contexte qui en découle nous permet d'élaborer une analyse complète de notre corpus, qui sera explicité également. Nous pourrions par la suite configurer les éléments de notre grille d'analyse à la lumière des théories sémiotiques qui auront été citées et par celles émanant de notre cadre théorique.

1.3.1 De la sémio-pragmatique à la socio-sémiotique

L'origine moderne de la sémiologie prend racine dans le cours « Introduction à la linguistique générale » du linguiste Ferdinand de Saussure. Considéré comme le père fondateur de la sémiologie, il la définit comme « la science générale de tous les systèmes de signes (ou symboles) grâce auxquels les hommes communiquent entre eux » (Klinkenberg, 1996 : 22) et comme « la discipline qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (Klinkenberg, 1996 :22). La distinction majeure entre la sémiologie et la sémiotique réside en la binarité du modèle pour la première et en un modèle triadique pour la seconde. En effet, la sémiologie saussurienne sépare le signe en deux éléments, le signifiant et le signifié. Le sémiologue et philosophe américain Charles Sanders Peirce, considéré comme le second père fondateur de la discipline, ajoute à la sémiologie une troisième composante d'analyse : l'interprétant. En effet, pour ce dernier, le lien entre le signe et l'objet ne peut être interprété qu'avec des relations et ce, indépendamment de l'objet concerné (Aoun, 2016). Le signe chez Peirce, qui porte le nom de « representamen », c'est-à-dire une représentation réelle ou non ayant un rapport avec ce qu'il connote, consiste à communiquer avec

quelqu'un une idée ou une signification. Il s'agit d'un élément dynamique qui tend à évoluer par un processus appelé semiosis (Aoun, 2016).

Avec la sémiologie et la sémiotique il est toutefois difficile de sortir de l'immanentisme textuel, même si Peirce se réclame déjà d'une certaine pragmatique en établissant une médiation entre le signe, l'interprétant et l'interprète. La sémio-pragmatique veut sortir du texte et s'intéresser à l'étude des rapports entre le langage et ses usagers et entre les discours et leurs contextes (Maigret, 2015). D'ailleurs, le contexte est placé comme le point de départ de la production de sens : il la règle et en influence l'interprétation (Aoun, 2016). Roger Odin propose un modèle permettant d'effectuer des va et vient entre la sémiologie et la sémio-pragmatique afin de mettre les deux paradigmes en relation :

La sémio-pragmatique ne périmé pas l'approche immanentiste de la sémiologie classique dont elle reconnaît les apports essentiels [...]. Son objectif est de mettre cette approche immanentiste dans la perspective pragmatique contextuelle. Une fois reconnues les contraintes contextuelles régissant la construction du texte, l'analyse immanentiste peut être mobilisée. (Odin, 2011 :16-17)

Ainsi, Odin va élaborer un système d'analyse dynamique (dont le mouvement s'avère infini) mettant en scène deux espaces distincts incarnés par deux actants : l'espace d'émission avec son Émetteur (É) et l'espace de réception avec son Récepteur. L'(É) envoie des vibrations (V) produisant un texte (T) que recevra le (R) qui produira à son tour d'autres (V) pour interpréter un (T) qui deviendra T prime (T'). Le but d'un tel schéma est de se « poser des questions sur le fonctionnement (ou le non-fonctionnement) des processus communicationnels » (Odin, 2011 :19) et de comprendre comment l'espace de l'émetteur et celui du récepteur peuvent produire du sens (Odin, 2011). Cela dit, la thèse d'Odin réside dans le fait que des contraintes façonnent (É) et (R), qui y sont soumis et qui ne produiront pas le même (T) en

fonction de ces dernières : « Le modèle sémio-pragmatique s'intéresse aux contraintes qui régissent la construction des actants de la communication et à la façon dont ils sont conduits à produire du sens » (Odin, 2011 :21). L'ensemble de ces contraintes « qui régissent la production de sens » et qui consiste en une « construction modélisée par un modèle de production » (Odin, 2011 :21) est ce qui définit le contexte.

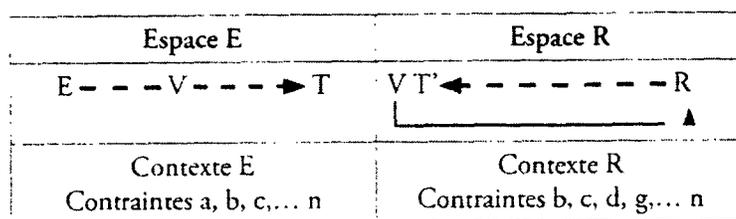


Figure 1: Modèle sémio-pragmatique d'Odin (2011:24)

Avec la sémio-pragmatique, l'analyse tend à se détacher du texte pour faire entrer en jeu le contexte, c'est-à-dire l'ensemble des contraintes régissant l'espace de l'émetteur et du récepteur. Maigret critique toutefois la sémio-pragmatique en cela qu'elle ne parvient toujours pas à répondre à deux inconnues :

La première est la dynamique de production de sens (Qui fait quoi ? Comment ? Pourquoi ?), question à la fois organisationnelle [...] et individuelle (passé et trajectoire personnelle des auteurs). La seconde est la dynamique de la réception. La sémio-pragmatique saisit un fragment de sens (un texte, une photo, un film), l'extrait d'un contexte en tenant compte de ce contexte, mais sans pouvoir dégager des structures de sens internes à ces fragments. (Maigret, 2015 :117)

Afin de prendre en considération les variables énumérées par Maigret, nous tournerons dans le cadre de notre analyse vers la socio-sémiotique, qui prend ses racines dans l'univers « social ». Nous pouvons également définir cette approche comme un « cadre qui travaille à comprendre le travail des médias d'une façon qui rapproche plutôt qu'elle ne sépare la réalité du monde et ses mises en scène, sans pour autant tomber dans les pièges du miroir ou du reflet » (Barrette, 2012 : paragraphe 3).

Dans son article « Éléments de sociologie sémiotique de la télévision » (2003), qui allie sociologie et sémiotique pour l'étude de la télévision et dont nous nous inspirerons pour l'ensemble de notre déploiement méthodologique, la thèse principale d'Esquenazi est qu'un programme télévisuel comporte une double nature, à la fois produit et discours. L'analyse du chercheur doit donc suivre cette logique et se dédoubler à son tour (Esquenazi, 2003). Le produit est issu d'un processus en plusieurs étapes (de la conception à la réception), qui sont liées par des interactions sociales, économiques et politiques. Le discours, quant à lui, se présente comme l'objet sémiotique dont « la composition doit exprimer les phases de son édification » (Esquenazi, 2003 :94). Si le produit expose la réalité du programme, le discours joue le rôle de représenter cette même réalité. Il est « une invitation à constituer des mondes sociaux imaginaires » (Esquenazi, 2003 :106), impliquant du même coup l'idée primordiale que les publics participent à la construction du sens (Esquenazi, 2003). L'analyse « dédoublée » de ces deux objets marque leur interdépendance, soulignant « la trajectoire sociale du programme » (Esquenazi, 2003 :94) et permet de comprendre les diverses articulations qui les unissent (Esquenazi, 2003).

Esquenazi considère le programme télévisuel comme un processus et chaque étape qui le compose (conception, production, diffusion et réception) participe à son évolution. En étant en mouvance, l'ensemble entraîne son lot de significations

(évolutives également) qui viennent enrichir le programme, lequel devient alors producteur de sens. En employant le mot « discours » au lieu de « texte », Esquenazi se distancie de l'immanentisme puisque cette utilisation présuppose que le discours est un « objet produit par une catégorie d'acteurs sociaux » (Esquenazi, 2013 :13). Cela rejoint une conception de la sémiotique qui doit emprunter une démarche globale d'analyse des actions et des sens (Maigret, 2015). On pourrait résumer comme suit la lecture des dynamiques entre produit et discours :

le dispositif médiatique [...] peut avantageusement être lu en amont comme une paraphrase de l'institution qui lui donne vie et, en aval, comme une traduction des communautés interprétatives auxquelles il s'adresse. Il s'agit en fait de saisir « l'objet » dans ce qu'il exprime d'une situation sociale, sans pour autant renoncer à tenir compte du caractère on ne peut plus tangible de la médiation qu'il opère, notamment à travers sa dimension technique.» (Barrette, 2012 : paragraphe 3)

Par la prise en considération des nombreux acteurs d'un objet médiaculturel, la socio-sémiotique permet d'aborder l'analyse de manière globalisante, donnant accès du même coup à la multiplication des points de vue. Nous croyons que la méthode la plus appropriée pour révéler la double nature d'une série télévisée est l'adoption du modèle de l'œuvre en contexte de Pierre Barrette.

1.3.2 Le modèle de l'œuvre en contexte

En s'ancrant dans l'approche socio-sémiotique, tout en établissant des ponts avec la sémio-pragmatique de Roger Odin, le modèle de l'œuvre en contexte de Barrette articule ensemble les différentes médiations qui s'opèrent entre l'œuvre et les espaces qui l'entourent pour en révéler une situation sociale dans un contexte donné. De plus,

il inclut les principaux repères théoriques de l'analyse des médiacultures. En effet, les moments de la production, des usages et de la représentation sont enchevêtrés dans une dynamique de médiation et des pistes d'analyse sont proposées dans le but d'envisager -logiquement les niveaux de réflexion anthropologique, esthétique-historique et émanant des rapports de pouvoir. La figure suivante illustre ce modèle :

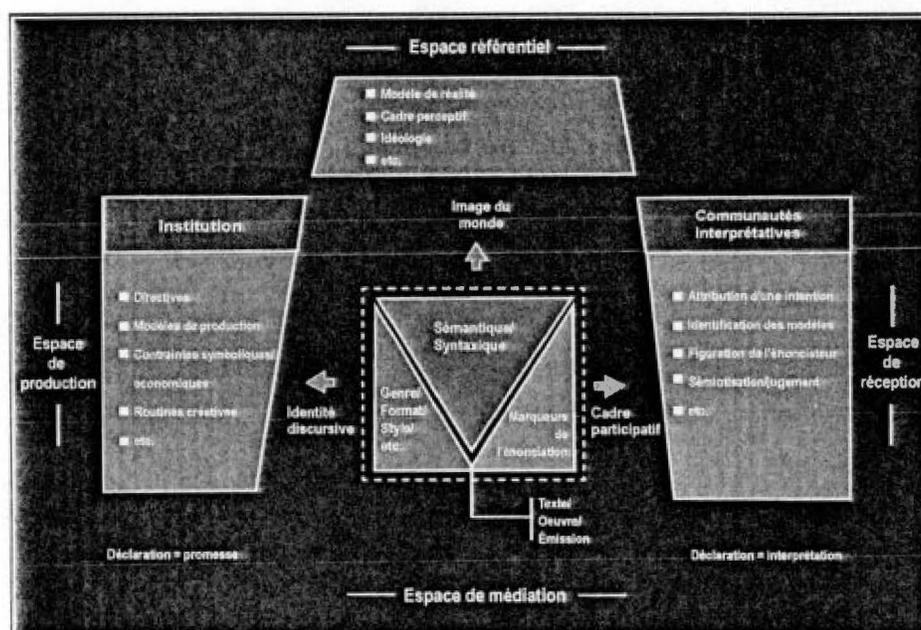


Figure 2: Modèle de l'œuvre en contexte de Barrette

On distingue quatre espaces dans ce modèle : l'espace de médiation (objet médiaculturel), l'espace de production (moment de production), l'espace référentiel (moment de représentation) et l'espace de réception (moment des usages). L'espace central, l'espace de médiation, consiste en l'œuvre elle-même, le texte. Les pointillés l'entourant indiquent que le texte n'est pas un objet clos, mais ouvert aux médiations avec les autres espaces. Ainsi, le genre, le format, le style auxquels l'œuvre appartient se réfèrent à l'espace de production. Interroger cet espace revient à s'intéresser en

« amont » aux pratiques des producteurs de l'œuvre, tels les modèles de production qu'ils utilisent, les contraintes symboliques ou économiques qui les limitent ou encore la « routine créative » qu'ils ont adoptée, le tout révélant l'identité discursive de l'œuvre. De l'autre côté, en « aval », les marqueurs énonciatifs textuels renvoient au cadre participatif, qui implique un appel aux communautés interprétatives. Représentés par l'espace de réception, ces communautés entretiennent des relations avec le texte pouvant s'exprimer par l'attribution d'une intention, l'identification de modèles, une figuration de l'énonciateur ou bien une sémiotisation. Enfin, le rapport entre l'espace de médiation et l'espace référentiel exprime le contexte dans lequel le premier se situe et, en ce sens, à quelles représentations du monde il renvoie. Ce modèle s'inscrit dans l'idée que se fait Esquenazi de la socio-sémiotique, en cela qu'il permet une analyse dédoublée du programme télévisuel par une articulation en prolongement des relations qui régissent les différents espaces autour de l'objet.

1.3.3 Présentation du corpus de recherche

En nous appropriant le modèle de l'œuvre en contexte, nous voulons effectuer une analyse de cas de nature socio-sémiologique d'une série de fiction québécoise. L'étude de cas sera pour nous une manière de favoriser une compréhension approfondie de certains phénomènes télévisuels, des processus qui les composent et des acteurs qui y jouent un rôle, tout en y faisant intervenir plusieurs regards, ce à quoi nous autorise le cadre socio-sémiotique (Gagnon, 2005 ; Mongeau, 2008). À ces fins, la série télévisée *Série noire* s'avère l'objet tout désigné, en raison de ses caractéristiques uniques et exemplaires.

Série noire, scénarisée par Jean-François Rivard et François Létourneau et réalisée par Rivard, a été diffusée à la télévision de Radio-Canada pendant deux saisons, la première en 2014 (12 épisodes de 43 minutes) et la seconde en 2016 (10 épisodes de 43 minutes). Alors que la première saison a été diffusée de manière « traditionnelle », en direct à chaque semaine à la télévision dans une perspective de « rendez-vous télévisuel », la seconde a été offerte en formule *binge-watching* sur Tou.tv à l'automne 2015, avant la diffusion télévisuelle « officielle » en 2016. Cette même saison a été accompagnée d'un « après-show » intitulé *L'obsession* qui consistait en une série de capsules disponibles après la diffusion d'un épisode sur le site de Radio-Canada. Les fans pouvaient ainsi prolonger leur expérience d'écoute sur le Web.

Série noire raconte l'histoire de Denis Rondeau (François Létourneau) et Patrick Bouchard (Vincent-Guillaume Otis), deux amis scénaristes qui apprennent qu'en raison de bonnes cotes d'écoute en régions, leur série *La loi de la justice*, un thriller judiciaire proche du nanar, est reconduite pour une deuxième saison, et ce, malgré des critiques désastreuses. Afin de remédier au manque de vraisemblance dans leur série, que leur reprochait la presse, les auteurs vont élaborer une démarche scénaristique par laquelle ils vont se mettre en scène et expérimenter des situations semblables à celles que pourraient vivre leurs protagonistes dans *La loi de la justice*. Ils croiseront sur leur route une pléthore de personnages issus de milieux et d'univers différents comme Louise et Henri leurs producteurs, Marc Arcand, un adepte de kung-fu, Charlène, une prostituée dont Patrick tombera amoureux, etc. Notons dès à présent une marque distinctive de *Série noire* : la mise en scène d'une série télévisuelle, soit *La loi de la justice*, dans la série.

Avec *Série noire*, Rivard et Létourneau ont conçu une deuxième série en tandem acclamée par la critique, après le succès de l'émission *Les Invincibles* (Radio-Canada, 2005-2009). La première saison de *Série noire* a remporté 11 prix Gémeaux en 2014, au gala qui souligne l'excellence de la télévision québécoise, dont ceux du meilleur

texte, du meilleur premier rôle masculin et de la meilleure réalisation pour une série dramatique. Outre ses qualités formelles, la série se démarque par son caractère réflexif et son désir de s'adapter aux nouvelles habitudes de visionnement du public. En effet, la série fait figure de mise en abîme à plusieurs niveaux, notamment par son titre (une série qui s'intitule *Série noire*), par le personnage de Denis Rondeau (un personnage de scénariste incarné par le co-auteur, François Létourneau) et par son discours qui porte sur la télévision. De plus, elle représente un cas de figure intéressant en cela que la seconde saison a été présentée en primeur sur l'Extra de Tou.tv, en formule « binge watching ». Cette stratégie de Radio-Canada s'insère dans une nouvelle pratique sériephilique qui met à profit la technologie informatique. En effet, la montée en légitimité (et en popularité) des séries s'est accompagnée de leur téléchargement en temps réel et surtout de leur visionnement à domicile sur des plateformes autres que l'objet télévision. Comme le remarque Hervé Glevaréc :

la consommation télévisée en direct des séries n'est en effet qu'une des formes possibles de leur consommation, eu égard à l'usage permis par le téléchargement ou le visionnage en streaming qui autorise les individus à organiser leur consommation selon des temporalités choisies. Elle manifeste un déplacement des pratiques de visionnage dans l'espace domestique. (Glevaréc, 2012 : 15)

Aussi, en ce qui concerne le public, la série a réussi à établir une connivence, notamment par le truchement de nombreuses références intertextuelles (Abbott, 2010) et en l'impliquant dans les réseaux sociaux. Le public de *Série noire* lui rend la pareille en intervenant sur Twitter et sur Facebook, en simultané avec l'émission, et en s'appropriant des éléments de la série (par exemple, la page du personnage de Marc Arcand sur Facebook ou son avatar sur Twitter). Enfin, les fans ont même lancé une pétition réclamant une deuxième saison, alors que l'avenir de la série était incertain au terme de la première saison.

1.3.4 Présentation de la grille d'analyse

À la lumière de notre problématique, de notre cadre théorique et de notre posture méthodologique, nous sommes en mesure de configurer les éléments qui constitueront notre grille d'analyse. Notre expérimentation s'effectuera en deux temps, qui doivent être considérés comme le prolongement l'un de l'autre et non pas comme deux méthodologies distinctes. Dans un premier temps, nous procéderons à une analyse interne de quatre épisodes de la série. Nous avons retenu le premier et le dernier épisodes des saisons 1 et 2. Nous justifions ce choix par le fait que le premier épisode (le *pilot*) nous apprend comment regarder la série. Il est une invitation à entrer dans son univers distinct en présentant les normes et les stratégies narratives. En cela, il est représentatif de ce qui forme l'entièreté de l'émission (Mittell, 2015). La finale, quant à elle, nous renseigne sur la manière dont elle est parvenue à atteindre ce moment crucial, comme l'indique Mittell:

In the case of serial television, the ending is often the ends, or the ultimate target that a serie extends toward, at an unplanned future date. We can learn much about how complex serials work by considering how they strive toward their final episodes and what happens when they manage to reach them. (2015 :319)

Nous effectuerons une analyse interne de ces épisodes sous les trois axes suivants : l'axe transtextuel, l'axe sémantico-syntaxique et l'axe pragmatique. La seconde partie de notre méthode empruntera la forme d'une analyse de discours. Nous nous concentrerons sur la stratégie promotionnelle de Radio-Canada pour présenter *Série noire* au public, (soit l'espace de production), puis nous analyserons la réception critique par une revue des articles écrits par les journalistes québécois (soit l'espace de réception).

1.3.4.1 La composante transtextuelle

Nous empruntons à Gérard Genette le terme « transtextualité », qu'il définit comme « tout ce qui met [un texte] en relation manifeste ou secrète avec d'autres textes » (1982 :7). Ainsi, et c'est ce à quoi le titre du livre de Genette fait référence, un texte (hypertexte) en cache souvent un autre qui l'a précédé (hypotexte) sous diverses relations. Genette fait état de cinq types de relation : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Comme nous croyons qu'il convient d'appréhender une œuvre télévisuelle en fonction de référents qui lui sont extérieurs, car une œuvre en dissimule mille autres (Barthes, 2010), s'en référer à la transtextualité à des fins d'analyse apporte un éclairage utile. De plus, le choix de faire usage de référents culturels implicites ou explicites est révélateur des sources d'inspiration des créateurs d'une série et nous renseigne sur leur processus créatif.

1.3.4.2 La composante sémantico-syntaxique

Nous pouvons définir la composante sémantico-syntaxique en nous inspirant des théories de Rick Altman, selon qui les catégories sémantiques et syntaxiques sont complémentaires et doivent être observées ensemble pour révéler le sens d'un objet :

While there is anything but general agreement on the exact frontier separating semantic from syntactic views, we can as a whole distinguish between generic definitions which depends on a list of common traits, attitudes, characters, shots, locations, sets, and the like – thus stressing the semantic elements which make up the genre – and definitions which play up instead certain constitutive relationships between undesignated and variable placeholders – relationships which might be called the genre's fundamental syntax. The semantic approach

thus stresses the genre's building blocks, while the syntactic view privileges the structures into which they are arranged. (Altman, 1984 :10)

Nous nous proposons d'adapter à notre objet d'étude les notions de sémantique et de syntaxique comme les concevait Altman lorsqu'il s'intéressait au genre cinématographique: la sémantique relève du signifiant, des signes de l'ordre du profilmique et qui participent à la « construction de la scénographie » (Hanot, 2002 :34). Il peut s'agir du lieu, de l'espace-temps, des traits caractéristiques des personnages. La syntaxe est la structure de l'ensemble, qui vise à apporter une compréhension des relations entre les éléments sémantiques. On pense alors au montage, aux effets de style ou à la narration.

1.3.4.3 La composante pragmatique

Enfin, pour analyser les relations entre l'espace des communautés interprétatives et l'espace de médiation, nous emprunterons le cadre d'analyse pragmatique. Comme nous l'avons vu précédemment (supra section 1.3.1), la pragmatique est une branche de la linguistique s'intéressant aux rapports entre un langage et ses usagers, entre un discours et un contexte donné ou encore entre les signes et les usages qui en sont faits (Maigret, 2015 ; Hanot, 2002). Dans cette optique, nous utiliserons les théories de l'énonciation du sémiologue Christian Metz. Même s'il revendiquait une appartenance à l'immanentisme, Metz s'est tourné vers la pragmatique, ses analyses reposant finalement sur « la conviction que les contraintes extérieures déterminent les conditions de possibilité du cinéma » (Odin, 2011 : 13). Metz suppose qu'il y a production de sens chez le spectateur, que les modèles d'approches cinématographiques s'appuient sur la notion de genre et sur des aspects socio-historiques et que s'il y a présence de codes au cinéma, il y a également présence de

sous-codes permettant de les interpréter. Ainsi, notre espace pragmatique comportera les principes d'énonciation de Metz. Il entend par énonciation « une production et un passage d'une instance virtuelle (comme le code) à une instance réelle » (Metz, 1991 :11). En d'autres mots, nous pouvons définir l'énonciation comme l'ensemble des procédés qui s'adressent à une communauté interprétative. Les énonciations qui seront observées sont celles formulées par Metz dans son ouvrage *L'énonciation impersonnelle ou le site du film* (1991) : la voix d'adresse à l'image (regard à la caméra), la voix d'adresse hors l'image (sons apparentés), les adresses écrites (cartons d'adresse), les écrans seconds, les miroirs, la présence du dispositif filmique, le(s) film(s) dans le film, les images et les sons subjectifs, la Voix-Je, les sons apparentés et enfin le régime objectif orienté (énonciation et style).

CHAPITRE II

AUTOPSIE D'UN OVNI TÉLÉVISUEL : ANALYSE INTERNE DE *SÉRIE NOIRE*

Afin de déceler les différentes manifestations légitimantes au sein de *Série noire*, nous effectuerons une analyse en deux temps, suivant la logique du modèle en contexte de Barrette. Ainsi, nous débuterons par une étude du texte, c'est-à-dire, de quatre épisodes de la série, en nous penchant sur les phénomènes relevant de la transtextualité, de la sémantico-syntaxique et de la pragmatique, avant d'interroger au chapitre suivant les contextes de production et de réception dans lesquels se forge la série et ainsi articuler un axe de pertinence commun à nos trois espaces.

2.1 L'ANALYSE DE LA TRANSTEXTUALITÉ

La première étape de notre analyse nous mène à observer la transtextualité dans *Série noire* sous cinq catégories : l'architextualité, l'intertextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et la paratextualité. L'axe transtextuel nous informe sur l'inspiration des créateurs, leurs influences artistiques ainsi que sur le type de relation qu'ils désirent entretenir avec le public en impliquant sa *mediacy* (Esquenazi, 2014 :7). Cela nous permettra de faire le pont entre notre espace de médiation et notre espace de production, car, comme l'indique Genette, « la transtextualité est tout ce qui met [un

texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1982 :7), incluant derechef l'institution de production.

2.1.1 L'architextualité dans *Série noire*

L'architextualité consiste en « l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres, etc. – dont relève chaque texte singulier » (Genette, 1982 :7). Cette catégorie relève donc des caractéristiques génériques d'un texte qui sont perçues par le public en tant « qu'horizon d'attente » (Genette, 1982 :12) et nous permet de déterminer dans une plus large mesure la manière dont le public perçoit l'œuvre. Nous avons remarqué que *Série noire* joue avec les codes du film noir en s'affiliant plus particulièrement au film noir post-maniériste (Faradji, 2009). Dans un entretien accordé au quotidien *Métro*, Jean-François Rivard a indiqué que *Série noire* était l'occasion pour lui et François Létourneau, le co-scénariste, de produire une série de genre :

C'était notre façon, à François et à moi, de faire une série de genre; notre façon de faire une série policière [...]. Sans être une parodie ou un pastiche, il y a beaucoup d'influences des films noirs des années 1950 et 1960. Outre l'humour, je voulais une série avec un mood [qualifiant du même coup sa dernière réalisation d'« humoodistique »]. (Wysocka, 2014)

À notre avis, cette posture consistant à s'approprier un genre se traduit par une réutilisation de l'esthétique du film noir et, de surcroît, par une stylisation singulière, par une hybridation générique et enfin par une distanciation ludique, à laquelle s'efforcent les auteurs de la série.

Le film noir est un genre qui a vu le jour aux États-Unis dans les années 1940 avec le film *The Maltese Falcon* (1941) de John Huston, d'après le roman de Dashiell Hammett. Avec ce film, on assiste à la création de la figure du détective « privé (dit *gumshoe* ou *private eye*), être solitaire, désabusé et cynique qui arpente les rues, la nuit, à la recherche d'une vérité, souvent la sienne [...] » (Faradji, 2009 :32). Le film noir est né avec la mise en vedette de cet anti-héros jouant constamment sur la frontière entre le bien et le mal. En 1993, Michel Cieutat énumère quatorze thèmes fondamentaux au film noir, ainsi que huit caractéristiques stylistiques qui participent à sa « singularité iconographique » (1993 :36). Les thèmes sont ceux du crime, de la ville, de la nuit, de la femme fatale, de la cupidité, du détective privé, du tueur à gages, du flic corrompu, de la morale ambivalente, des perdants masochistes, du sadisme, du renforcement de l'érotisme, du déterminisme et du pessimisme. Quant aux caractéristiques de style, ce sont les intrigues complexes, les histoires contemporaines, l'importance de la voix *off*, le cynisme du dialogue, les huis clos, l'héritage de l'expressionnisme, la nécessité du noir et blanc, le réalisme et le cauchemar. Si ce sont les films *Touch of Evil* (Orson Welles, 1958) et *Kiss Me Deadly* (Robert Aldrich, 1955) qui ont marqué la fin de l'ère classique du film noir, Faradji soutient que le genre s'est renouvelé après les années 1950 par une révision de ses caractéristiques génériques, notamment avec le post-maniérisme, par une réappropriation du genre initial et par l'apport de diverses transformations pour le faire évoluer (Faradji, 2009).

Le film noir post-maniériste déploie les mêmes enjeux narratifs que le film noir dit « classique ». Le terme post-maniériste renvoie cependant à une réutilisation de l'esthétique, d'une forme ou, dans le cas qui nous intéresse, d'un genre par des créateurs. Il s'agit d'une relation réflexive en ce que les créateurs poursuivent une réflexion de nature historique sur leur média, comme le souligne Faradji :

Le post-maniérisme, tout en désamorçant le ton du film noir par ses distanciations ludiques, le réamorçe en mettant en relief le tragique et en respectant le sérieux du genre de référence. [...] [Les] films [de ces créateurs], ne visant pas la parodie, respectent une des conditions essentielles du maniérisme et, par extension, du post-maniérisme : celle du non-épuiement de la figure magistrale. Car le cinéaste (post-) maniériste, s'il infléchit l'essence de l'image maîtresse en la retravaillant, a tout de même besoin de cette image première. [...] Au lieu de « créer sur », il crée donc « à partir de ». (Faradji, 2009 :116)

C'est donc le style qui prime chez ces créateurs, ce qui implique un « auteurisme », et qui se manifeste par l'objectivation du genre, c'est-à-dire « une inscription dans la lignée du genre classique qui le met à distance » (Faradji, 2009 :150), et par une distanciation ludique possible grâce à une hybridation générique.

Tout d'abord, l'objectivation du genre chez les réalisateurs post-maniéristes s'opérationnalise par l'entremise des mythes spécifiques au film noir, comme les lieux, les thèmes, les personnages, les mécanismes de narration et la mise en scène, en leur insufflant un style singulier, une touche auteuriale. Il en va de même pour les auteurs de *Série noire*. Le premier épisode de la saison 1 atteste du style post-maniériste de Jean-François Rivard et de François Létourneau. L'action se déroule la nuit en extérieur ou dans des endroits intérieurs très sombres. On reconnaît également certains lieux communs propres au film noir, tels que le bar, le motel, le huis clos et même l'omniprésence de la ville (voir ANNEXE – les lieux communs au film noir, exemples 1 à 4).

Les thèmes du film noir se trouvent également dans *Série noire*. Nous repérons un premier thème, celui de la quête par l'anti-héros de sa propre vérité, dans la recherche de l'accomplissement professionnel chez Denis et Patrick, qui veulent confirmer leur talent de scénariste. Soulignons également le monde cauchemardesque dans lequel évoluent les personnages principaux, un monde qui, sans cesse, fait appel à une

logique du pire, à laquelle ceux-ci ne peuvent pas croire et sur laquelle ils ne semblent exercer aucun contrôle. Cette fatalité désarmante est le lot du personnage typique du film noir : un anti-héros passif, désabusé, soumis au destin et aux déterminismes qui l'entourent. Autre personnage typique, celui de la femme fatale, incarnée par Charlène. Cette dernière est une prostituée maligne qui entend manipuler Patrick afin de lui soutirer 50 000\$, en sachant qu'il s'est entiché d'elle.

L'objectivation du genre se manifeste aussi par la narration en voix *off*. Présent tout au long des deux saisons, ce mode narratif est utilisé soit pour commenter la psyché des personnages, soit pour établir les mises en contexte à l'intention du public. Nous trouvons là une référence explicite aux grands classiques du cinéma noir, tels *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) ou *Laura* (Otto Preminger, 1944), qui avaient eux-mêmes emprunté ce mode narratif aux romans noirs. Ce narrateur omniscient évoque ainsi une mémoire à la fois cinématographique et littéraire.

Le dernier mythe spécifique propre au film noir, présent dans la série, concerne la mise en scène. En effet, on observe un jeu d'ombres et de lumières et l'utilisation du clair-obscur, exacerbant l'aura de mystère qui plane tout au long de la série : la blancheur de la neige éclairée par des lampadaires contraste avec la nuit, les reflets de l'eau de la piscine font de l'ombre sur le visage de Denis et Patrick (1-1).

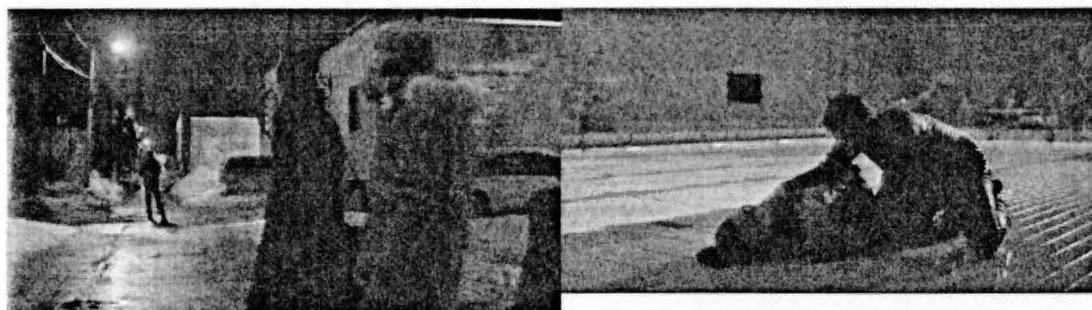


Figure 3: Denis et Patrick dans une ruelle avec un lampadaire comme source de lumière et à la piscine éclairés par les reflets de l'eau, extraits de 1-1

On remarque également des mouvements de caméra « inhabituels » comme des plongées ou des contreplongées et même un *travelling* compensé (ou effet *Vertigo*), notamment lorsqu'il est question du personnage de Marc Arcand et qu'on cherche à souligner son aspect « plus grand que nature » et sa singularité (1-1).



Figure 4: Plan où débute l'effet « vertigo » sur Marc Arcand, extrait de 1-12 et légère contreplongée sur le personnage de Marc Arcand extrait de 1-1

Nous relevons, et ce dans les deux saisons de *Série noire*, deux autres effets de style propres au film noir post-maniériste. Il s'agit de la répétition et de l'effet de trompe-l'œil. Les créateurs ont fait se répéter certaines scènes et dialogues au fil des épisodes. Ainsi, dans 1-1, nous trouvons Denis et Patrick à leur bar préféré alors qu'une femme new-yorkaise les aborde. Cette scène sera reconduite dans 1-12, alors que les deux scénaristes se retrouvent à nouveau dans ce bar, encore en peine, et qu'ils revoient la jeune femme. Autre reprise de scène : dans 1-1, Denis et Patrick sortent en marge de la ville pour brûler leurs scénarios. Ils se retrouveront à nouveau à cet endroit lors de la scène finale de la saison 1, ainsi qu'à la scène d'ouverture du premier épisode de la saison 2. Cette dernière est en fait une reprise exacte de la scène ultime de la saison 1. Ces répétitions créent un jeu de miroir (Mérieux, 2015) entre les différentes séquences. Le trompe-l'œil, quant à lui, se révèle dans le tout dernier plan de la

deuxième saison, alors qu'on devine la silhouette de Marc Arcand, qui s'est suicidé plus tôt dans l'épisode, dans le miroir en arrière-plan pendant que Denis et Patrick regardent la télévision (2-10).



Figure 5: Effet de trompe l'oeil alors qu'on aperçoit Marc Arcand en arrière-plan, extrait de 2-10

Il s'agit d'un détail dans le plan, mais qui rappelle ceux insérés dans les tableaux maniéristes, comme le souligne Mérieux :

Parce qu'il complexifie en les multipliant les points de vue de lecture, l'artiste adhère à cette pratique figurative qui lui permet opportunément d'attester les vertus palliatives des diversions et superpositions de sens qui détournent de la réalité sensible et corsètent le réel dans un entrelacs de significations implicites rationnellement tissées. (2015 : paragraphe 6)

Un trompe-l'œil « auditif » est également remarquable dans une scène du premier épisode. Denis s'aventure dans la salle des machines de la piscine municipale. Hors champ, on entend frapper trois coups. Denis se retourne. Le spectateur croit qu'il y a quelqu'un qui vient de surprendre le personnage dans son méfait, mais la scène coupe et on nous montre plutôt le hall d'entrée de l'appartement de Patrick, alors que ce

dernier vient ouvrir la porte. Denis entre, ce qui implique que les trois coups frappés et « entendus » venaient de lui (1-1). L'appropriation par les créateurs de ces figures du maniérisme vient souligner dans *Série noire* « la confusion d'un monde nouveau dans lequel il est difficile de trouver sa place et dans lequel aucun repère n'est stable » (Faradji, 2009 :152), ce qui rappelle le déséquilibre permanent caractéristique des histoires des films noirs.

Enfin, le post-maniérisme s'exprime dans *Série noire* par la distanciation ludique, résultat d'une hybridation des genres. La série en intègre plusieurs au canevas de son genre dominant, le film noir. Cette stratégie réflexive s'explique notamment par la proximité des créateurs avec les médias, ainsi que par la conscience qu'ils ont du public auquel ils s'adressent, permettant du même coup d'établir une connivence avec ce dernier qui connaît, par son « encyclopédie » (Eco, 1985) télévisuelle et cinématographique, les codes attribués aux différents genres (Faradji, 2009). Ainsi, se greffent à *Série noire* les codes de la série policière et de gangsters, ceux de la comédie et ceux des films de kung-fu. Cette hybridation manifeste une distanciation ludique de la part des créateurs. En effet, ils se jouent de leur typologie et contournent les codes pour créer un comique d'inversion. Selon Faradji, « [L]e décalage post-maniériste surgit en réalité de la reprise de figures classiques auxquelles est enlevée leur densité, souvent par la technique de l'inversion, emmenant les stéréotypes du genre vers des horizons inattendus » (2009 :191). L'exemple le plus probant de ce détournement se trouve dans les personnages de l'organisation du East Gay Gang (le EGG). Cette organisation criminelle incarne la figure mythique de la mafia dans les films de gangsters. Or, alors que ce milieu est traditionnellement représenté comme l'antre de la virilité et de la masculinité, les membres du EGG sont tous des hommes homosexuels, adeptes des soirées dansantes torse nus et à la recherche du grand amour. Dans le même sens, deux acolytes veulent se retirer de l'industrie de la pègre et se recycler en honnêtes commerçants dans les Cantons-de-l'Est.

L'association à certains genres va encore plus loin en ce que les personnages sont eux-mêmes conscients de ces mythes génériques et veulent les incarner dans la diégèse, mais ils y échouent lamentablement en raison de leur gaucherie (Faradji, 2009) : on pense à Denis, qui aimerait avoir l'air d'un dur avec son arme semi-automatique, mais se rend chez Anne-Marie Laverdière, la critique télé, en oubliant de la cacher sous son manteau (1-12). Ils connaissent les conventions propres aux différents genres comme les films de gangsters ou les séries policières (voir ANNEXE – architextualité, conventions génériques connues des personnages, exemples 1 à 5).

La filiation entre *Série noire* et le film noir, en particulier le film noir post-maniériste, suscite une réflexion sur l'histoire cinématographique (film noir, film de gangsters) et sur les genres télévisuels comme la série policière, tout en posant un regard réflexif sur ceux-ci. L'hybridité générique et les références à certains genres en particulier (la série policière, le film de gangsters) que comporte la série n'est pas caractéristique de la télévision traditionnelle, comme le fait remarquer Barrette (2017). Selon lui, cela :

traduit à coup sûr une posture réflexive, une sorte de conscience architextuelle, congruente plutôt à l'idée de postmodernité cinématographique. [...] La nature fortement cinématographique des séries contemporaines diffusées sur le câble [...] est à comprendre comme une stratégie de positionnement révélatrice en outre d'une montée en légitimité de la série dans l'espace audiovisuel contemporain. (2017 : p. 254)

En jouant avec les genres et en contournant les modèles, *Série noire* fait appel à la fois à la cinématographie du public et à sa *television literacy* (Glevarec, 2010), le mettant au défi de reconnaître les référents. De plus, l'hybridité générique et la distanciation ludique qui en résulte renforcent la résistance des séries contemporaines à se détacher de leur « ambition cinématographique » en « jouant ouvertement le jeu du cinéma » (Barrette, 2017 ; Barrette, 2010), tout en développant leurs propres

« stratégies télévisuelles » (Barrette, 2010). En proposant des terrains connus au public, la série permet d'installer une complicité avec ce dernier. Enfin, comme le stipule Faradji : « [l]e post-maniérisme préfère réinterpréter en se servant du film noir comme d'un cadre générique dont il outrepassa le régime fortement codifié pour exprimer un discours «auteurial» sur [...] le cinéma et sur l'art. » (2009 :117) Les réflexions sur le genre télévisuel vont encore plus loin dans *Série noire*, par le moyen d'une mise en abîme qui sera analysée dans la prochaine section.

2.1.2 L'intertextualité dans *Série noire*

L'intertextualité suppose, selon Genette, la présence d'un ou de plusieurs textes dans un autre texte (1982). Elle s'exprime dans *Série noire* par les insertions de deux épisodes de *La loi de la justice* dans la diégèse mère. Au début de l'épisode 1 de la première saison (1-1), l'insert d'une affiche d'une série télévisée montre des personnages placés tout autour du titre « La loi de la justice ». Puis, on voit tour à tour une avocate qui se sauve d'un assassin dans les bois, un juge qui réfléchit sur sa vie, une femme qui tente de sauver un homme d'un suicide dans une voiture et le juge à nouveau qui requiert les services d'une prostituée pour la fin de semaine ; le tout est parsemé de dialogues volontairement mauvais. Le style rappelle le mélodrame juridico-policier. Par exemple, les personnages sont stéréotypés : le juge Boivin utilise les mots « juger » et « condamner » pour illustrer sa profession, l'avocate, blonde et séductrice, semble avoir réussi dans la vie à en croire son appartement luxueux, le médecin légiste est situé dans un décor de salle d'opération et revêt son uniforme de travail. Il y a même une nuit « américaine », soulignant du même coup le style se rapprochant du *soap* à moindre budget. L'esthétique de *La loi de la justice* ressemble à celle de la quotidienne *Trauma* (Radio-Canada, 2010-2014), écrite par

Fabienne Larouche. Les deux séries se situent dans un milieu de professions libérales, celui des avocats pour *La loi de la justice* et celui des médecins pour *Trauma*. On observe de surcroît dans les scènes de *La loi de la justice* une « hyperesthétisation », qui passe par la beauté extrême des images et par une « glamourisation » des personnages et des lieux, et « un maintien de l'ordre symbolique qui s'exprime par une volonté de traiter des problèmes personnels des personnages et non pas des enjeux plus fondamentaux reliés au monde judiciaire » (Barrette, 2010). Relevant du fantasme, *La loi de la justice* marque la différence entre l'univers « réaliste » de *Série noire* et l'état d'esprit de Denis et Patrick.

L'effet « une série dans une série » marque la mise en abîme présente dans *Série noire*, laquelle se trouve également représentée dans le processus de création des protagonistes. Les deux scénaristes élaborent la deuxième saison de *La loi de la justice* à l'écran et c'est de cette re-localisation du processus artistique au sein de la diégèse dont nous sommes témoins en tant que public de *Série noire*.

2.1.3 L'hypertextualité dans *Série noire*

L'hypertextualité consiste en « toute relation unissant un texte [hypertexte] à un texte antérieur [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas un commentaire » (Genette, 1982 :13). Selon les intentions des auteurs, un hypotexte peut avoir subi une transformation ou faire l'objet d'une imitation par rapport à son hypertexte. Il en découlera trois régimes propres à chaque type de relation, selon les intentions des auteurs, comme l'illustre le tableau suivant:

Tableau 1: Tableau général des pratiques hypertextuelles (Genette, 1982:45)

Régime	Ludique	Satirique	Sérieux
Relation			
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge (à la manière de...)	Forgerie

Comme nous le verrons, les créateurs de *Série noire* embrassent plutôt les régimes ludiques et satiriques, tout en empruntant les modes parodiques et de travestissement.

Certains éléments appartenant au monde de la télévision ont été travestis dans la série. Par exemple, on note que dans la chambre de l'inspecteur Legris (2-10), les murs sont tapissés d'affiches de séries policières telles que *Law & Prejudice*, *Final Investigation*, *Cops Undercover*, *Criminal Justice* et *La loi de la justice*. Ces titres d'émissions factices font référence aux séries policières suivantes bien connues : *Law & Order* (NBC, 1990-2010), *CSI : Crime Scene Investigation* (CSB, 2000-2015), le télé-réalité *COPS* sur le quotidien de policiers aux États-Unis (FOX, 1989-) et *Criminal Mind* (CBS, 2005-). Aussi, dans le premier épisode, on entend une voix provenant de la télévision que regardent Denis et Judith et qui annonce « La semaine prochaine à la même heure, ne manquez pas la première de Cadeau cinéma », une référence implicite à la programmation spéciale du Temps des Fêtes de la chaîne

Télé-Québec, « Ciné-cadeau », une tradition dans le paysage télévisuel québécois depuis 35 ans.

Certaines scènes et séquences de la série sont des hommages à des œuvres cinématographiques bien connues de la culture populaire. Nous avons remarqué la relation hypertextuelle entre la fameuse scène du miroir dans *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), alors que le personnage de Travis Bickle (incarné par Robert De Niro) engage un dialogue avec son reflet, et celle où le personnage de Denis, muni d'une arme à feu, parle à son reflet dans le rétroviseur de sa voiture (voir ANNEXE – hypertextualité, hommage à des scènes de films, exemple 1). De plus, nous pouvons établir certaines similitudes entre Denis et le personnage de Bickle. Les deux protagonistes sont sans cesse en mouvement afin de dépenser une énergie négative. Bickle conduit un taxi la nuit, car il est sujet à l'insomnie. Denis est également toujours en action, comme le démontrent les nombreuses scènes se déroulant à bord d'une voiture. Dans les deux cas, les personnages tentent de fuir une accumulation d'insatisfactions (Thoret, 2006). Pour Denis, cette frustration provient de son mariage raté, de l'échec critique de sa série et de son amitié avec Patrick qu'il sent s'effriter puisqu'il devra désormais « partager » ce dernier avec Charlene. Puisque ses relations avec son entourage périssent, parler à son reflet dans le miroir devient l'exutoire à son mécontentement. On trouve une autre relation hypertextuelle dans le premier épisode de la saison 2, qui est un hommage au film *Die Hard* (John McTiernan, 1988) et au personnage de John McClane (incarné par Bruce Willis). Alors qu'il est exilé à Alma avec sa famille dans le cadre d'un programme de protection des témoins, Denis a l'idée de changer de nom et de prendre celui de John McClane pour marquer le passage à sa nouvelle vie. Le narrateur de la série nous informe que Denis a choisi ce patronyme, car il voyait des ressemblances entre sa vie et celle du personnage de John McClane dans *Die Hard* (voir ANNEXE – hypertextualité, hommage à des scènes de films, exemple 2). Plus tard dans l'épisode, Denis va jusqu'à vouloir imiter John McClane en prenant le fusil de Patrick et en voulant sauver le comédien Simon

Bernier de la bande de Grégory, l'ex de Charlène qui a volé Patrick. Il va tenir l'arme de la même manière que Bruce Willis et, avant de viser, va jusqu'à prononcer « Yippi Ki-Yay motherfucker », la phrase prononcée par John McClane avant de tirer sur Hans Gruber dans le film, en plus de marcher en chaussettes sur des glaçons à l'extérieur, un clin d'œil destiné aux fans les plus aguerris, qui auront reconnu le lien avec le personnage de Bruce Willis marchant pieds nus sur des tessons de verre. L'hommage rendu à *Die Hard* par Jean-François Rivard et François Létourneau va même jusqu'à se refléter dans la structure narrative de la série. En effet, le dernier épisode de la saison 2 raconte deux prises d'otage, celle de Marc Arcand et celle de l'inspecteur Legris. Le dénouement de cette dernière se déroule sur le toit de l'immeuble des studios de télévision, tout comme dans le film de John McTiernan. Nous avons relevé une dernière relation hypertextuelle. Il s'agit de la parodie d'une émission de cuisine populaire qui prend la forme de *Cuisine cocotte* dans la seconde saison de *Série noire*.



Figure 6: Dispositif de Cuisine cocotte, extrait de 2-10

Tout d'abord, *Cuisine cocotte* s'approprié les mêmes dispositifs qu'une émission de cuisine, comme on en a toujours vu à la télévision québécoise, depuis Jehane Benoît

jusqu'à Ricardo Larivée, en passant par *Curieux Bégin*, *À la di Stasio* et par l'émission de télé-réalité *Les Chefs* (Franck, 2015). *Cuisine cocotte* est tournée en studio dans un décor plutôt épuré et où on y aperçoit une prépondérance de mijoteuses. On peut penser que la présence de la mijoteuse fait référence au chef et à l'animateur Ricardo Larivée, qui a remis au goût du jour l'utilisation de la mijoteuse en cuisine depuis la parution de son livre de recettes intitulé *La mijoteuse* (2012) et écoulé à plus de 150 000 exemplaires. De plus, *Cuisine cocotte* emprunte le dispositif d'une émission de cuisine tournée à trois caméras et non à une seule comme l'ensemble de *Série noire*. Cela permet notamment d'établir différentes échelles de plans entre les invités dans un contexte d'enregistrement en direct. L'animateur de l'émission, Étienne, n'est pas un chef, mais « un comédien de formation » (2-10). On peut établir un lien entre lui et l'animateur de *Curieux Bégin*, Christian Bégin, qui s'est d'abord fait connaître comme acteur avant d'animer une émission culinaire sur les ondes de Télé-Québec. La présence de verres de vin bien remplis témoigne de cette ressemblance, en cela que Christian Bégin s'est souvent fait parodier dans les médias québécois pour sa consommation de vin rouge et son goût pour les bonnes bouteilles, qu'il évoque constamment dans son émission.

Les relations hypertextuelles qui ont été énumérées sont de l'ordre de la parodie *in praesentia* du dispositif, « qui repose sur l'imitation d'une forme générique réelle et supposée connue du téléspectateur » (Jost, 1995 : 174) une stratégie commune aux émissions de télévision contemporaines (Jost, 1995).

2.1.4 La métatextualité dans *Série noire*

Genette caractérise la métatextualité comme la « relation, [...] de « commentaire »

qui unit un texte à un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (1982 :11). Ainsi, l'analyse de la métatextualité permet de déceler les mentions d'autres œuvres, qu'elles soient implicites ou non, et d'identifier les références et les influences des créateurs. Les séries antérieures produites par Jean-François Rivard et François Létourneau ont une forte composante métatextuelle par leurs nombreuses références au cinéma, à la musique et à la culture populaire (Boisvert, 2013). Nous avons remarqué qu'ils poursuivent sur la même voie avec *Série noire*.

La série réfère souvent à la culture cinématographique, des grands classiques aux films de série B. On observe notamment une référence stylistique au cinéma de Stanley Kubrick : un long et lent *zoom out* est effectué sur le personnage de Denis, seul sur un lit de camp dans son sous-sol (1-1). Cette technique rappelle les scènes de *zoom out* dans le film *Barry Lyndon* de Kubrick, dont celle où le personnage de Barry Lyndon se trouve seul sur la terrasse de son domicile. Cela souligne son état d'esprit, à l'instar de ce mouvement de la lentille de caméra exécuté dans *Série noire*. La série contient également des références aux films des années 1970 et 1980, comme *Rocky 4* (Sylvester Stallone, 1985), *Die Hard* (John McTiernan, 1988), *Cobra* (George Cosmatos, 1986), la saga *Star Wars* (George Lucas, 1983) et *Jaws 2* (Jeannot Swarc, 1978) (voir ANNEXE – transtextualité, références aux films des années 1970-1980, exemples 1 à 5). Le film *Goodfellas* (Martin Scorsese, 1990) est aussi évoqué à deux reprises au fil de la série (voir ANNEXE – transtextualité, références aux films des années 1990, exemples 1 et 2). De manière implicite, *Série noire* recèle des commentaires sur l'industrie du cinéma, notamment à propos de la méthode de l'Actor's Studio, de la désuétude de certains maîtres du 7^e art comme Orson Welles, ou du manque d'originalité et de la redondance de stéréotypes dans certains films populaires (voir ANNEXE – transtextualité, commentaires implicites sur le milieu du cinéma, exemples 1 à 5).

D'un point de vue pragmatique, les référents à connotation cinématographique permettent d'entretenir un rapport de connivence avec un public qui, par la maîtrise d'une mémoire cinématographique et médiatique, comprend les clins d'œil plus nichés qui sont présentés dans la série.

2.1.5 La paratextualité dans *Série noire*

Nous terminons cette analyse transtextuelle de *Série noire* en abordant maintenant la paratextualité. Celle-ci se rapporte à toute relation d'un texte avec son entourage. Il convient de mentionner que nous entrevoyons la paratextualité dans le contexte de notre analyse transtextuelle comme étant tout ce qui appartient au péri-texte d'une série, ce qui l'encadre, comme le générique, l'affiche, les avertissements, etc.

Toutefois, dans une ère de convergence médiatique, « l'entourage » du texte-série s'étend à de nouveaux éléments : les sites web qui accompagnent les séries, les appropriations des fans, les produits dérivés, etc. Or, ces nouveaux éléments « autour du texte » créent du sens de manière analogue au texte initial (Gray, 2010). Dans cette mesure, la paratextualité relève aussi de la pragmatique, un aspect particulier que nous analyserons dans le chapitre 3. Nous nous concentrons ici sur les génériques de début et de fin de *Série noire*.

Les génériques de début et de fin sont des caractéristiques propres aux séries. Ils ont pour rôle d'encadrer et de délimiter les épisodes, ce qui vient souligner l'idée de pauses temporelles entre eux.

Most episodes begin with some crucial markers, such as recaps of previous events, an opening title sequence of variable length, and credits that might run

over the titles or early scenes. [...] Even when published on DVD, such framing material is still retained to demarcate individual episodes. [...] All of these screen-time elements exist outside the storyworld or its narrative discourse, operating in the realm of paratexts or extradiegetic embedded graphics to define the boundaries, length, and (via act breaks to accommodate advertisements) rhythm of each episode, and virtually every television series must squeeze its serial storytelling to fit into the constrained parameters of episodic screen time. (Mittell, 2015 :27-28)

Chaque série possède un générique aux longueurs et aux styles différents. Si certains sont très élaborés (celui de *Six Feet Under* ou de *Twin Peaks*, par exemple), d'autres sont plus concis (on pense notamment à celui de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013)). Dans tous les cas, les génériques ont une fonction d'identification, mais également de mémoire, afin de rappeler au téléspectateur dans quel monde fictionnel il s'immerge. Nous remarquons une absence de générique d'ouverture à *Série noire*. En effet, il n'y a qu'un panneau noir sur lequel est inscrit le titre de la série. Il apparaît quelques minutes après le début de l'épisode et permet au spectateur de reconnaître la série qu'il visionne. Le titre « Série noire » met l'accent sur la diégèse et indique aux téléspectateurs qu'ils s'apprêtent à entrer dans un monde dont le système de règles lui est propre (Jost, 2007). À la suite de cette indication, les crédits apparaissent en lettrage blanc, faisant écho à la typographie utilisée pour le titre de l'émission. Cette typographie rappelle d'ailleurs celle de l'affiche de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) et réfère également à l'affiche de la saison un de la série.

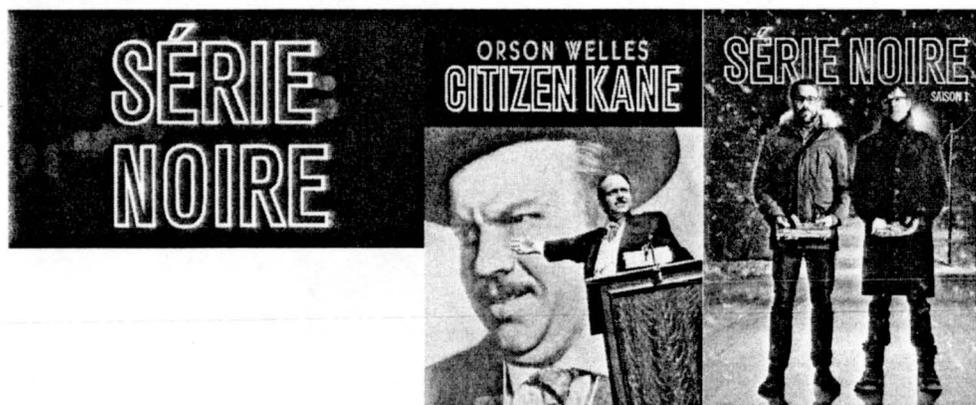


Figure 7: Titre de la série lors du générique de début, extrait de 1-1, affiche du film *Citizen Kane* (Welles, 1941) et affiche de la saison 1 de *Série noire*

On peut également établir des correspondances péri-stylistiques entre *Série noire* et la série *La loi de la justice*. Il y a absence de générique d'ouverture dans cette dernière. En guise d'identification, on présente plutôt une illustration des personnages de la distribution accompagnée du nom de la série et les crédits de cette équipe de production sont en blanc et sont présentés à la suite de l'image. Mittell explique cette absence de générique ou bien ce minimalisme en évoquant les contraintes temporelles des émissions diffusées sur les chaînes et réseaux généralistes, dépendants de sources de revenus publicitaires, en comparaison avec celles des chaînes payantes dites « premium » :

It is telling that in recent years, network and cable programs that contain advertising breaks are less likely to feature lengthy title sequences, as producers feel squeezed by limited screen time, while the longer and less strictly timed premium-cable series on Showtime and HBO are free to create lengthy and imaginative title sequences that help define the series and shape our expectations. (Mittell, 2015 :358)

D'autres panneaux avec l'inscription du nom de la série apparaissent à l'écran après et avant chaque nouvel « acte » qui correspond aux pauses publicitaires, lesquelles doivent être prises en considération par les créateurs de l'émission.

Le générique de fin est quant à lui plus conventionnel, en cela qu'il présente sous la forme d'une liste défilante les noms de l'équipe de production et de diffusion de la série. Toutefois, il est accompagné d'un extrait du prochain épisode qui donne un avant goût de ce qui est à venir. Comme chaque épisode de *Série noire* se termine par un cliffhanger, c'est-à-dire un « procédé narratif qui consiste à suspendre l'épisode au milieu d'un moment crucial, ce qui crée le suspens et qui incite donc les téléspectateurs à regarder le suivant pour connaître le dénouement de cette action » (Sepulchre, 2011 : 213), l'extrait présenté consolide l'envie du public de poursuivre son engagement envers la série. Ces extraits sont de l'ordre du promotionnel (Gray, 2010), car ils moussent et dirigent les horizons d'attente des téléspectateurs afin que ces derniers soient présents au prochain rendez-vous télévisuel.

Enfin, les derniers éléments péri-textuels considérés sont les récapitulatifs présentés au début des épisodes 1-12 et 2-10. Le récapitulatif est désigné comme tel par la mention « Auraparavant dans Série noire » qui apparaît à l'écran. Les récapitulatifs ont une fonction mémorielle, c'est-à-dire qu'ils rafraîchissent la mémoire du public pour l'aider à suivre le déroulement des péripéties de la série. Mittell énumère les différentes fonctionnalités des récapitulatifs de la manière suivante:

Such memory-refreshing recaps help filter the hours of story information that an ongoing viewer accrues, activating the most crucial bits of narrative into working memory while allowing other moments that will not become relevant in the upcoming episode to remain in the archives of long-term memory. Recaps can trigger long-dormant memories that might work to foreshadow upcoming narrative events. Often in complex narratives, a recap will remind viewers of a key mystery or enigma that receded to the background in recent serialized episodes. [...] Sometimes a recap can trigger memories beyond

dormant questions, highlighting important character backstories or relationship instead. (Mittell, 2015 :188-189)

Le récapitulatif s'inscrit finalement comme élément servant à faciliter la compréhension du public, notamment dans une série au développement narratif complexe comme celui de la série qui nous intéresse.

Les différents jeux transtextuels que nous avons relevés jusqu'ici témoignent du contexte d'écriture dans lequel ont évolué les auteurs de la série et marquent les traces laissées par les conditions de fabrication de la série. Ainsi, l'hybridité générique qu'on trouve dans *Série noire* indique l'ambivalence de ne pas s'astreindre aux codes spécifiques à la télévision, ainsi que des ambitions de l'ordre du cinématographique. Les nombreux référents métatextuels et hypertextuels rendent compte, pour leur part, d'une mémoire cinématographique, tandis que les relations intertextuelles rejoignent quant à elles une mémoire davantage télévisuelle, qui s'exprime notamment par la mise en abîme.

2.2 L'ANALYSE DE LA SÉMANTICO-SYNTAXIQUE DANS *SÉRIE NOIRE*

Nous allons maintenant nous consacrer à analyser la série selon l'axe sémantico-syntaxique qui, rappelons-le, renvoie à l'espace profilmique et à l'ensemble des relations qui lui confèrent une signification. Nous aborderons dans un premier temps les personnages et les lieux et, dans un second, la narration et les effets de style.

2.2.1 Les personnages

Sur l'essentiel, les personnages issus de la littérature ou du cinéma et ceux des séries télévisées ne se différencient pas, mais leur spécificité réside dans « la complexité des systèmes qui le[s] composent » (Sepulchre, 2011). L'existence d'un personnage à l'écran suppose qu'il y a eu un processus de construction mettant en présence un auteur qui en est responsable et un récepteur qui poursuit le travail de construction par l'interprétation qu'il en fait. Analyser les personnages de *Série noire* nous permettra de tisser des liens entre, d'une part, les intentions des auteurs et leur récit et, d'autre part, la relation qu'entretient le public avec ceux-ci, car c'est d'abord par le truchement des personnages que les téléspectateurs s'engagent envers un programme (Mittell, 2015).

Nous remarquons tout d'abord que le système de personnages qui compose *Série noire* est complexe et même dédoublé, puisqu'un second système, celui de *La loi de la justice*, y intègre le premier. Nous retenons la définition donnée par Sepulchre à la notion de « système de personnages », soit l'ensemble des protagonistes principaux et secondaires (Sepulchre, 2011).

Les personnages principaux de cette série sont Denis Rondeau et Patrick Bouchard, deux scénaristes dans la fin trentaine, début quarantaine. Ils nous sont d'ailleurs présentés et « situés » en tant que principaux personnages par le commentaire explicite du narrateur dès l'épisode un de la saison 1 (1-1) : « Voici l'histoire de Denis et Patrick, deux scénaristes à l'ambition infinie, mais au talent plus limité ». On comprend d'entrée de jeu que nous aurons affaire à un héros multiple (Sepulchre, 2011). Ce sont ces deux personnages qui, de surcroît, posent les actions les plus importantes pour faire évoluer le récit. Dans 1-1, Denis veut tester une nouvelle méthode de scénarisation et invite Patrick à le suivre dans son plan. Si, d'abord, ce

dernier refuse, il va tout de même tenter l'expérience à la fin de l'épisode en fonçant dans un lampadaire avec sa voiture pour expérimenter l'accident qu'a subi le personnage du juge Boivin dans *La loi de la justice* et ainsi être en mesure d'écrire la suite de l'histoire avec un plus grand degré de vraisemblance. En parallèle avec cette séquence, Denis se livrera à une expérience semblable en allant se perdre dans le bois en pleine nuit, l'hiver, déboussolé par les somnifères qu'il a ingérés. Ces deux actions fondamentales posées par les héros (Sepulchre, 2011) marquent le début de l'intrigue principale de la série, en plus de présenter les personnages. En effet, Denis est dépeint comme le meneur du duo, celui qui a les idées, mais qui a toutefois besoin de son acolyte pour les exécuter (dans 1-1, il a besoin que Patrick le reconduise en voiture en pleine nuit). Patrick, quant à lui, s'oppose toujours en premier lieu aux idées de Denis, mais finit par céder à ses folies. Les deux personnages principaux étant identifiés, on peut maintenant s'arrêter aux personnages secondaires.

Il y en a plusieurs dans *Série noire*, car il est coutume dans les émissions à héros multiples d'en compter un plus grand nombre (Sepulchre, 2011). Ainsi, on fait la connaissance dans 1-1 de Judith Larrivée, la conjointe de Denis et mère de sa fille Juliette, puis de Léa, une professeure de littérature au cégep et une écrivaine ratée avec qui Patrick a entretenu une relation amoureuse. On rencontre ensuite Marc Arcand, personnage énigmatique et adepte de *La loi de la justice*, qui se reconnaît dans l'un des personnages de celle-ci qui se nomme également Marc Arcand et qui, comme lui, a fait de la prison. La psyché de Marc Arcand est très élaborée en comparaison à celle des autres personnages secondaires. Au fil des deux saisons, on apprend qu'il a été violé à l'âge de huit ans par son père, qu'il est d'une nature violente et imprévisible, qu'il est un adepte d'arts martiaux et qu'il manie les nunchakus avec brio. Malgré cette personnalité explosive, il est capable de tendresse, notamment à l'endroit de la petite Juliette et de Caroline Michaud, la comédienne qui interprète Valérie dans *La Loi de la justice* et dont il est amoureux. D'autres personnages secondaires importants font leur apparition au fil de la saison 1 et se

retrouvent dans 1-12. D'abord, celui de Charlène, une prostituée pour qui Patrick a le béguin, mais en qui Denis n'a pas confiance. Viennent aussi Claudio Brodeur, le chef du EGG, une organisation criminelle dont les membres sont exclusivement homosexuels, le détective Christian Perez, puis Ricky, un membre du EGG qui feint d'être paralysé après une escarmouche avec Denis et Patrick pour ne pas se faire accuser du meurtre de Bruno, l'ancien chef de cette pègre et amant de Claudio. L'intrigue apparaissant à la saison 2 introduit de nouveaux personnages et confère davantage d'importance à certains protagonistes secondaires, dont le détective Perez.

Observons maintenant l'évolution de l'organisation fonctionnelle des protagonistes, en nous inspirant du schéma actanciel de Greimas. Cette organisation se transforme sans cesse et n'obéit jamais à un modèle unique. Pour illustrer ce constat, observons la relation triadique entre Denis, Patrick et Marc Arcand. Dès le début, ce dernier apparaît comme un personnage inquiétant et menaçant. Dans 1-1, il moleste Denis dans une ruelle, tard dans la nuit, à coups de nunchakus, ce que rien ne laissait présager vu sa petite taille et son allure d'homme ordinaire. Dans 1-12, toutefois, on comprend que sous ses actions ignobles, se cachait un plan pour les aider dans leur travail d'écriture. Marc Arcand devient alors un adjuvant de la démarche scénaristique des protagonistes principaux, en plus d'élaborer un plan pour les aider dans l'intrigue principale (soit, la dénonciation de la fausse paralysie de Ricky, la découverte du cadavre de Bruno par Claudio et le dénouement du « deal » de dynamite avec le EGG). Dans 2-1, il demeure campé dans son rôle d'adjuvant, même s'il sème encore la crainte chez Denis et Patrick. Il se rendra jusqu'à Alma pour secourir les deux hommes impliqués dans une bagarre. Cela dit, dans 2-10, il redevient un opposant en étant l'instigateur d'une prise d'otages. Cette double nature est empreinte d'une grande ambiguïté, car, d'une part, Marc Arcand incarne le « méchant » dans l'intrigue principale, mais sans lui, les deux scénaristes n'auraient pas de matière pour leur saison 2. En cela, Marc Arcand incarne le miroir du travail des auteurs.

L'évolution de ces systèmes de personnages nous éclaire sur la nature des différents protagonistes en raison des conflits qui les définissent (Sepulchre, 2011). Ainsi, il émane du caractère de Denis et Patrick une figure type, celle de l'antihéros.

Si, pour Otilia Pires Martins, le 20e siècle incarnait le siècle de l'antihéros (2004), on peut soutenir que cette figure n'a rien perdu de son lustre en ce début de 21e siècle. De fait, il est plus populaire que jamais dans les séries de fiction dites « complexes » (Mittell, 2006), qui sont elles-mêmes étroitement liées à l'avènement des chaînes câblées. Ces chaînes, pour se démarquer d'un modèle de personnage plus conventionnel propre aux grands réseaux, ont proposé une figure héroïque plus originale, tels Tony Soprano (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), chef d'un gang mafieux du New Jersey, le psychopathe Dexter Morgan (*Dexter*, Showtime, 2006-2013), les membres d'un groupe de motard de *Sons of Anarchy* (FX, 2008-2014), ou encore Walter White de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). Ce qui s'avère nouveau avec la figure de l'antihéros c'est l'équilibre inversé entre le personnage principal et ses ennemis et la manière dont il poursuit sa quête du bonheur ou du bien. Comme le stipule Pichard,

ces personnages aspirent à accomplir leur devoir à finalité morale mais ont recours à des moyens qui défient la morale. Leur comportement est ainsi clairement anémique dans la mesure où, s'ils semblent vouloir se conformer aux idéaux culturels valorisés par la société, les antihéros utilisent des méthodes pour les atteindre qui sont contraires aux usages. (2012 : paragraphe 12)

Ces personnages incarnent donc des « contre-valeurs » (Sepulchre, 2011 :112) comme la passivité, la maladresse, la malchance, l'inadaptation sociale, la peur, l'incapacité de communiquer avec autrui, la lâcheté, l'obsession, la difficulté de vivre une vie « normale » comme former une famille, par exemple (Martins, 2004), ou encore la misanthropie, l'égoïsme, l'excès d'arrogance (Mittell, 2015) et le mensonge (Pichard, 2012). Au Québec, des séries comme *Minuit le soir* (Radio-Canada, 2005-

2007), *19-2* (Radio-Canada, 2011-2015) ou *Les Invincibles* (Radio-Canada, 2005-2009) ont proposé des personnages principaux de type antihéros. *Série noire* s'inscrit dans cette même lignée.

Denis et Patrick sont des perdants dans toutes les sphères de leur vie. Sur le plan professionnel, la série qu'ils ont scénarisée a reçu des critiques désastreuses. Patrick a dû reprendre son poste de professeur au cégep pour y enseigner le cinéma, sous les regards narquois de ses collègues, ce qu'il perçoit comme un « constat d'échec » (1-1). La cellule familiale de Denis va imploser alors que sa conjointe Judith ne l'aime plus, « son cœur est ailleurs » (1-1), et qu'elle ira jusqu'à entretenir une liaison lesbienne avec son amie Maude. Elle confie d'ailleurs à cette dernière que « tout ce que touche [Denis] devient de la merde » (1-1). Denis tente de reprendre le dessus au début de 2-1, alors qu'il s'imagine une nouvelle vie avec la famille McClane, tout en imposant par ailleurs sa vision d'une famille traditionnelle et conservatrice, de surcroît fantasmée pour échapper à la réalité.

La morale des protagonistes principaux de *Série noire* est, elle aussi, à caractère variable. Pour Denis et Patrick, souvent, la fin justifie les moyens. Dans 1-1, Patrick va mentir et faire faux bond à Léa à deux reprises dans un seul épisode. Denis, pour sa part, est un fieffé menteur et manipule son entourage allègrement en faisant du chantage (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, personnages, exemple 8). Aussi, dans 1-12, les deux auteurs vont s'associer avec le EGG pour dénoncer Ricky, qui feint la paralysie pour cacher le meurtre de Bruno qu'il a commis. Ils vont assister à son exécution par Claudio, l'amant de Bruno, sans broncher et sans alerter la police. Cette morale en mouvance est souvent juxtaposée à celle des autres personnages, qui est souvent bien pire en comparaison. Comme l'indique Mittell, « antihero narratives regularly invoke relative morality, in which an ethically questionable character is juxtaposed with more explicitly villainous and unsympathetic characters to highlight the antihero's more redeeming qualities » (2015 :143). L'attitude déplorable des

protagonistes principaux apparaît alors plus acceptable pour le spectateur. Dans le cas de *Série noire*, le caractère de Denis et Patrick est mis en contraste avec, notamment, la violence dont sont capables Marc Arcand et Claudio Brodeur (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique : personnages, exemples 1, 2 et 3), la trahison de Charlène envers Patrick (1-12), ou encore les choix purement mercantiles du personnage du diffuseur de *La loi de la justice* (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique : personnages, exemple 4).

On observe également, dans la vulgarité, le mensonge, le cynisme et la sexualité qui imprègnent toute la série, un ton politiquement incorrect qui met en évidence le caractère « adulescent » (Boisvert, 2013), voire infantiliste, des personnages principaux. Patrick abuse du mot « totos » dans 1-1 et Denis réfère au verbe « masturber » au début de 2-1, tout en questionnant la pertinence et le « timing » d'un tel geste de la part de son ami (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, personnages, exemples 5 et 6). Dans le même sens, lorsque Patrick est invité à *Cuisine Cocotte*, il dit en direct à la télévision « c'est comme le couteau dans l'anus » (2-10).

L'attachement des auteurs à la symbolique phallique est encore illustré par le subterfuge utilisé par Charlène pour faire la contrebande de la dynamite du EGG en dissimulant cette dernière dans des godemichés en forme de pénis. Une autre scène montre la famille de Denis en compagnie de Patrick au poste de police (2-1), tous attablés autour d'un éclat de godemiché. Juliette demande si « c'est mauve en vrai » et Denis lui répond « des fois », sous le regard offusqué de Judith. En plus de souligner le caractère subversif des personnages, cette scène accentue le statut de mauvais père de Denis, qui avait été évoqué par Charlène dans 1-12 (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, personnages, exemples 7). On a peine à croire que Denis puisse avoir un enfant, puisqu'il semble lui-même en être demeuré un (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, personnages, exemples 9 à 12).

Ces anti-héros, ou « hideous men » (Mittell, 2015 :142,) sont fascinants pour le public en raison de leur caractère immoral, sur lequel les téléspectateurs peuvent projeter un certain manque de courage dans la vie réelle quand ils font face à des situations analogues (Mittell, 2015). De plus, le charisme des acteurs aide à faire apprécier un personnage (Mittell, 2015). François Létourneau, le comédien qui incarne Denis Rondeau, par son physique de grand échalas et ses mimiques niaisées, parvient à rendre le personnage sympathique et donne envie au public de le suivre dans ses pérégrinations, malgré ses travers de manipulateur et la manière abjecte avec laquelle il traite son entourage. Les rôles tenus par l'acteur dans d'autres distributions contribuent, dans un cadre intertextuel, à faire accepter la figure d'anti-héros de Denis Rondeau. François Létourneau a joué le rôle de P.-A. dans la série *Les Invincibles*, aussi co-écrite avec Jean-François Rivard, un personnage de vieux garçon demeurant encore chez ses parents, au caractère infantile et à la sensibilité nulle. Denis Rondeau étant le prolongement de P.-A., le public s'est trouvé en terrain connu avec l'anti-héros de *Série noire*.

2.2.2 Les lieux

Nous avons remarqué que les lieux qui sont investis dans *Série noire* gravitent autour de trois thèmes : la sphère intime des personnages, la sphère professionnelle et la « couleur locale », au sens où l'entend David Lavery (2012), cette dernière étant dominante compte tenu de la nature de la série. Ces trois axes reflètent une intention de « réalisme » de la part des créateurs, en montrant le quotidien, le banal (Mottet, 2005).

Le choix de certaines pièces nous permet de pénétrer dans l'intimité des personnages. Les chambres accueillent les ébats sexuels des personnages. Les cuisines sont, quant à elles, le théâtre de réunions familiales (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, lieux, intimité des personnages, exemples 3 à 8). On est témoin de la banalité de la vie des protagonistes principaux par certains détails, comme lorsque Denis se lave les dents dans la salle de bain (1-1 et 2-1) ou lorsqu'il demande à Patrick de secouer ses bottes pour enlever la neige avant d'entrer dans la maison (2-1). À première vue, ces bagatelles peuvent sembler insignifiantes, mais elles constituent ce que Barthes et Glevarec définissent comme « l'effet du détail » (Glevarec, 2010 : paragraphe 5), qui apporte une authenticité aux personnages. Enfin, nous avons remarqué que plusieurs scènes se déroulent dans des voitures, alors que les protagonistes s'y trouvent seul, en duo ou en groupe (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, les lieux, scènes dans les voitures, exemples 1 à 11). La voiture devient une sorte de confessionnal moderne et laïque, un endroit intime et clos où les personnages peuvent exprimer leurs émotions et livrer des confidences.

La seconde sphère se rapporte aux milieux professionnels, comme le milieu scolaire, le milieu judiciaire et policier et le milieu de la production télévisuelle (voir les exemples dans ANNEXE – sémantico-syntaxique, lieux). Rivard et Létourneau ne sont pas les premiers à camper leur action dans l'industrie des médias et de la télévision. Aux États-Unis, des émissions comme *30 Rock*, *Extras*, *Episodes* et *Studio 60 on the Sunset Strip*, font figures de proue. Au Québec, on peut mentionner les séries *Scoop* et *Les jeunes loups*, qui ont fait évoluer leur récit au sein des médias d'information. Cette localisation de l'action s'avère auto-réflexive et suppose un regard critique. Pour Toni Pape, ces émissions qui traitent de la télévision

« relocalisent le processus d'une revitalisation créative au devant de la caméra »³ (2011 :91, notre traduction). Ainsi, *Série noire*, dans la lignée des programmes mentionnés plus haut, s'inscrit dans une volonté de redéfinir, ou du moins d'entamer une discussion, sur la télévision québécoise.

Le dernier aspect que nous abordons se rapporte au concept de « couleur locale » (« *local color* », Lavery, 2012). Selon Lavery, la « couleur locale » est le lieu ou le phénomène géographique qui donne une atmosphère particulière à une histoire, à un personnage et à un décor fonctionnant à la fois comme texte et comme contexte (2012). Il donne pour exemples la série *The Sopranos*, dans laquelle le New-Jersey confère une couleur locale particulière, ou encore la ville d'Albuquerque dans la série *Breaking Bad*. Dans *Série noire*, l'omniprésence de la saison hivernale est constitutive de cette couleur locale. Il est rare au Québec de tourner des séries l'hiver, en raison de la rudesse du climat, de la durée plus limitée de l'ensoleillement et des coûts plus élevés engendrés par ces contraintes. Or, faire en sorte que le récit se déroule l'hiver a été une manière pour les créateurs de se démarquer des autres séries existantes, mais aussi des *Invincibles*, qui avait été tournés pendant l'été (Makonnen, 2017). De plus, l'hiver fait naturellement ressentir un sentiment d'isolement et devient un allié pour les auteurs voulant créer un lien entre la quête de Denis et Patrick et la rigueur du climat. D'ailleurs, dans la série, l'unique référence aux saisons apparaît dans la dernière réplique de Patrick dans 2-10, qui dit seulement : « Le printemps s'en vient ». Sans aucune forme d'explication pour cette réplique qui semble sortir de nulle part, on peut penser que cela fait écho aux nouvelles amours qui se forment (entre Judith et Perez ou entre Patrick et Charlène), au fait que le tournage de leur nouvelle saison commencera bientôt, signifiant qu'ils doivent se

³ « These television shows [...] relocate the process of creative revitalization *in front of the camera*. » (Pape, 2011 : 91)

dépêcher à écrire, ou tout simplement que ce long et rigoureux hiver est enfin terminé, marquant la fin de leurs aventures. Puis, pour Létourneau, tourner l'hiver « c'est de la vérité gratis » (Makonnen, 2017), car les acteurs n'ont pas à feindre le froid et parce que l'histoire d'un hiver qui se déroule à l'écran accompagne le public qui regarde la série diffusée à partir du mois de janvier, ce qui lui confère un réalisme temporel.

2.2.3 Narration et effet de style

Série noire adopte une narration complexe en s'inscrivant dans la même tendance que celles des séries de fiction contemporaines. Selon Mittell, la « complexité narrative » (*narrative complexity*) est « ce nouveau modèle de *storytelling* qui a émergé en alternative aux formes sérielles conventionnelles qui caractérisent la télévision depuis ses débuts »⁴ (2015 :17, notre traduction). Les tenants de ce mode narratif nouveau et distinct cherchent à développer un langage propre à la télévision pour la décrire et l'analyser, avec l'intention de se distancer du langage emprunté au cinéma (Mittell, 2015). Ces stratégies formelles se déploient de plusieurs façons dans *Série noire* et nous nous affairerons ici à les expliciter.

Tout d'abord, il existe plusieurs lignes narratives qui s'entremêlent au fil des saisons pour conduire, dans les épisodes finaux, à un dénouement où tous les masques tombent et les intrigues sont résolues. Fait à signaler, la série présente une histoire qui est déjà terminée au moment où le récit commence. Il s'agit d'une narration

⁴ « a new model of storytelling has emerged as an alternative to the conventional episodic and serial forms that have typified most American television since its inception, a mode that I call *narrative complexity*. » (Mittell, 2015 :17)

« ultérieure » (Jullier, 2011), car elle est racontée par un narrateur « extradiégétique » qui en sait plus que les personnages et que le spectateur (par exemple, dans 1-1, le narrateur énonce : « [Le cœur de Judith] est ailleurs, mais ça, Denis ne le sait pas encore »). Dans la saison 1, le premier épisode jette les bases de l'intrigue principale, soit l'écriture par Denis et Patrick d'une deuxième saison de *La loi de la justice* en suivant une démarche artistique leur conférant des idées vraisemblables. L'histoire s'est compliquée au fil de la saison et l'épisode 1-12 le démontre bien. De nouvelles lignes narratives se sont juxtaposées à l'intrigue mère : la résolution de la mort de Bruno, le trafic de dynamite entre Claudio et Clive et celui mené en catimini par Charlène. La saison 2 reprend la même intrigue mère, mais s'y ajoutent un attentat à la bombe dans l'appartement de Patrick avec la dynamite du EGG (ce qui laisse présager des représailles de la part de l'organisation criminelle), le désir de vengeance de Patrick à l'encontre de Charlène qui lui a volé 47 000\$ pour les donner à son véritable chum Grégory et l'obsession de Marc Arcand pour le grand retour de son personnage dans *La loi de la justice, saison 2*. Ces intrigues seront entremêlées dans l'épisode 2-10, dans une structure « en tresse » (Gaudreault et Jost, 2017), soulignée par un long plan dans le corridor du studio de télévision où l'on voit successivement, et sans qu'ils ne se croisent, le diffuseur et la comédienne Caroline Michaud se concertant sur la teneur du premier épisode de la *Loi de la justice*, Patrick sortant du tournage de *Cuisine Cocotte* et, enfin, Marc Arcand qui se dirige vers l'endroit d'où sort Patrick. La structure narrative de 2-10 est d'autant plus originale qu'elle présente une première scène *in media res*, c'est-à-dire « en plein milieu d'une action incompréhensible, dont le sens ne sera explicité que bien plus tard » (Gaudreault et Jost, 2017 :30). On voit dans cette première scène, qui se déroule au ralenti, Patrick tenant des scénarios de l'épisode 4 de *La loi de la justice*, entouré de Denis et d'une escouade policière armée. À la fin de la scène, il n'y a qu'un bruit subtil, rappelant une cassette qu'on rembobine, qui permet de déceler que la scène se déroule au présent (c'est le récit premier) et donc que tout ce qui se passe avant est une analepse.

La scène est reprise lors du dernier acte de l'émission et on comprend alors tout ce qui a mené à cette situation.

Au fil des deux saisons, les différents récits s'enchevêtrent dans un montage qui montre les mêmes moments des quêtes des protagonistes en alternance (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, narration, montage en alternance, exemple 1). Ce montage vient consolider le fait que même s'ils ne sont pas toujours en accord et que leurs actions peuvent prendre des trajectoires contraires, les personnages forment une équipe et ont le même but. Aussi, pour effectuer le passage d'une scène à une autre ou d'un niveau de récit à un autre, Rivard fait se « répondre les scènes entre elles » par le montage (Boisvert, 2013 :47). Elles peuvent se répondre d'un personnage à un autre se situant dans deux scènes différentes, par un effet sonore, un plan, une action, ou une indication à l'écran (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, scènes qui se répondent, exemples 1, 2, 3, 4 et 5).

La structure de *Série noire* fait aussi appel à des répétitions. L'endroit où Denis et Patrick brûlent leurs scénarios et leurs ordinateurs dans la neige, au début de 1-1, est le même que celui de la scène finale de 1-12, évoquant une boucle qui se ferme. La première séquence de 2-1 s'ouvre toutefois par la même scène que 1-12, signifiant que le récit se poursuit là où il s'est arrêté. De multiples redondances sont également observées entre *La loi de la justice* et les actions des personnages de *Série noire*, notamment lors de 1-1. Par exemple, la scène où Denis se réveille au milieu d'un champ est presque en tout point semblable avec ce que vit le personnage de Valérie au début de l'épisode (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, répétitions narratives, exemple 1), ou encore celle de la lecture à l'italienne d'un épisode de *La loi de la justice* dans 1-12. Après une réplique très ordinaire écrite par Denis, Judith lui lance un regard réprobateur. La même idée est reprise dans 2-10, alors que, cette fois, un autre épisode est lu par les personnages pris en otage par Marc Arcand. Judith lance une fois encore un regard critique à Denis, après avoir entendu un dialogue bancal.

Certaines séquences des épisodes 1-12 et 2-10, alors que les personnages principaux tentent d'élucider le meurtre de Bruno par Ricky, et de l'épisode 2-10, quand Denis comprend que c'est le sergent Legris qui a mis la bombe chez Patrick, sont des reconstitutions d'évènements établies par les personnages. Il s'agit de mondes intérieurs possibles compris dans le monde fictionnel de la série, comme l'explique Jullier :

Le monde fictionnel est celui dans lequel nous entrons si nous voulons bien « comprendre le film ». Il intègre toujours un monde diégétique actuel, matrice constituée par l'ensemble de ce que sont susceptibles de percevoir les personnages. [...] Ce monde diégétique se décline éventuellement en mondes possibles, qui en décrivent des états au conditionnel présent (ce qui se passerait si...) ou passé (ce qui se serait passé si...). (Jullier, 2011 : 16)

En ce qui concerne les effets de style, Rivard emprunte des procédés pouvant être considérés comme rétros et faisant référence à des classiques du cinéma. Le réalisateur utilise des effets de ralenti lorsque le narrateur introduit de nouveaux personnages dans l'histoire ou lorsqu'il veut indiquer leur état d'esprit. Il y a également un ralenti à la fin de 1-12 pendant la scène de poursuite entre Claudio et le corps policier. Traditionnellement, dans le cinéma des années 1970, l'effet de ralenti permettait de « dilater le temps des évènements violents, tueries, bagarres, accidents et explosions diverses [et censé] transcrire cinématographiquement ce qui est réellement ressenti devant quelque chose de violent, [il finit plutôt] par esthétiser [cette] violence » (Jullier, 2011 :99). Cela dit, la scène de poursuite au ralenti dans *Série noire* revêt un caractère comique puisque Claudio n'a aucune chance contre l'armada de policiers et que ses seules armes sont les godemichés remplis de la dynamite, mais qui ne peuvent pas exploser s'ils ne sont pas allumés. Un autre procédé utilisé par Rivard est le zoom. Le zoom-in est présent lors des scènes qui introduisent des personnages mystérieux comme Marc Arcand (1-1) ou Bobba Fett, l'ange gardien de Denis et Patrick (2-1). On note également un « effet *Vertigo* »

suisant deux plans des profils de Marc Arcand, qui rompent l'axe. Ce procédé met l'accent sur la fascination pour ce personnage, qui doit se mettre en posture de méditation pour trouver une solution pour aider Denis et Patrick (1-12).

Enfin, il nous semble important de mentionner trois moments de la série relevant de ce que Mittell nomme le « spectacle narratif ». Il s'agit de « la violation par un programme de sa propre convention narrative par des procédés spectatoriels »⁵ (2015 :46, notre traduction). Dans les épisodes à l'étude, trois scènes dérogent à la normativité de la série. La première se trouve au dénouement de 1-12, dans la scène du duo de chanteuses qui s'exécutent au bar. La musique intradiégétique est maintenue tout au long de la scène, alors que Denis et Patrick se retrouvent encore au bar, tristes. Une seconde scène étonnante apparaît dans 2-10, lorsque Denis et Patrick viennent de pénétrer dans le studio pris d'assaut par Marc Arcand. Ce dernier se trouve alors seul dans la régie, un *follow spot* en plongée sur lui alors qu'il déclame un monologue très personnel (voir ANNEXE – sémantico-syntaxique, spectacle narratif, exemple 1). Ce moment de la série étonne puisqu'il y a eu maintes références à l'art cinématographique, à l'art sériel, à la musique et même à l'art visuel, mais aucune allusion n'avait encore été faite au théâtre.

⁵ « the more distinctive pleasure in these programs is marveling at the narrational bravado on display by violating the program's own storytelling conventions in a spectacular fashion. » (Mittell, 2015 : 46)

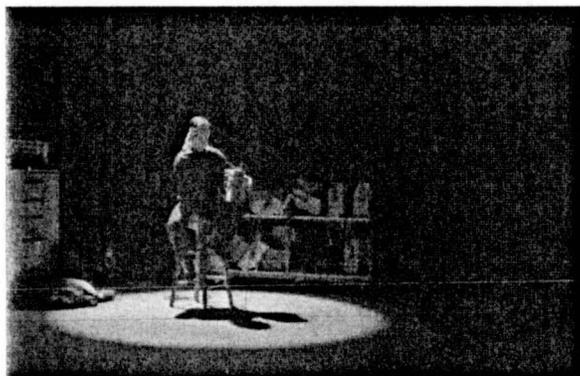


Figure 8: Effet spectacularisant, Marc Arcand monologue comme au théâtre, extrait de 2-10

Le dernier moment spectacularisant de la série met en scène à nouveau le personnage de Marc Arcand, cette fois dans la séquence du dénouement sur le toit des studios de télévision, alors qu'il s'apprête à sauver Judith, prise en otage à son tour par le partenaire de Perez, Martin Legris, qui a posé la bombe chez Patrick. Après avoir été la cible des tirs de Legris, Marc Arcand se relève. Il esquive deux autres tirs d'une manière surnaturelle, un peu dans le style de *The Matrix*, alors que l'essentiel de la série se présente dans un style réaliste.

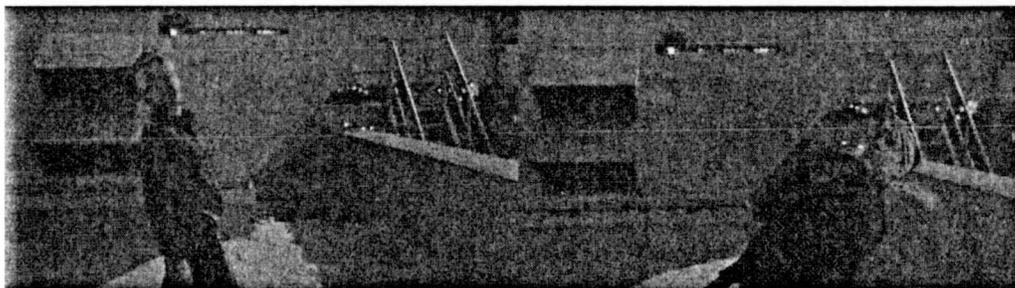


Figure 9: Effet spectacularisant de Marc Arcand qui esquive les balles du policier, extrait de 2-10

Cette scène désobéit au « postulat réaliste » de la série et cadre mal avec l'ensemble de la diégèse (Gaudreault et Jost, 2017). Le spectateur peut tout de même tenter de s'expliquer cette scène en se référant au fait que « dans le Marc Arcand World, les règles de l'homme ne s'appliquent pas », pour citer le mantra du personnage de Marc Arcand.

L'analyse sémantico-syntaxique de notre objet d'étude révèle une image fantasmée du monde de la télévision. Macé évoque une « traduction médiatisée des constructions et des déplacements conflictuels des catégories de définition et de la réalité sociale que produisent les acteurs sociaux, culturels et politiques au sein de l'espace public » (2001 :248). Cette traduction, ce dédoublement de la série se produit par les figures des personnages principaux, qui sont des scénaristes et qui veulent instaurer une nouvelle technique d'écriture sérielle, leur « démarche scénaristique sans précédent », et ce, pour chambouler les manières de faire de la télévision conventionnelle. Le caractère antihéroïque qu'ils revêtent leur permet des digressions dans d'autres mondes comme celui de la pègre et même celui des hautes sphères de l'industrie de la télé. Les protagonistes deviennent donc des « héros experts » de ces milieux et grâce à eux, « le téléspectateur profane tient sa revanche sur les institutions qui le dominant [et la série fait] vivre ses deux idoles, [...] « la personnalité » et « l'expérience vécue » » (Jost, 2011 :60). De plus, le réalisme qui émane de *Série noire*, qui prend corps dans l'acuité des éléments de détails dans les lieux associés au domaine télévisuel ainsi que dans l'omniprésence de la saison hivernale, propose une autre « traduction de la réalité sociale » (Barrette, 2017 :246). Ce réalisme est toutefois tempéré par la narration complexe, elle-même parsemée de spectacles narratifs, qui permettent quant à eux de déjouer le postulat a priori de réalisme de la série. Ces composantes multiples nous fondent à croire au caractère fantasque de l'émission.

2.3 L'ANALYSE PRAGMATIQUE DE *SÉRIE NOIRE*

Nous pouvons aborder maintenant l'ultime étape de notre analyse selon le modèle de l'œuvre en contexte. Cette section consiste en l'observation de la sphère pragmatique de *Série noire*. Comme la pragmatique relève de tous les énoncés, signes ou éléments textuels ne faisant sens « qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçu » (Odin, 2011 :9), nous nous intéressons ici aux interactions entre les énoncés et l'espace de réception. Nous nous inspirons des types énonciatifs de Christian Metz (1991), en nous concentrant sur ceux qui nous apparaissent les plus pertinents à notre analyse. Il s'agit de quatre types énonciatifs, que nous regroupons en deux catégories par la suite : la voix d'adresse hors l'image, les écrans seconds, le film dans le film et la présence du dispositif.

2.3.1 La narration ou l'énonciation énoncée

Nous avons remarqué que ce qui distingue *Série noire* est la présence d'une voix d'adresse hors l'image qui narre l'histoire. Selon Metz, il existe deux types de voix *off*. Cette parole peut appartenir à un personnage jouant un rôle dans la diégèse, ou encore à un narrateur ou commentateur externe. Dans le cas de *Série noire*, il s'agit du deuxième cas de figure. La voix du narrateur, qui ne prend pas part à l'histoire, qui n'est pas nommée, mais qui est interprétée par le journaliste et ancien présentateur du *Téléjournal* à Radio-Canada, Bernard Derome, se trouve dans un non-lieu. Ce mode a pour fonction de « faire adresse » au téléspectateur. Comme le souligne Metz, « puisqu'il y a dans l'affaire une voix supplémentaire et qui a l'air de s'y entendre, c'est sans doute qu'elle est là comme messagère et médiatrice, et qu'elle introduit le

spectateur par un autre accès que ne fait le reste du film » (1991 : 54). Ainsi, cette voix, en plus de parler au spectateur, parle également « pour lui » (Metz, 1991 :54).

L'utilisation de la voix *off* dans les séries n'est pas un phénomène nouveau (Pourtier-Tillinac, 2011). Les séries de science-fiction des années 1960 (comme *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964), *Star Trek* (NBC, 1966-1969) ou *The Invaders* (ABC, 1967-1968)) présentaient une voix narrative intégrée au générique, lui attribuant une fonction pédagogique, celle d'informer le spectateur sur l'univers fictionnel de la série. La tendance s'est poursuivie dans les séries des années 1980, par l'utilisation d'une voix *off* donnant des indications sur des phénomènes paranormaux (comme dans l'émission *The Incredible Hulk* (CBS, 1977-1982)), le signe d'une volonté de rendre crédibles les actions à l'écran et, par le fait même, de légitimer le programme. Dans les années 1990, cette voix d'adresse hors l'image a quitté la sphère générique pour s'intégrer au récit, en s'incarnant dans un personnage. Ces voix autocentrées et introspectives ont toutefois subi une transformation majeure vers la fin des années 1990, avec l'avènement de la série *Sex and the City*. Introspective, la voix est devenue « généralisante », c'est-à-dire ouverte sur un monde « qui dépasse le cadre particulier et individuel des aventures de chaque [personnage] » (Pourtier-Tillinac, 2011 : paragraphe 17). *Série noire* s'inscrit dans la poursuite de cette tendance à l'emploi d'un narrateur généralisant.

Nous inspirant des notions de narratologie de Genette (1972), nous remarquons que le narrateur de *Série noire* se situe dans un temps postérieur à l'histoire. On s'en rend compte dès la première manifestation de la voix *off* :

Voici l'histoire de Denis et Patrick, deux scénaristes à l'ambition infinie, mais au talent plus limité. En 2010, un populaire réseau de télévision leur confiait l'écriture d'une nouvelle série juridico-policrière intitulée *La loi de la justice*. Malgré un auditoire plus qu'honorable et une part de marché de 25% en moyenne, la série s'est avérée un échec critique retentissant. Même les critiques les plus indulgentes n'ont pas manqué de souligner le caractère grotesque et

totallement invraisemblable de la trame narrative. Après la diffusion du dernier épisode, Denis et Patrick, épuisés et amers, se sont donnés rendez-vous dans leur bar préféré question de célébrer leur puissant ratage. (1-1)

L'emploi d'un temps verbal du passé nous indique que le récit s'est déjà déroulé, mais cela n'apporte pas d'indication temporelle précise sur le moment de la narration par rapport à l'histoire. On comprend également qu'il s'agit d'une narration extradiégétique au premier niveau du récit (l'histoire de Denis et Patrick), mais intradiégétique à l'ensemble de la série. De plus, les adresses nous sont livrées par une voix qui se trouve dans un non-lieu péri-diégétique, qui « ne vient pas de la diégèse, mais de son entour, un entour à la fois vague et proche » (Metz, 1991 : 55).

Le narrateur de *Série noire* est hétéro-diégétique, c'est-à-dire qu'il est « absent comme personnage de l'action » (Genette, 1972 : 204) et emprunte un point de vue interne de « focalisation zéro » (Genette, 1972 : 206). Cette focalisation zéro se manifeste par un narrateur omniscient qui « en sait plus que le personnage [...] ou en dit plus que n'en sait aucun des personnages » (Genette, 1972 : 206). Souvent, le narrateur de *Série noire* indique qu'il en sait plus que les personnages qui prennent part à l'histoire (voir ANNEXE – pragmatique, narration et effets de réel, exemples 1 à 3). Il partage également les états d'âme des protagonistes, sachant ce qui se passe dans l'esprit de chacun (voir ANNEXE – pragmatique, narration et effets de réel, exemples 4 à 7).

Quant au narrataire de la série, la personne à qui s'adresse le narrateur (le narrataire peut être intra ou extradiégétique), il s'agit du téléspectateur de l'émission. Alors qu'au fil de la première saison, le narrateur semble ne s'adresser « à personne », bien qu'un narrateur s'adresse toujours à « quelqu'un » (Genette, 1972 : 266), en deuxième saison, voilà qu'il brise le quatrième mur en interpellant directement le public, désigné par la deuxième personne du pluriel :

Vous connaissez Denis Rondeau et Patrick Bouchard, les deux scénaristes de *La loi de la justice*. Vous les avez vus alors qu'ils apprenaient à leur grand désespoir que leur série était reconduite pour une deuxième saison. Vous les avez suivis alors qu'ils se lançaient dans une folle démarche, les poussant à expérimenter leurs idées dans la vraie vie, avant de les transposer dans la fiction. Vous avez rencontré Marc Arcand et vous avez vu de quoi il était capable pour s'assurer du retour de son personnage dans *La loi de la justice*. Vous avez infiltré le East Gay Gang, aux côtés de Denis et Patrick. Vous avez découvert le cadavre de Bruno, le chef de cette organisation. Et vous êtes finalement allés au fond de cette sordide affaire de meurtre menant à la déroute du EGG, et à l'arrestation de son nouveau chef, Claudio Brodeur. Au terme de l'aventure, vous avez compris que Judith n'aimait plus Denis, et que Charlène avait vraiment fourré Patrick. *Big time, big fucking time*. Bref, vous pensiez que tout était fini... Mais vous aviez tort. (2-1)

Dans cette tirade, le narrateur utilise des verbes d'action supposant que le public a participé à l'histoire lui aussi : « vous les avez vus » ; « vous les avez suivis » ; « vous avez rencontré » ; « vous avez infiltré » ; « vous avez découvert ». Ce jeu avec le spectateur n'est pas sans rappeler celui des livres « dont vous êtes le héros » et qui intègrent le lecteur à l'histoire.

Enfin, soulignons que *Série noire* emprunte la tendance des séries contemporaines à la narration digressive et généralisante (Pourtier-Tillinac). En effet, tout au long de la série, dans ses interventions, le narrateur s'autorise des commentaires d'ordre personnel par rapport à l'action du récit, s'inscrivant dans ce que Genette appelle la « fonction idéologique du narrateur » (1972 :263). Par exemple : « Voici l'histoire de Denis et Patrick, deux scénaristes à l'ambition infinie, mais au talent plus limité. » (1-1) ; « Charlène n'a pas révélé ce matin-là le nom pourtant savoureux trouvé par le coloré Clive de Burlington, pour désigner le fameux deal du lendemain. L'opération *Exploding Cocks*. » (1-12) ; « Au terme de l'aventure, vous avez compris que Judith n'aimait plus Denis, et que Charlène avait vraiment fourré Patrick. *Big time, big fucking time*. » (2-1). L'effet se veut humoristique et la digression qui sous-tend ces

quelques exemples est double. D'une part, les commentaires supposent une prise de position du narrateur sur l'histoire. Ce dernier est donc engagé et porte un regard subjectif sur les actions qui se déroulent. D'autre part, le caractère digressif de la narration s'exprime par l'utilisation de termes et d'expressions tels que « crotte de nez » (1-12), « *exploding cocks* » (1-12) ou « *big time, big fucking time* » (2-1) qui, déclamés par Bernard Derome, deviennent encore plus drôles que s'ils avaient été énoncés par un acteur. Le statut de Bernard Derome au Québec, en tant qu'ex-journaliste et ex-présentateur du *Téléjournal* pendant plus de 30 ans, lui confère une légitimité et une stature officielle. Qu'on lui associe ce niveau de langage populaire à connotation grivoise accentue la nature décalée de la série.

Réalisme fictionnel et trouble dans la fiction

Depuis les années 2000, la narration en voix *off* dans les séries (*Sex and the City*, *Grey's Anatomy* (ABC, 2005-), *Arrested Development* (FOX, 2003-2006; Netflix, 2013), *Gossip Girl* (The CW, 2007-2012), entre autres) s'est étendue au point de créer un nouveau style télévisuel, un gage de modernité pour le genre (Pourtier-Tillinac, 2011). Or, cette voix *off* souligne également le réalisme fictionnel des séries contemporaines de la post-télévision et peut favoriser ce que Glevarec nomme « effet de réel » :

La voix *off* et la mise en abîme, s'ils manifestent la présence d'un cadre dans le cadre [...], sont des éléments propices à favoriser des effets de réel puisqu'un effet de réel est susceptible d'apparaître dès qu'une situation (le monde diégétique de la fiction) est perçue depuis une autre (un commentaire sur le monde diégétique de la fiction lui-même au sein de la fiction). Ainsi une voix-*off* est-elle susceptible d'authentifier le reste d'une fiction pour le spectateur. (Glevarec, 2012 :80)

La présence d'un narrateur dans *Série noire*, cette monstration de l'énoncé, provoque donc un « trouble » dans la fiction, d'autant plus quand celui-ci s'adresse directement au narrataire au début de la deuxième saison. Les commentaires du narrateur sur l'histoire provoquent un effet de renversement chez le spectateur, qui, interpellé, prend conscience de la fiction qui se déroule devant lui alors que cette dernière vient de « tomber » dans son monde à lui (Glevarec, 2012 : 73). Le trouble se produit aussi par ce que Barthes appelle « l'effet de détail », qui déclenche une dimension d'inattendu ou de surprise chez le spectateur (Barthes, 1982 ; Glevarec, 2012). Dans *Série noire*, les indications données par le narrateur sur les personnages, à premières vues inutiles à l'histoire, font porter l'attention sur le quotidien des personnages pour ainsi créer une connivence avec le spectateur, qui peut s'identifier à leurs traits. Notons ces exemples : « Elle vient de recevoir un appel de son éditeur lui faisant part de son intention de pilonner les 1200 copies invendues de son premier roman *La détresse de l'aïnesse*. Question de faire de la place dans l'entrepôt. Le tirage du livre était de 1300 » (1-1) ou « Prise de poids de Claudio depuis la disparition de Bruno : 12 livres » (1-12).

La forme énonciative de la voix *off* comme narrateur de *Série noire* est un moyen d'interpeller le public, de créer une connivence avec lui. En générant un trouble au sein de la fiction, les frontières entre le monde fictionnel et le monde réel deviennent brouillés et un espace ludique pour le téléspectateur se crée.

2.3.2 Écrans seconds et présence du dispositif : *Série noire* et la réflexivité

Nous abordons maintenant trois stratégies d'énonciation qui illustrent, à notre avis, la forte propension de *Série noire* à la réflexivité, en « prenant la télévision pour objet »

(Spies, 2008), par le truchement des écrans seconds, de films dans le film, ainsi que par une mise en scène du dispositif de production.

Les écrans seconds

Le principe énonciatif des écrans seconds obéit à une logique de « redoublement », qui suppose un caractère réflexif. Metz définit l'écran second comme « une délimitation spatiale, une restriction visuelle, un marquage de champ, une figure de l'image [...]. Du « commentatif » on passe au « réflexif » » (1991 :73). Dans la série, les écrans seconds s'observent par le truchement du « cadre dans le cadre », par une abondance des écrans au sein du décor (ordinateurs, télévision, téléphones mobiles) et par la présence de textos à l'écran.

Pour mettre l'accent sur l'expression et l'action de certains personnages, ces derniers sont isolés par le procédé du « cadre dans le cadre », que ce soit par des éléments de décors, par des fenêtres, des pare-brises ou même des cadres de porte (voir ANNEXE – pragmatique, écrans seconds exemples 1 à 11). Nous remarquons également l'abondance des écrans issus de la technologie (voir ANNEXE – pragmatique, écrans seconds, exemples 12 à 23).

Nous observons la présence à l'écran des textos qu'envoient et reçoivent les personnages. Cette pratique est de plus en plus fréquente dans les séries télévisées contemporaines et permet de nouvelles possibilités d'écriture. Comme l'indiquent Marta Boni et Rachel Bergeron-Cyr dans un article consacré à ce sujet :

De manière générale, la présence des textos marque un dédoublement de la présence médiatique du téléphone portable, lui permettant de devenir écran

dans l'écran. La solution, dans l'écriture cinématographique ou télévisuelle, consiste traditionnellement dans la pratique de l'insert : on choisit de filmer l'écran du téléphone, en montrant aux spectateurs le texte du point de vue du personnage. Une autre solution consiste à les faire lire à voix haute par les personnages. On assiste également, depuis quelques années, à un autre phénomène : une autonomisation de la composante texte, qui semble rapprocher de plus en plus l'expérience de visionnage au monitoring d'un écran de téléphone portable, annonçant peut-être une transformation de la manière de regarder la télévision, autre que par l'écran télévisuel. (2015 : paragraphe 2)

On est témoin de ces messages textes autonomes qui s'intègrent à la narration de la série tout au long des deux saisons (voir ANNEXE – pragmatique, écrans seconds, exemples 24 à 27). Ces messages sont donc des transmetteurs d'informations qui, en cette ère de culture de la convergence, prennent forme par les écrans des portables et participent à la complexité narrative de la série, en « ouvrant une dimension synchrone dans la linéarité du texte, avec comme résultat d'inclure le spectateur dans le monde fictionnel, tout en signalant les limites de la surface écranique de la télévision » (Boni et Bergeron-Cyr, 2015 : paragraphe 17).

Le film dans le film

Le principe du « film dans le film » poursuit la logique de la réflexivité par une autre forme de dédoublement : un autre film (ou flashback, ou pièce de théâtre, ou roman, ou série) qui est présenté dans un film (Metz, 1991). Dans *Série noire*, ce type d'énonciation se traduirait plutôt par « une série dans une série ». En effet, *La loi de la justice* est repliée à l'intérieur de la diégèse première, provoquant une cassure lorsqu'elle est diffusée (1-1 ; 2-10). Elle suit sa propre trame narrative avec ses personnages et ses intrigues et possède même son propre thème musical permettant

de l'identifier clairement. Son thème musical est par ailleurs parfois dédoublé dans le récit premier, mettant en parallèle l'histoire de Denis et Patrick et celle du personnage de Valérie.

Un degré « simple » (Metz, 1991 : 95) de l'énonciation du « film dans le film » est exposé lorsque Denis et Judith regardent la fin de l'épisode final de *La loi de la justice* (1-1) et est repris lorsque Denis et Patrick regardent ce même épisode (2-10). Dans ce dernier cas, alors que les protagonistes visionnent la finale de leur propre série, on a inséré dans le récit principal des séquences de cette autre série, ces insertions constituant des intrusions énonciatives dans la scène principale. On pourrait y voir un degré plus complexe de l'énonciation du « film dans le film ». Dans le même sens, on relève l'insertion de *flashbacks*, qui produisent des « effets de coupe » (Metz, 1991 :107). Ainsi en est-il dans le récit « premier », quand Patrick se remémore les occasions où il a aperçu Grégory qui auraient dû lui mettre la puce à l'oreille quant aux desseins de Charlène (1-12). On repère le même procédé filmique dans *La loi de la justice*, lorsque Valérie tente de résoudre le meurtre de sa sœur (1-1). Ces retours en arrière sont des « films dans le film », en cela qu'ils forment des enclaves à l'intérieur du récit.

La présence du dispositif

Pour Metz, la présence du dispositif à l'écran « constitue la marque d'énonciation par excellence, puisque [...] le film nous donne alors à voir ou à entendre cela même qui l'a produit » (1991 :85). Or, dans *Série noire*, le dispositif propre à sa production n'est pas montré directement. C'est un autre dispositif qui est mis de l'avant dans les quatre épisodes analysés, puisque « [la caméra] qui nous est montrée [n'est pas celle]

qui a tourné le film qui nous la montre » (Metz, 1991 :86). Dans *Série noire*, on montre le dispositif (c'est-à-dire la scénarisation et la production) de la série dans la série, ce qui constitue plutôt une allusion à la production de la série télévisée elle-même. Dans le premier épisode de la saison 1, les ordinateurs portables ayant servi à écrire *La loi de la justice*, ainsi que les scénarios de cette dernière, se trouvent dans le sous-sol de la résidence de Denis. Dans l'épisode 12 de la saison 1, Denis et Patrick sont sommés par Marc Arcand d'écrire l'épisode 4 de *La loi de la justice*. Pour y parvenir, ils vont utiliser le vieil ordinateur de Patrick, un Mac 1984, une vieille imprimante, un carnet de notes et des crayons, pour finalement rendre un scénario de l'épisode et faire une lecture à l'italienne de celui-ci. Ce scénario est important pour Marc Arcand, car il y fera référence à nouveau dans le premier épisode de la saison 2. L'action d'écrire un épisode de *La loi de la justice* sera répétée dans l'épisode 10 de la deuxième saison, alors que Denis et Patrick sont contraints d'écrire la finale de leur série. Ils se feront installer un bureau et des ordinateurs pour pouvoir rédiger.

Le dernier épisode de la saison 2 est pour sa part consacré presque intégralement à la monstration de plusieurs dispositifs, puisque l'essentiel de l'intrigue se déroule dans l'enceinte d'un studio de télévision. La première image de l'épisode est un gros plan sur un scénario de *La loi de la justice* entre les mains de Patrick. Plus tard, Patrick se retrouve sur le plateau de l'émission culinaire *Cuisine cocotte* en compagnie de l'animateur, et on nous montre la régie et les techniciens de la mise en ondes qui activent le générique. Au bureau de vote, des caméras de télévision sont présentes pour filmer le ministre Thibodeau et Charlene. Des journalistes accompagnés de caméramans utilisent des micros affichant le logo du réseau qui diffuse *La loi de la justice* et celui de Radio-Canada, qui diffuse *Série noire*. Dans l'enceinte du studio de télévision, s'enchaîne une enfilade de personnages incarnant des métiers du monde de la télévision : une recherchiste guide Charlene vers son entrevue, une maquilleuse lui applique du fond de teint, un preneur de son lui pose un micro cravate et des caméramans effectuent des tests d'images qui sont projetées sur des moniteurs. Au

moment de la prise d'otages, Marc Arcand est entouré de spots et tient une boîte de contrôle de l'éclairage. Enfin, lors du dénouement de l'épisode, Denis et Patrick filment une scène (Jean-Guy incarnant le personnage du juge Boivin), avec du matériel rudimentaire : caméra non professionnelle, téléphone qui sert d'éclairage, fond vert. Ce sont là des exemples éclatants de dispositifs visant à créer de la réflexivité, car l'idée de rendre sensible à l'écran « u » dispositif (Limoges, 2004) participe d'une logique de réflexivité télévisuelle en cela que la série prend la télévision comme sujet ou se prend comme « objet » (Spies, 2008).

L'acteur comme dispositif : une figure discursive

Un autre élément du dispositif de *Série noire* est visible à l'écran. Il s'agit du co-scénariste de la série, François Létourneau, qui incarne lui-même le personnage du scénariste Denis Rondeau. Au fil de la série, Rondeau (Létourneau) fait d'ailleurs mention à plusieurs reprises de son rôle, qui est un dédoublement de ce que fait l'acteur dans le monde réel : « J'ai pas juste écrit un show poche, je suis un être humain aussi » (1-1) ; « Moi ce que je te propose, c'est une expérience de scénarisation sans précédent. Une expérience susceptible de révolutionner l'histoire mondiale de la création » (1-1) ; « On est des scénaristes » (2-10) ; « Ça va nous prendre une table, deux chaises confortables et surtout, ça va nous prendre du silence s'il vous plaît. On est des artistes, on vous demande de respecter notre travail. » (2-10). Il se fait également décrire comme tel par les autres personnages: Marc Arcand : « Vous êtes des auteurs ? [...] B'en écrivez. » (1-12) ; « Mais si ça vous prend une prise d'otage pour vous forcer à être des artistes, ça va être ça. » (2-10) ; Patrick : « C'est Denis qui écrit ces bouttes-là. » (1-1) ; le narrateur : « Voici l'histoire de Denis et Patrick, deux scénaristes à l'ambition infinie, mais au talent plus limité. » (1-

1) ; « Vous connaissez Denis Rondeau et Patrick Bouchard, les deux scénaristes de *La loi de la justice* » (2-1).

La mise en scène dans la série de l'auteur même de la série est révélatrice de l'importance du processus d'auctorialisation de la série télévisée et de sa légitimité (Dubois, 2015 ; Newman et Levine, 2012). La reconnaissance accordée au titre d'auteur de série, au sens romantique du terme, est un phénomène relativement nouveau, qui s'observe depuis l'avènement de la figure du *showrunner* aux États-Unis, en tant qu'attribut de « marque » et de « sceau de qualité » d'une série (Mittell, 2015 ; Newman et Levine, 2012). La réflexivité dans les séries à caractère autoréférentiel est d'ailleurs « symptomatique de l'entreprise de légitimation des séries télévisées en général et de la promotion du scénariste en particulier » (Dubois, 2015 :132). La figure du scénariste a donc une propriété discursive extradiégétique qui pénètre la diégèse lorsque le scénariste y est présent. La représentation du scénariste dans une série est également une manière pour le public qui la regarde d'identifier une figure d'autorité artistique, comme le souligne Newman et Levine:

The aesthetic disposition of the Quality television audience, whether influences by a cult mode of engagement or by expectations about aesthetic experience familiar from other media, depends on the identifications of authority in an individual and on judgments of artistic integrity on the basis of this authority [...]. (2012 :44)

François Létourneau est déjà connu comme le coscénariste de la série culte *Les Invincibles* et comme l'interprète du rôle de P.-A. dans cette série, un « adolescent immature » (Boisvert, 2013). Il est également reconnu comme auteur de théâtre. Le public de *Série noire* peut ainsi l'associer à son parcours professionnel. Le fait pour Létourneau de mettre en scène son métier de scénariste et le fait d'en incarner un à l'écran sont constitutifs d'un discours sur l'industrie télévisuelle (Dubois, 2015). Pour Toni Pape, cette réflexivité s'inscrit dans un processus de revitalisation créative, ou

de reconceptualisation de la télévision, qui s'opérationnalise devant la caméra (Pape, 2011). Dans ce contexte, on peut inférer du rôle du scénariste à l'écran qu'on a affaire à un intellectuel engagé (Dubois, 2015), qui porte un regard sur le monde médiatique en général ainsi que sur celui de la fiction télévisuelle en particulier et qui désire engender une discussion avec le public. Comprendre cette volonté critique de la part de l'auteur requiert une connaissance extradiégétique du contexte de production, mais également la prise en considération des communautés interprétatives, puisque le processus d'auctorisation est également produit par celui de la réception (Mittell, 2015) :

Authorship in any medium is both a fact of production and an effect of publicity. In convergence-era television, authorship is central not only to the textual appeals of Quality TV, but also to the culture of television appreciation and fandom in the niche audience segments to whom legitimated programs are addressed. (Newman et Levine, 2012 :58)

Notre analyse des stratégies d'énonciation fondée sur un cadre pragmatique nous permet d'affirmer que *Série noire* cherche à inclure le spectateur dans son monde fictionnel. La monstration de l'énonciation « narration » en voix hors champ produit un trouble chez le public, qui prend conscience qu'il se tient devant un objet fictionnel. De plus, les écrans seconds, dont les textos à l'écran, permettent le dédoublement d'une lecture de la série, qui est accentué par les diverses enclaves fictionnelles telles que le « film dans le film » ou plutôt « la série dans la série ». Enfin, nous avons vu que la mise en scène du scénariste de la série en tant que régie discursive engendre un autre effet de réel pour le téléspectateur en établissant une relation de connivence, une médiation où ses commentaires sur le monde de la télévision circulent. La prochaine section de ce mémoire permettra de prendre en considération la production de sens des communautés interprétatives et de

comprendre comment ces dernières s'approprient les stratégies d'énonciation des créateurs de *Série noire*.

CHAPITRE III

SÉRIE NOIRE ET SON CONTEXTE DE PRODUCTION ET DE RÉCEPTION

Dans le chapitre précédent, nous avons analysé *Série noire* sous les angles de la transtextualité, de la sémantique, de la syntaxique et de la pragmatique et nous en avons tiré les conclusions générales suivantes : la série comporte un haut degré de réflexivité en se prenant elle-même pour objet, l'auteur-scénariste y est omniprésent et l'on y dénote une complexité narrative innovatrice propre aux séries de fiction contemporaines (Mittell, 2006). En poursuivant notre démarche méthodologique de l'œuvre en contexte, le présent chapitre tentera de comprendre en quoi le texte est cohérent par rapport à son contexte de production et de réception et quelles sont les correspondances qui peuvent être établies entre ces espaces.

3.1 LA STRATÉGIE DE COMMUNICATION : LA « DÉCLARATION » DE L'ŒUVRE

Nous nous intéressons d'abord à la stratégie promotionnelle déployée par Radio-Canada pour présenter *Série noire* aux journalistes et au public. Nous nous penchons sur le discours promotionnel en tant qu'élément du contexte de production afin de déceler la manière dont l'institution qui a produit la série « déclare » (Esquenazi,

2007 :70) cette dernière. Pour Esquenazi, la déclaration d'une œuvre est le fait d'attester que celle-ci est prête à être perçue comme telle, à être interprétée et « appropriée » par des publics (2007). D'abord « liminaire » (Esquenazi, 2007 :70), la déclaration est de l'ordre de l'évènementiel lorsque l'œuvre est lancée. Elle repose essentiellement sur une « identification » représentée par « une mise en contexte de l'oeuvre » (Esquenazi, 2007 :72). Il s'agit d'une « promesse » (Jost, 2007 :18) que fait la chaîne à un public quant à la nature et au genre auxquels appartient la série, en leur conférant des cadres d'interprétation (Esquenazi, 2007), mais également une frontière. En effet, selon Esquenazi, le discours déclaratif « fournit les critères nécessaires pour séparer les œuvres d'objets jugés indignes [, et] il propose un ensemble de ressources compris dans un cadre cohérent pour interpréter ces œuvres » (2007 :73). Pour rendre compte des principaux éléments déclaratifs choisis par Radio-Canada dans sa présentation de *Série noire*, nous avons analysé les communiqués de presse émis par le département de communication de la société d'État, ainsi que les articles publiés sur le site web de cette dernière, qui ont présenté la sortie de la série comme une actualité. Enfin, nous avons recueilli des comptes rendus d'entrevues ou de conférences de presse données par les créateurs de la série dans le cadre d'une tournée médiatique promotionnelle.

3.1.1 Une forte identification auctoriale

Nous avons remarqué en premier lieu qu'il se dégage des articles et des communiqués une forte « identification auctoriale » (Barrette, 2017). En effet, la série est présentée (ou déclarée) avant tout comme étant le fruit du travail des scénaristes François Létourneau et de Jean-François Rivard. Il s'agit pour l'institution déclarative de situer *Série noire* « à l'intérieur d'un «théâtre» culturel, où ont cours des notions, une

hiérarchie, des experts, des formes de légitimité qui vont instituer le cadre public d'interprétation des œuvres » (Esquenazi, 2007 :72).

Le choix de valoriser l'auteur d'une série doit être considéré, selon Boisvert, comme « une stratégie de promotion qui consiste à s'appuyer sur une certaine réalité de la production télévisuelle actuelle afin de l'amplifier et la promouvoir massivement, permettant du coup de valoriser la production télévisuelle qui lui est associée. La paternité singulière d'une série devient ainsi un marqueur de qualité » (2014 : paragraphe 20). Comme nous l'avons déjà mentionné, Létourneau et Rivard sont connus du public et de la critique pour avoir créé *Les Invincibles*, l'une des séries télévisuelles les plus appréciées des dernières années. L'approche promotionnelle radio-canadienne a d'ailleurs souligné le caractère « populaire » (Harrison-Julien, 6 janvier 2014) et « mythique » (Radio-Canada, 10 janvier 2014) de cette série. Ainsi, rappeler que Létourneau et Rivard sont les créateurs des *Invincibles* devient un gage de garantie de la valeur de la nouvelle œuvre présentée puisque la « signature » des auteurs de série passe d'une œuvre à une autre. Comme le remarquent Newman et Levine :

If the showrunner-auteur functions as a guarantee of value within discourses of legitimation, the identity of the artist should transfer from one production to the next. This helps the television networks promote their new programs ('**from the creator of...**') and it helps the audience identify signature styles and meanings. One essential component of authorship discourses is the unification of vision across works, which may include consistency of themes, motifs, verbal and visual styles, settings, and genres. (2012 :50, nous soulignons)

Si la série *Les Invincibles* est évoquée pour rendre reconnaissable le style des auteurs aux yeux du public, les communications font également état d'une distanciation par rapport à cette œuvre antérieure : « Si les deux scénaristes ont écrit une série complètement invraisemblable, l'ironie est qu'ils vont se trouver à vivre des aventures

encore plus invraisemblables. On est loin des *Invincibles*. » (Harrison-Julien, 6 janvier 2014) ; « Alors que *Les Invincibles* mettaient en scène des personnages qui faisaient tout pour ne pas prendre part à la vie adulte, *Série noire* en présentent qui font exprès pour se mettre dans des situations invraisemblables » (Radio-Canada, 10 janvier 2014) ; « François Létourneau et Jean-François Rivard cherchaient à explorer une nouvelle direction après *Les Invincibles*. C'est pour cela qu'ils ont opté pour une série de genre, de même que pour quantité de tournages extérieurs en hiver. » (Radio-Canada, 10 janvier 2014). Mettre l'accent sur ces dissemblances, c'est faire ressortir la capacité d'innovation et la créativité dont sont capables les auteurs. La figure du scénariste est donc cruciale dans tout discours portant sur la qualité, car, comme l'explique Davies, « the script is the one irreducible currency of value (both commercial and aesthetic) in film and television production » (2007 :173). La rhétorique derrière la mise en valeur du statut de l'auteur, de sa signature auctoriale, aspect valorisé dans l'ère post-réseau (Pearson, 2007), veut rendre légitime la série aux yeux du public en lui conférant une aura de distinction par rapport à l'ensemble de la programmation.

3.1.2 *Série noire – L'obsession* : paratextualité et stratégie numérique

Nous avons également observé que le discours promotionnel mettait l'accent sur la stratégie numérique et la présence de contenu « orienté » (Barrette, 2017) sur le Web, dont *Série noire – L'obsession*.

Le changement majeur opéré lors du lancement de la deuxième saison de *Série noire* tient dans la diffusion de l'intégralité des dix épisodes en formule *binge watching*. Il s'agit de la première émission de Radio-Canada offerte entièrement en ligne sur la

plateforme payante Tou.tv Extra, s'adressant par le fait même à un public privilégié enclin à déboursier pour du contenu de qualité. Les déclarations en lien avec cette nouveauté reflètent l'attention que porte Radio-Canada au numérique. L'accent est mis en premier lieu sur la présence de la série sur le Web: « L'an dernier, les adeptes de la série créée par François Létourneau et Jean-François Rivard s'étaient mobilisés en grand nombre sur les réseaux sociaux pour donner leur appui et demander une deuxième saison » (Radio-Canada, 4 novembre 2015) ; « Pour cette deuxième saison, les fans de la série sont conviés à prolonger leur dose d'humour incongru grâce à un après-show unique diffusé chaque semaine sur le Web dès la fin de l'épisode télé : *SÉRIE NOIRE – L'OBSESSION*. » (Radio-Canada, 7 janvier 2016) ; « toutes les émissions de *SÉRIE NOIRE – L'OBSESSION* seront disponibles, de concert avec l'épisode qu'elles concernent, sur ICI.Radio-Canada.ca/serienoire et sur l'application mobile officielle. » (Radio-Canada, 7 janvier 2016). L'extension de *Série noire* sur le Web illustre l'adaptation de la télévision aux nouveaux médias numériques et le désir de Radio-Canada de s'implanter dans les nouvelles habitudes de visionnement des téléspectateurs, notamment en leur proposant du contenu orienté, comme *L'obsession*.

L'après-show *Série noire – L'obsession* est une extension paratextuelle de la série, de type *in media res* (Gray, 2010 :40), c'est-à-dire que le public y est convié après s'être déjà familiarisé avec l'émission. En effet, *L'obsession* a été créée dans le but d'accompagner la diffusion à la télévision de la seconde saison de *Série noire*. Gray définit les paratextes *in media res* comme suit :

the paratexts that we find after a text has officially begun, and that continue to give us information, ways of looking at the film or show, and frames for understanding it or engaging with it. Their work is never over, and their effects on what the film or the show is – on what it means to its audience – are continual (2010 :11).

Ainsi, le paratexte d'une série est également vecteur d'un texte et contribue

activement à donner un sens à la série. La prolifération des paratextes d'une série est symptomatique de l'ère de la convergence médiatique (Jenkins, 2006).

L'obsession présentait, après chaque épisode de la saison 2 de *Série noire*, une rencontre entre un « fan fini » et un comédien de la série, le tout animé par Sébastien Diaz. Le concept est issu de la mesure incitative pour les médias numériques convergents du Fond des médias du Canada (FMC) qui « vise à encourager la production de composantes médias numériques liées à des productions télévisuelles financées par le FMC afin d'offrir au public canadien l'occasion d'accéder à son contenu préféré sur différentes plateformes, pour obtenir ainsi une expérience véritablement convergente » (Fond des médias du Canada, 2017). *L'obsession* se positionne dans cette volonté d'offrir une expérience numérique en lien avec la composante télévisuelle pour permettre aux téléspectateurs de poursuivre leur visionnement en ligne au moyen des contenus interactifs qui leur sont offerts (Boisvert, 2017). Hébergé par le site web de Radio-Canada, *L'obsession* se présente comme un après-show sur la série télé en 10 épisodes. D'une durée de 17 minutes environ et animée par Sébastien Diaz, qui signe également la réalisation, chaque capsule se consacre à analyser un épisode de la série télévisée. Diaz reçoit pour l'occasion un invité provenant du milieu artistique et médiatique québécois, qui n'est pas caractérisé selon sa fonction ou sa profession, mais bien en tant que « fan fini » de *Série noire*. Par exemple, lors du premier épisode, Pénélope McQuade, animatrice bien connue du grand public, n'est pas présentée à ce titre par son bandeau de présentation, mais bien comme « fan finie ».



Figure 10: Générique de *L'obsession*, présentation de l'animatrice Pénélope McQuade comme « fan finie », mise en scène du plateau de *L'obsession*, extraits de <http://serienoire.radio->

Afin d'analyser *L'obsession*, nous avons opté pour deux angles d'approche qui sont valorisés comme mode de lecture de la série: l'approche métatextuelle et l'approche ludique (Boisvert, 2017). Si nous avons visionné les dix épisodes de *L'obsession*, nous nous sommes plus particulièrement concentrés sur la première et la dernière capsules, qui correspondent à l'objet de notre analyse, soit le premier et le dernier épisodes de la deuxième saison. Les capsules sont divisées par segments. Certains sont récurrents, comme « Les références », « Entendu à *Série noire* », « La collection » et « Le *Série noire* world », et d'autres sporadiques, comme « Tout ce

que vous avez toujours voulu savoir sur *Série noire* sans jamais oser le demander », « Le pouvoir de la cote », « Dans mon corps », « Marc Arcand sur le divan », ou bien « Des nouvelles de mononcle Jean-Guy ».

Attardons-nous aux segments récurrents. Celui qui s'intitule « Référence » sert à expliquer les différentes références métatextuelles de la série. C'est François Létourneau, alias Denis Rondeau, qui les explique à Sébastien Diaz, en compagnie de Pénélope McQuade dans le premier épisode. Dans l'épisode 10, cette tâche incombe à Jean-François Rivard, entouré pour l'occasion de Bernard Derome et de quatre fans de la série (des jeunes hommes blancs) récipiendaires d'un concours, ce qui explique leur présence sur le plateau. « Entendu à *Série noire* » est le moment de revenir sur les répliques cultes. « La collection » est le segment qui vise à introniser au sein du musée *L'obsession* des objets de la série, comme les godemichés explosifs ou encore le masque de tueur du personnage de Pierre, le ministre de la justice. Ces objets sont magnifiés par la présence de gants qui les posent avec délicatesse sur un socle. Les capsules se terminent par « Le *Série noire* world », qui permet à l'animateur de faire le pont entre ce qui s'est dit sur les réseaux sociaux (Facebook et Twitter) et les artisans de la série présents en studio pour répondre aux questions des fans. Dans ce segment, on voit souvent apparaître à l'écran un ensemble de « phénomènes web » (Bonenfant, 2014), comme des « mèmes » avec des citations issues de la série ou des gifs animés de scènes rigolotes. Les icônes de Twitter et de Facebook sont activées juste au-dessus, permettant à l'internaute qui regarde *L'obsession* de partager en temps réel ces images sur les réseaux sociaux. Diaz y présente également des photos provenant d'Instagram ou de Facebook, réalisées par des fans qui se sont appropriés des éléments de *Série noire*, par exemple la photo d'un chien baptisé « Marc Arcand », ou celle d'une assiette décorative de l'illustratrice québécoise MC Marquis qui y a peint le visage de ce personnage.

Nous avons constaté que *L'obsession* s'approprie un grand nombre d'éléments qui caractérisent *Série noire*. Le générique du début emprunte la même musique composée par Cristobal Tapia de Veer. La typographie du nom et des segments de l'après-show est identique à celle utilisée pour le titre et pour les noms du générique de la série. Toujours au chapitre de l'appropriation, on note de nombreuses ressemblances stylistiques dans la réalisation des deux œuvres. À titre d'exemples, nous pouvons mentionner : (1) l'abondance de référents transtextuels (le segment « Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur *Série noire* sans jamais oser le demander » est un clin d'œil au film *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans jamais oser le demander* de Woody Allen (1972) ; l'apparition de l'animateur et vulgarisateur Martin Carli de l'émission scientifique *Génial !* sur les ondes de Télé-Québec dans une vidéo ludique pour expliquer le principe des cotes d'écoute), (2) une réalisation faisant hommage aux films des années 1980 (présence de zoom *in*, de ralenti) et surtout, (3) l'utilisation de la narration pour présenter les invités, narration faite par Bernard Derome. Par ailleurs, dans le dernier épisode de *L'obsession*, tous les protagonistes sortent de la pièce, les lumières s'éteignent pour souligner la fin de la série et Marc Arcand apparaît derrière le fauteuil et débute une chorégraphie avec ses nunchakus, ce qui n'est pas sans rappeler la finale de *Série noire* où le doute plane quant à la mort de ce protagoniste.

Ce qui singularise *L'obsession*, c'est que cet après-show s'adresse avant tout aux véritables fans de la série et cette dimension est soulignée avec insistance. Tout d'abord, l'animateur Sébastien Diaz se définit lui-même comme un « fan fini » de l'émission. Ses invités sont ensuite présentés comme tels, et non pas selon leur fonction professionnelle comme on a l'habitude de le faire dans les *talks-shows*. Des fans du public sont même les invités de la dernière capsule, en compagnie de Jean-François Rivard qui est un fan dans sa vie personnelle et qui comprend l'importance de faire partie d'une communauté comme celle de *Série noire*. Il mentionne qu'il fait partie d'un regroupement de photographes qui font de la « *toy photography* », de la

photographie de poupées. Il légitime cette pratique en disant « il y a une grosse communauté, donc je ne suis pas si *freak* que ça ». De plus, Diaz arbore des vêtements à l'effigie du logo de la série et présente au public et à ses invités bon nombre de produits dérivés, tels une tasse arborant le nom de la série, un gaminet avec le logo du East Gay Gang et même des sonneries de téléphone portable disponibles sur l'application de *Série noire*. Les capsules font également référence à la dévotion des fans à l'égard de la série. Dans la première capsule, on suggère à François Létourneau qu'il y a un « effet secte » rattaché à sa série, qu'il a « créé une religion ». On voit même un extrait d'une émission animée par Pénélope McQuade montrant que des lampions ont été allumés afin de prier pour le retour d'une saison deux de *Série noire*, à l'époque où son avenir n'était pas encore assuré.

3.2 LE CONTEXTE DE RÉCEPTION : INTERPRÉTATIONS ET APPROPRIATIONS

Après qu'une œuvre ait été déclarée, elle peut dès lors susciter l'interprétation d'un public. Pour Esquenazi, « l'interprétation se déroule à l'intérieur d'un cadre d'interprétation (ou contre ce cadre) plus ou moins légitime et face à une déclaration liminaire » (2007 :74). C'est le contexte qui détermine l'interprétation d'une œuvre au sein d'une communauté d'interprétation (Fish, 1980), « un public de l'œuvre qui admet une même déclaration de cette œuvre, qui en accepte une présentation uniforme avec tout ce que celle-ci implique » (Esquenazi, 2007 :76). Ce public portera ensuite un jugement sur l'œuvre au terme d'un processus en trois temps : l'attribution d'une directive, l'orientation de la figure de l'énonciateur et l'expertise qui est rendue possible par la sémiotisation de l'œuvre par l'interprète (Esquenazi,

2007 :80-81). Nous avons choisi comme communauté d'interprétation de *Série noire* les critiques et les chroniqueurs télévisuels des quotidiens québécois. En effet, nous croyons, tout comme Gray, que les critiques occupent une place hybride entre l'institution déclarative et le public, en tant que générateurs de texte sur l'œuvre, mais également en tant que créateurs de modèles d'interprétation, comme il l'explique dans l'ouvrage *Show Sold Separately* :

A particularly prominent example of such a privilege decoder is the critic. Critics occupy a hybrid space between the media and the audience, frequently receiving copies of shows before the rest of us, yet not officially affiliated with any media firm and thus supposedly neutral and objective. Prior to the release of a new film or television show, press reviews can catch the audience at a decisive pre-decoding moment, just as the text is being born. [...] Of course, just as audiences might miss or ignore the hype, they might miss or ignore critic's reviews. Nevertheless, upon release, as does a network's marketing machine, reviews hold the power to set the parameters for viewing, suggesting how we might view the show (if at all), what to watch for, and how to make sense of it. (2010 :166-167)

Afin de cerner les cadres ou les paramètres discursifs de la presse à propos de *Série noire*, nous avons choisi d'analyser un corpus de vingt articles écrits par des journalistes, des chroniqueurs et des critiques du monde des médias. Ces derniers, en énonçant une opinion ou un jugement critique sur la série, forment une « communauté stable aux valeurs établies » (Esquenazi, 2007 :77), ce que Becker nomme le « monde de l'art » (1988). Les articles retenus sont parus dans cinq grands organes de presse du Québec : *La Presse* (incluant *La Tribune*, *Le Nouvelliste* et *Le Soleil*), *Le Devoir*, *Métro* et *Le Journal de Montréal* (incluant des articles de l'agence QMI qui appartient également au groupe Québécor). Les auteurs de ces articles « disposent d'une même perspective sur l'œuvre, ce qui ne garantit pas qu'ils la comprendront de la même façon, mais qu'ils invoqueront des critères analogues pour justifier le sens qu'ils attribuent [à l'œuvre] » (Esquenazi, 2007 :77). Nous avons

remarqué que les articles s'articulent autour de trois grands angles : ils proposent un discours qualitatif sur la série, ils participent à la construction d'un « énonciateur artiste » (Odin, 2000; Barrette, 2017) et ils font référence à une communauté de fans dans laquelle les journalistes s'incluent eux-mêmes.

3.2.1 Discours qualitatif sur la série : une nouvelle distinction

Nous remarquons que les critiques sont unanimes sur le caractère original et audacieux de *Série noire*. Nous avons relevé bon nombre de qualificatifs illustrant l'opinion favorable des critiques à l'endroit de la série : « télésérie flyée », « proposition très originale », « produit atypique », « intrigues abracadabrantes », « univers si particulier », « comédie intelligente », « production ovni », « étonnante », « série culte », « unique », « originalité savoureuse, imagination délirante, intelligence du propos », « audace hors du commun », « œuvre télévisuelle », « audace insolite et talent jubilatoire », « fiction brillante et novatrice », « émission la plus enthousiasmante de la dernière année ». Ces descriptifs soulignent la non-conventionalité de la série, en raison notamment de sa « complexité narrative » (Mittell, 2006).

Cependant, cet accent mis sur l'audace, l'innovation et l'originalité s'accompagne d'un « positionnement différentiel » (Barrette, 2017) par rapport au reste de la programmation. Ainsi, *Série noire* est mise en opposition avec la série *Les jeunes loups* (TVA, 2014-2016) diffusée sur la chaîne TVA en simultané. Les critiques établissent de plus des parallèles entre *La loi de la justice* et *Les jeunes loups*, produisant une hiérarchie culturelle entre l'émission de Létourneau et Rivard et celle présentée sur l'autre chaîne. Mentionnons les exemples suivants :

Ironiquement, lundi exactement à la même heure, le réseau TVA présentait une série qui aurait pu être écrite par les deux larrons de *Série noire* et qui représente tout ce qu'ils honnissent en télé. Je parle évidemment des *Jeunes loups*, dernier opus de notre Réjean national, qui se déroule dans une salle de rédaction aujourd'hui. (Petrowski, 20 janvier 2014)

Notre télévision a beau attirer encore et toujours des auditoires remarquables avec des émissions de qualité, elle vise de plus en plus à séduire une clientèle-type de 50 ans et plus, intéressée par des contenus consensuels et conventionnels, calibrés selon des normes bien établies. C'est ce qui explique notamment qu'une série « efficace » comme *Les jeunes loups*, ni plus ni moins que de la télé à numéros à mon sens, attire quatre fois plus de téléspectateurs à TVA que sa concurrente directe à Radio-Canada, *Série noire*, pourtant cent fois plus pertinente, intéressante et originale. (Cassivi, 4 avril 2014)

Pendant que certains se formalisent des néologismes vulgaires de *Série noire*, à la chaîne concurrente, à la même heure, on« «domp »» des dialogues de théâtre d'été à des acteurs qui n'y croient pas une seconde. Ce n'est pas parce que 1,3 million de téléspectateurs préfèrent *Les jeunes loups* que c'est une « meilleure » émission. (Cassivi, 13 février 2014)

Pour Boisvert, cette « stratégie de différenciation permet de valoriser une série en tant qu'œuvre qui se détache du flux télévisuel et possède pour cette raison une valeur supérieure » (2014 : paragraphe 9). Cette propension des critiques à mettre en opposition *Série noire* et *Les jeunes loups* peut s'expliquer par une réaction d'opposition de la part de cette communauté d'interprétation à une forme télévisuelle qui prend de plus en plus de place et d'importance depuis l'avènement de la télé-réalité (Jost, 2014). Or, il convient de souligner que cette mise en valeur d'une série appartenant supposément à une hiérarchie culturelle plus élevée s'établit au détriment d'un autre contenu télévisuel, produisant un écart entre ces objets, une « distinction » télévisuelle.

Cette distinction opère également par rapport à Radio-Canada comme institution de diffusion. De nombreuses critiques ont soulevé « l'audace » de la société d'État de

programmer *Série noire*. D'autres ont mentionné qu'il était de son « mandat » et de sa « mission » en tant que diffuseur public de présenter des œuvres du calibre de cette série en faisant fi de l'audimat qui n'a pas répondu aux attentes. Dans un système public, une série de « qualité » apparaît comme un « rempart » contre une concurrence privée, soucieuse uniquement de son audimat (Jost, 2014b :p.13). Selon Jost, « pour une télévision publique, se développant dans un contexte globalement commercial, la qualité se définit par une restriction de l'éventail de ses programmes » (2014b :15). Diffuser une série de qualité relève donc d'un « engagement » de la chaîne (Jost, 2014b :18), ce qu'ont souligné les journalistes de notre corpus. Le fait de programmer *Série noire* relève d'une stratégie discursive de la part de la société d'État, visant à affirmer son identité de diffuseur public.

3.2.2 La construction d'un énonciateur artiste

Il se dégage des articles une volonté de présenter un « énonciateur artiste » (Odin, 2000), Létourneau et Rivard, en insistant notamment sur le style et la signature des auteurs. Un article consacré à présenter la première saison de *Série noire* s'attarde à ces caractéristiques: « Malgré tout, certaines similitudes subsistent entre les deux séries. L'humour est semblable, frisant l'absurde, et le personnage de Denis Rondeau n'est pas sans rappeler le P.-A. des *Invincibles*. » (Radio-Canada, 10 janvier 2014).

La communauté journalistique rappelle les thèmes qui ont façonné *Les Invincibles* et dont on relève la présence dans *Série noire* : « On détecte dans *Série noire* plusieurs thèmes chers aux auteurs des *Invincibles* dont l'amitié masculine, l'adulcescence et la remise en question brutale. [...] Comme dans *Les Invincibles*, la vie amoureuse des protagonistes de *Série noire* est tout sauf un fleuve tranquille » (Dumas, 7 janvier

2014) ; « Les auteurs François Létourneau et Jean-François Rivard concèdent eux-mêmes que ce canevas ressemble à celui des *Invincibles* et que leurs antihéros vivent aussi une forme d'immaturation » (Bergeron, 13 janvier 2014) ; « Reste qu'il y a des similitudes entre les deux oeuvres. Le personnage de François Létourneau, Denis, est un P-A tout craché, son rôle des *Invincibles*; égocentrique et envahissant, même obsession d'aller au bout des idées les plus farfelues, d'être toujours là où il ne faut pas. On retrouve aussi cette idée de «pacte» et l'amitié indéfectible entre deux gars, un peu losers. » (Therrien, 7 janvier 2014).

Attribuer une émission de télévision à son auteur est encore un phénomène nouveau. En soulignant le genre, le style et le ton propres à Létourneau et à Rivard et en établissant des parallèles entre *Série noire* et *Les Invincibles*, les critiques mettent en évidence du même coup l'œuvre télévisuelle singulière des scénaristes. Le discours des critiques vient consolider l'identité auctoriale de Létourneau et de Rivard et le caractère légitime de la série.

3.2.3 De l'importance d'une communauté de fans

En terminant, nous avons observé que le discours sur une communauté de « fans », c'est-à-dire sur un groupe de personnes éprouvant « un attachement aux contenus, un intérêt qui dépasse la dimension fictionnelle du produit » (Boni, 2011: 290), est très présent dans les articles recueillis. Les auteurs y font référence, mais surtout, ils se définissent eux-mêmes comme faisant partie de cette communauté: « Nous étions 343 000 à plonger dans le « Marc Arcand World » lundi soir » (Cassivi, 13 février 2014) ; « J'ai dévoré la deuxième et ultime saison de *Série noire* en quelques soirées. [...] Les critiques ont adoré, et moi le premier » (Baillargeon, 11 janvier 2016) ; « Enfin!

Plus que deux jours avant le dévoilement de la seconde saison de *Série Noire* sur Tou.tv Extra. Pour celles et ceux qui auraient manqué le bateau (honte à vous!), voici un petit récapitulatif de la série, voire le happening, qu'est *Série Noire*. » (Melbourne, Dufour et Péloquin, 16 janvier 2016). La communauté interprétative s'assimile donc au sein de la communauté de fans de *Série noire*, qui est elle-même très engagée. En effet, afin d'exprimer sa volonté de voir une seconde saison à *Série noire*, une pétition a été lancée et mise en ligne en février 2014 par un dénommé Jeff Perrault. En circulant sur les réseaux sociaux, elle a récolté plus de 13 000 signatures (Perrault, 8 février 2014). Les fans ont également été conviés au « Party de garage de *Série noire* » organisé par Radio-Canada afin de célébrer la seconde saison, l'invitation ayant attiré 2 000 participants potentiels en 24 heures sur la page Facebook de l'événement (Roy, 5 novembre 2015). De plus, la communauté de fans s'est approprié les référents de la série, en particulier au sujet du personnage Marc Arcand, pour créer une page Facebook personnelle de ce dernier, en reprenant ses phrases clés, telles « Si tu veux vivre dans le Marc Arcand World, faut pas que t'aies peur de monter dans le manège... Saisir l'essence man, catch the essence ».



Figure 11: Page Facebook du personnage de Marc Arcand (2017)

Certains fans ont même partagé sur les réseaux sociaux des illustrations, du *fan art*, des personnages de la série comme Denis et Patrick, Marc Arcand de nouveau et même Glaçon, le petit chien. Lors d'une soirée consacrée à *Série noire* dans le cadre de la Nuit blanche *Série noire*, qui a clôturé la 34^e édition des Rendez-vous du cinéma québécois en 2016, les adeptes de l'émission ont été invités à participer à un jeu-questionnaire testant leurs connaissances sur la série et à festoyer toute la nuit en compagnie des membres de l'équipe. Ces appropriations créatives de la part des fans deviennent un acte de production et de création de sens. Ainsi, le public n'est plus confiné au rôle d'audience et ses membres deviennent plutôt des participants actifs à la construction et à la circulation de paratextes (Jenkins, 1992 ; Gray, 2010).

Les critiques se sont faits les porte-paroles de ces sériephiles en louangeant *Série noire* et en s'interrogeant sur l'importance d'une seconde saison à la télévision de Radio-Canada. Ils ont participé à une forme « d'activisme » ou de « lobbyisme » pour la série, en tant que médiateurs entre les créateurs et le diffuseur (Jenkins, 2012 :284). Selon Mittell, :

audiences tend to embrace complex programs in much more passionate and committed terms than they do most conventional television, using these series as the basis for robust online fan cultures and active feedback to the television industry (especially when their programs are in jeopardy of cancellation). (2015 :34)

Nous sommes témoins de ce que Jenkins et Boni appellent la « culture participative », qui consiste, selon cette dernière, en « la transformation des rapports entre l'institution de production et le public » (Boni, 2017 ; Jenkins, 2006). Ainsi, la participation sériephilique est encouragée par la convergence médiatique et, en ce qui concerne *Série noire*, par sa forte présence sur les réseaux sociaux, par la diffusion en ligne de sa deuxième saison et par l'« après-show » sur le Web, *Série noire – L'obsession*.

En résumé, les discours promotionnels et critiques entourant *Série noire* la caractérisent en tant qu'émission de « qualité », « audacieuse » et « originale », en opposition au reste de la programmation télévisuelle. Ce positionnement différentiel crée une hiérarchie culturelle entre les différentes émissions et accorde une valeur supérieure à *Série noire*, qui se détache ainsi de l'ensemble du flux télévisuel. La construction d'un énonciateur-artiste en la figure de François Létourneau et de Jean-François Rivard souligne le caractère légitime de la série en l'inscrivant dans l'ensemble de l'œuvre du duo de scénaristes. La signature des auteurs s'incarne par le style de ceux-ci, le ton de l'émission et par la complexité narrative dont ils font preuve dans le scénario et dans la réalisation de la série. La complexité narrative de *Série noire* relève notamment de l'attention apportée aux dispositifs qui la façonnent et qui entretiennent un flou intra- et extradiégétique par le bris du quatrième mur. Ces dispositifs comprennent notamment la narration en voix-hors champ, la mise en abîme, la mise en scène de l'auteur et les multiples références transtextuelles. Ils permettent une relation de connivence avec le téléspectateur et entraînent par le fait même un type de visionnement métaréflexif. Nous sommes maintenant en mesure de proposer une synthèse de nos analyses et de fournir une piste de réponse à notre question de recherche.

CHAPITRE IV

SÉRIE NOIRE SOUS LE SIGNE DE LA MÉTAFICTION ET DE L'AUCTORIALISATION

Nous terminons ce mémoire par l'explication du caractère réflexif de notre objet d'étude, lequel s'inscrit dans une volonté d'engager une discussion sur la télévision par l'entremise de la métafiction. Nous soutenons que *Série noire* se place sous le signe du discours relatif à la *Quality TV* et à l'auctorialisation, et ce, dans le but de valoriser sa légitimité culturelle.

4.1 *Série noire* et la réflexivité

Un discours sur la télévision, et en particulier sur les séries de fiction, émerge de notre analyse du contexte de production et de réception, en raison du caractère réflexif de *Série noire*. En effet, pour qu'une série soit réflexive, elle se doit de parler d'elle-même, c'est-à-dire de prendre pour objet la télévision, et ce, peu importe l'angle emprunté (Spies, 2004). Toutefois, la réflexivité est un phénomène vaste qui en incorpore d'autres de nature filmique et générique (Limoges, 2005). De plus, nous croyons, avec Toni Pape, que pour être dite réflexive, une émission ne peut se résumer à parler de la télévision. La réflexivité s'opérationnalise de manière discursive, quand l'émission revendique sa participation à une réflexion critique sur

ses modes de production, de réception et de diffusion. Il est indéniable que *Série noire* porte un regard réflexif sur l'industrie médiatique, en interrogeant la manière de produire une série et les critères qui la construisent. En cela, elle s'inscrit dans ce que Pape qualifie de « métafiction » (2011) et c'est cette appartenance singulière que nous expliciterons dans les prochaines lignes.

Patricia Waugh définit la métafiction comme suit :

Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine fundamental structures of narrative fictions, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. (1984 :2)

La métafiction n'est pas un genre, mais plutôt une catégorie qui « traverse » une œuvre (Garcia Martinez, 2011 :147). Il s'agit d'une approche mise en place pour « dévoiler les mécanismes qui configurent et qui composent l'illusion de la fiction »⁶ (Garcia Martinez, 2009 : paragraphe 4, notre traduction). La métafiction se singularise par une abondance de références télévisuelles (autoréférentialité), l'intertextualité et un mélange des genres (Tous-Rovirosa, 2009), qui se traduisent d'une manière pragmatique par une distanciation ludique avec le public, ou le « *playful reader* », qui devient actif et impliqué dans sa lecture (Olson, 1987 :297). Pour Olson, la métafiction rompt l'illusion du réalisme fictionnel, car « elle attire l'attention sur les dispositifs utilisés pour créer une illusion, rendant le lecteur plus

⁶ « Constituye un intento, en diversos grados de profundidad y compromiso, por desvelar los mecanismos que configuran tal ilusión. » (Garcia Martinez, 2009 : paragraphe 4)

alerte aux artifices de la fiction »⁷ (1987 :284, notre traduction). La métafiction ne souligne pas uniquement le caractère fictionnel d'une série, elle jette un regard critique sur la manière et le contexte au sein desquels elle est produite comme l'indique Pape : « [Meta-] television does not (only) talk about television in order to disrupt its fictional illusion or mock itself. [...] These shows serve to critically assess television's status within today's mediascape from both a systematic and an historic perspective » (2011 :92).

Barrette, pour sa part, évoque l'idée d'un « contrat de métafiction » ou d'une « lecture métafictionnelle » en parlant d'un texte métafictionnel puisque, selon lui, « la métafictionnalité n'est jamais une composante immanente des textes, mais bien le résultat d'une contractualité liant les espaces de la production et de la réception » (1997 :209). La discussion sur la télévision intégrée dans l'espace de production et de réception est un dédoublement de ce qui est énoncé dans le texte lui-même de *Série noire*. Il s'agit d'une manière de « relocaliser le processus créatif » (Pape, 2011) devant la caméra, au sein de la fiction, comme on peut le constater avec les exemples suivants.

La diégétisation de l'auteur en tant que personnage principal, en l'occurrence Denis Rondeau, et la mise en scène d'une nouvelle méthode de scénarisation viennent légitimer la profession et élèvent le scénariste au statut de « vedette ». Les deux personnages principaux revendiquent fermement leur appartenance à ce métier et affirment qu'ils sont des artistes. La démarche scénaristique à laquelle ils obéissent se veut une manière de repenser la façon de faire de la télévision « conventionnelle ».

⁷ « Metafiction undermines the illusion of realism, because it draws attention to the very devices used to create the illusion, making the reader more aware of the artifices of fiction while reading. » (Olson, 1987 : 284)

Incidentement, cette posture se répercute sur l'identité de la chaîne qui diffuse *Série noire*, Radio-Canada. En effet, la télévision réflexive et métafictionnelle est également révélatrice de l'identité d'un réseau de télévision (Spies, 2004). Les critiques que nous avons analysées ont mentionné à maintes reprises « l'audace » dont a fait preuve la société d'État en programmant *Série noire*, mais également la « nécessité » d'une telle décision afin qu'elle soit cohérente avec son mandat et sa mission de diffuseur public.

Bien que la série veuille, par ses attributs métafictionnels, représenter les dispositifs qui rendent possible la production d'une émission de télévision, on n'en observe pas moins un écart entre l'esthétique de la série et l'esthétique de la diégèse. En effet, l'émission *La loi de la justice* créée par les personnages principaux ne présente pas du tout les mêmes standards esthétiques, génériques et formels que *Série noire*. La première propose des dialogues pauvres, des personnages stéréotypés et une intrigue invraisemblable. *Série noire*, pour sa part, se distingue par sa réalisation sophistiquée, ses dialogues riches et par une recherche et une réflexion sur le genre. Ainsi, on observe une tension entre *La loi de la justice*, qui représente une télévision plus conventionnelle, et *Série noire*, qui se veut plus conceptuelle et créative. La série joue d'ailleurs sur les écarts entre les formes télévisuelles et renforce l'idée d'une différenciation hiérarchique entre les genres : cinéma-télévision, fiction-télé-réalité, la télévision de « qualité » en opposition à la télé « de moindre qualité ».

Enfin, le dernier procédé métafictionnel relevé dans *Série noire* est la mise en abîme. La mise en abîme est un concept qui fait partie du phénomène plus large qu'est la réflexivité et qui consiste, selon Dällenbach, en « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (1977 :52) ou en « tout miroir interne [ou toute œuvre emboîtée] réfléchissant [un aspect] du récit [ou de l'œuvre emboîtée] par reduplication simple, [infinie] ou [aporétique] » selon une définition adaptée par Limoges (2005 :6). Il y a plusieurs degrés de mise en abîme

dans *Série noire*, mais celui qui nous semble le plus important est la mise en abîme de type aporétique, c'est-à-dire quand « [un] fragment [emboîté est] censé inclure l'œuvre qui l'inclut » (Dällenbach, 1977 :51) et qui parle « dans un film, de ce film même en train de se faire » (Metz, 1991: 225). Le « fragment emboîté » s'avère évidemment *La loi de la justice*, qui témoigne de l'acte créatif des protagonistes et dont la seconde saison se construit à l'écran avec la démarche de scénarisation entreprise par Denis Rondeau et Patrick Bouchard.

Nous avons pu constater qu'en étant métafictionnelle, *Série noire* participe de la discussion sur la reconceptualisation (Pape, 2011) de la télévision. En localisant le processus de création au sein de la diégèse, en établissant volontairement des hiérarchies entre différents genres médiatiques et en mettant en abîme la production d'un drame fictionnel télévisuel, la série suscite une réflexion dans l'espace public sur les mutations médiatiques et se trouve en position critique par rapport à celles-ci.

4.2 *Série noire* : *Quality TV* ou *Complex TV* ?

Un discours sur la qualité télévisuelle de la série s'est dessiné à la suite de notre analyse des espaces de production et de réception. Il s'inscrit dans celui que désigne l'expression *Quality TV* (McCabe et Akass, 2007). Ce qu'on désigne comme de la *Quality TV* est avant tout une construction langagière qui participe d'une volonté discursive des stratégies mises en place pour promouvoir l'image d'excellence d'un programme, par exemple la chaîne HBO et son slogan « It's not TV », ou ses nombreuses campagnes promotionnelles mettant l'accent sur cette idée de distinction (McCabe et Akass, 2014). Pour Steiner, la *Quality TV* comme construction discursive est « utilisée par différents agents incluant les réseaux, les producteurs et les

scénaristes pour assigner une valeur culturelle à un texte télévisuel (c'est-à-dire une série) et ainsi positionner de manière distinctive les réseaux qui développent de tels textes au sein du marché »⁸ (Steiner, 2015 : 182, notre traduction).

La *Quality TV* américaine domine le discours en cette ère de convergenre (Nelson, 2007). Elle ne fait pas référence à des jugements personnels, mais bien à des « programmes qui ciblent un public restreint et privilégié et qui sont largement considérés comme étant de grande qualité autant par les téléspectateurs que par les critiques et les universitaires »⁹ (Newman et Levine, 2012 : 172, notre traduction). Ces séries télévisées sont caractérisées par leur hybridité générique (par exemple, la série *The Sopranos*, alliant histoires de *gangsters*, *soap opera* et drame psychologique, tandis que *Série noire* allie film noir, série policière et film de kung fu), par l'engagement des émotions et de l'intellect du public et surtout par la primauté du visuel. Thompson ajoute une autre caractéristique typique aux séries de *Quality TV* du courant post-télévisuel, qu'évoque également Mittell : elles ont des ambitions littéraires et cinématographiques et emploient des narrations complexes, sophistiquées et intertextuelles, en référence à une mythologie se construisant entre les séries, le tout menant à des prises de risque accrues de la part des chaînes télévisées pour rivaliser de créativité (Thompson, 2007 ; Mittell, 2006 ; Lacalle, 2014).

⁸ « I see Quality TV as a discursive construct that is used by a variety of agents including network officials, producers and writers to assign cultural value to a television text (aka. a series or serial) and to position networks that develop such texts as distinctive in the marketplace. » (Steiner, 2015 : 182)

⁹ « Quality TV in reference to those programs that target a narrow, upscale audience and that are widely viewed as high quality by these viewers as well as by many critics and scholars. » (Newman et Levine, 2012 : 172)

La Complex TV

Les discours sur la *Quality TV* demeurent contestés par plusieurs théoriciens de la télévision, dont Jason Mittell, qui déplore l'idée d'élever certains types de programmes au détriment des autres (Mittell, 2011). Pour cette raison, il privilégie plutôt l'expression « complexité narrative », qui réfère aux qualités spécifiques entourant un texte (et sa lecture) et non à sa qualité intrinsèque (ou à la qualité de ses fans). (Mittell, 2011).

La complexité narrative ou *Complex TV* (Mittell, 2015) est un nouveau paradigme télévisuel qui propose une « redéfinition des formes épisodiques sous l'influence d'une narration en série qui ne consiste pas nécessairement en une fusion complète des formes épisodiques et sérielles, mais en un équilibre changeant »¹⁰ (Mittell, 2006 :32, notre traduction). La complexité narrative, selon Mittell, s'exprime par une innovation en ce qui a trait aux procédés narratifs, alors que les codes sont bousculés et que les créateurs jouent avec les arcs narratifs ainsi que par un mode de *storytelling* plus conscient de l'image qu'il génère. En effet, les séries dites complexes tendent à attirer l'attention sur les différents dispositifs qui les façonnent et entretiennent un flou entre ce qui est intradiégétique et extradiégétique, notamment en brisant le quatrième mur par des adresses à l'écran ou bien par une narration en voix *off*, comme celle qui est présente dans *Série noire*. Ce mode engage un différent type de visionnement de la part du public : alors qu'il était davantage conditionné à se demander ce qui allait se passer d'un épisode à un autre, voilà qu'il s'interroge davantage sur la manière, le « comment » une série est construite. Sconce a dénommé

¹⁰ « narrative complexity is a redefinition of episodic forms under the influence of serial narration – not necessarily a complete merger of episodic and serial forms but a shifting balance. » (Mittell, 2006 : 32)

cette pratique de visionnement « métaréflexive » (2004). Ces séries s'adressent donc à des téléspectateurs engagés qui n'ont pas peur de découvrir de nouvelles formes narratives, comme l'indique Mittell :

Narratively complex programs invite temporary disorientation and confusion allowing viewers to build up their comprehension skills through long-term viewing and active engagement. [...] Narratively complex programming invites audiences to engage actively at the level of form as well, highlighting the conventionality of traditional television and exploring possibilities of both innovative long-term storytelling and creative intraepisode discursive strategies. (2015 :37-38)

Comme pour la *Quality TV*, la *Complex TV* requiert du téléspectateur un effort de visionnement soutenu pour suivre les arcs narratifs intriqués et pour comprendre les références intertextuelles qui ne sont pas expliquées. Les paratextes d'une série sont d'ailleurs construits pour enrichir la compréhension du public par rapport à un programme ou pour le conforter dans ses connaissances. Ce mode d'engagement, d'un point de vue pragmatique, relève également de la culture des fans dans un contexte de série culte. C'est d'ailleurs en ces termes que bon nombre de critiques ont qualifié *Série noire*, un discours amplifié par la diffusion du paratexte *L'obsession*. La série culte partage plusieurs caractéristiques avec la série à la narrativité complexe et à la *Quality TV*. À l'instar de Thompson, Matt Hills décrit la télévision culte par « ce qu'elle n'est pas »¹¹ (2010 :67, notre traduction), ou en d'autres mots : « it is not hugely popular, not culturally omnipresent, not common-place and common knowledge. There is something 'special', something at least a little bit 'underground' or even transgressive about cult media, cult TV included » (Hills, 2010 :67). Mais, avant toute chose, une émission culte se définit par son public, par son mode de

¹¹ « what is it not. » (Hills, 2010 : 67)

réception (Pearson, 2010). On caractérise le caractère culte d'un objet culturel, en l'occurrence une série télévisée, par les différents degrés d'implication des fans dans celle-ci. Aussi, être fan d'une série culte relève d'une forme d'exclusivité et d'élitisme. La série culte est rarement le programme le plus regardé en raison de son caractère niché. Elle rejette une forme de conformisme et s'oppose aux courants dominants :

There is no single quality that characterizes a cult text ; rather, cult texts are defined through a process in which shows are positioned in opposition to the mainstream, a classification that is no more coherent as an object that the cult and is also a product of the same process of distinction that creates the opposed couplet mainstream/cult. (Jancovich et Hunt, 2004 :27)

Ainsi, la série culte crée une première distinction entre ce qui est populaire et conventionnel et ce qui ne l'est pas, soit ce qu'elle représente. En plus de s'opposer à tout ce qui est considéré comme étant *mainstream*, la télévision culte se présente en constante binarité avec d'autres aspects, notamment le genre masculin opposé au féminin, comme l'explique Matt Hills en faisant référence aux travaux de Joanne Hollows :

The subcultural mainstream/cult binary is common in relation to cult film as well as television [...]. Joanne Hollow has suggested that the competencies, practices, and dispositions linked to 'cult' have tended to be highly gendered, with a 'masculinity of cult' being (sub)culturally constructed against a 'mainstream...persistently gendered as feminine' [...]. Where cult TV is 'authentic', demanding 'active viewership', the mainstream is conceptualised as offering easy, passive pleasures. Hollow's argument is not at all that cult TV shows always lack female fans, nor that all cult TV is definitively detached from connotations of femininity. However, the strength of her argument appears to lie in its ability to accurately capture gendered codes underlying the frequently nominated 'others' of cult TV, for examples, soap operas, reality TV, and light-entertainment/celebrity-TV formats. (Hills, 2010 ; 67-68)

Cette seconde distinction réfère à une codification du genre masculin qui veut s'éloigner de ce qui est considéré comme étant de « moindre qualité » ou attribuable à une codification plus féminine. *Série noire*, en tant qu'émission culte, confirme ces observations comme on peut le voir notamment dans *L'obsession*, qui s'adresse à un public de jeunes hommes (et nous pourrions ajouter de jeunes hommes caucasiens).

4.3 *Série noire* et le processus d'auctorialisation

Nos analyses ont fait ressortir la construction d'une figure auctoriale discursive, utilisée comme indicateur de la qualité de l'émission. Établir la paternité d'une œuvre dans une logique auteuriste s'inscrit dans un processus de légitimation culturelle (Taranger, 2003b ; Dubois, 2013). La notion romantique de l'auteur, qui prend racine dès la Renaissance, évoque un individu doté d'un certain génie qui parvient à produire une œuvre d'art par l'action d'écrire (Newman et Levine, 2012 ; Steiner, 2015). Selon Newman et Levine, « par le biais de l'identification de l'auteur et de l'artiste, les formes d'art populaire deviennent plus accessibles à l'intellectualisation, une stratégie clé de la légitimation culturelle »¹² (2012 :9, notre traduction). C'est d'ailleurs Foucault qui a conçu l'idée de la fonction de l'auteur comme pratique discursive et, comme le précise Mittell :

many viewers themselves 'indulge in an anthropomorphic fiction' by constructing authorial figures within their viewing practices. Such authorial

¹² « Through the identification of author/artist personae, popular art forms become more amenable to intellectualization, a key strategy of cultural legitimation. » (Newman et Levine, 2012 :9)

construction is not lodged in the text, as authorship exists in the moments of television reception, working within the broader contextual circulation of author function discourses [...]. **By looking at contextually situated reception practices of television serials, we can certainly see notions of authorship that are posited by viewers as active agents in the process of reception.** [...]. [T]he inferred author function is a viewer's production of authorial agency responsible for a text's storytelling, drawing on textual cues and contextual discourses. (2015 : 107, nous soulignons)

Ainsi, la figure de l'auteur en télévision doit être prise en considération avec le contexte pragmatique qui l'accompagne.

En télévision, la reconnaissance du statut d'auteur a pris du temps à se développer en comparaison avec celui de l'auteur au cinéma, et cela s'explique notamment par la plus grande complexité du système télévisuel (Lavery, 2010). Ce n'est que depuis les années 1990 que l'on a commencé à reconnaître l'auteur de télévision. La paternité d'une œuvre télévisuelle est attribuée au « *showrunner* », ou « *showrunner-auteur* » pour certains types de programmes, responsable de « l'intégrité esthétique et narrative d'un texte télévisuel »¹³ (Newman et Levine, 2012 : 40, notre traduction). Steiner caractérise le *showrunner* ainsi:

[The showrunner] acts as a perceived guarantor of art, and legitimises the television show as following the vision of one authorial figure. [...] [O]n the reception side, the showrunner-author acting as brand manager can become an object of cult for fan engagement which may read television texts as glorified products, as valuable parts of the showrunner's œuvre, which in some case can even lead to the showrunner achieving a status of celebrity. (2015 :183, cf Newman et Levine, 2012 :43-58)

¹³ « the showrunner as the figure responsible for the aesthetic integrity of the television text, especially of scripted comedies and dramas [...] » (Newman et Levine, 2012 : 40)

Steiner considère la figure auctoriale comme une pratique discursive, soulignée comme telle par divers agents aux rôles différents, notamment au sein du contexte de production et de réception (Steiner, 2015). D'un côté, l'auteur est ainsi présenté dans une volonté de stratégie marketing afin de développer sa marque et son aura auprès du public, en particulier d'un public appartenant au domaine de la critique, qui récupère ce discours et transmet à son tour l'idée d'une aura artistique autour d'une œuvre télévisuelle (Steiner, 2015). La conception préconisée par Steiner, représentée par le tableau ci-dessous, implique que la voix auctoriale se retrouve au sein de la diégèse par le style, la mise en scène ambitieuse (Bignell, 2007) et la structure narrative, et qu'elle se révèle dans un deuxième temps par le contexte de production et de réception. La construction d'un discours auctorial s'établit donc par une médiation entre la diégèse et les paratextes qui y sont liés.

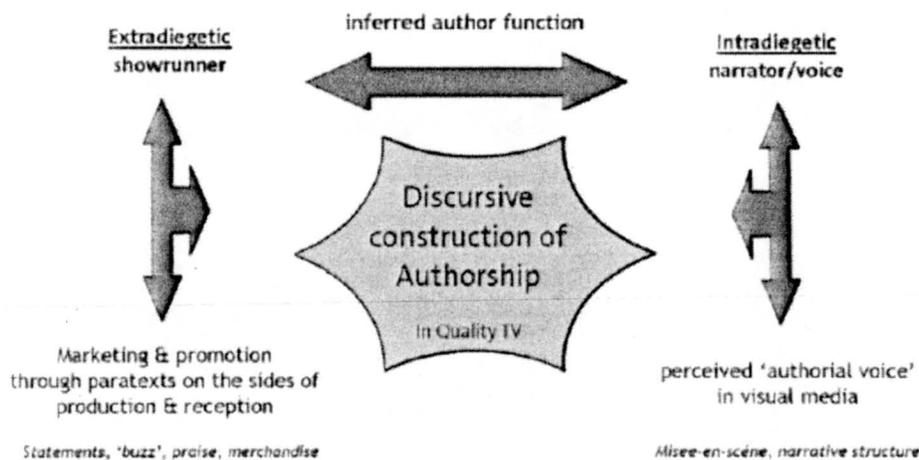


Figure 12: La construction discursive de l'auteur selon Steiner (Steiner, 2015:189)

Nous avons pu constater au fil de ce mémoire que la voix auctoriale se révèle dans *Série noire* de manière intradiégétique par le style visuel et scénaristique. Le style visuel est louangé comme l'un des attraits principaux de l'émission et cette caractéristique est relevée par les critiques, mais aussi par Radio-Canada dans sa campagne de promotion. De plus, la forte ambition esthétique (Bignell, 2007) de la série passe par une réflexion sur la notion de genre dans une œuvre audiovisuelle, une exploration post-maniériste du film noir et de la série policière. L'utilisation d'une narration en voix *off* incarne quant à elle une mémoire cinématographique et littéraire par son hommage aux films noirs et aux romans noirs qui empruntent ce même procédé. Enfin, la présence du dispositif scénaristique en la personne de François Létourneau, mis en scène en tant que personnage principal également scénariste, agit en tant qu'empreinte de la voix auctoriale ou comme signature explicite de la paternité de l'œuvre sérielle.

À l'extérieur de la diégèse, l'attribution d'une voix auctoriale est soulignée par la déclaration de l'œuvre dans la campagne de promotion de Radio-Canada, par la réitération de cette déclaration par la réception critique et par l'après-show *L'obsession*. Radio-Canada a présenté la paternité de *Série noire* comme appartenant à François Létourneau et à Jean-François Rivard et, en rappelant qu'il s'agit du même duo créateur que celui de la série *Les Invincibles*, elle positionnait *Série noire* comme faisant partie d'une œuvre au sens large. Les critiques ont repris ces informations en évoquant à leur tour l'auteurisme de la série par les commentaires soutenus sur l'originalité et l'audace de l'œuvre tout en établissant une distinction entre *Série noire* et le reste de la programmation télévisuelle, singularisant cette dernière comme l'exemple d'une série de qualité. La figure auctorielle télévisuelle s'exprime aussi dans *L'obsession*, dans une logique de médiation entre l'industrie télévisuelle et le public. Comme l'indique Gray :

Television authors are mediators between the industry and audiences, and the author functions as a discursive entity used by the industry to communicate messages about its texts to audiences, by the creative personnel often conflated into the image of the author(s) to communicate their own messages about these texts to audiences, and by audiences to communicate messages both to each other and to the industry. (Gray, 2010 :113)

L'empreinte des auteurs est présente dans l'après-show *L'obsession*. Comme il s'agit du prolongement de la série, les mêmes codes génériques sont repris, tels la musique, le style et certains objets clés qui ont fait le succès de la série et qui ont été élevés au rang de culte (les pénis explosifs, les colliers du EGG, les nunchakus de Marc Arcand, etc.). Les commentaires des auteurs sur leur travail ajoutent une plus-value à la série, à l'instar des DVD. Le public qui regarde *L'obsession* a accès à du contenu privilégié (Steiner, 2015), se distinguant du public qui regarde la série de manière traditionnelle sans prolonger son expérience sur le Web. En procurant des explications sur *Série noire* et en partageant des informations exclusives, les auteurs deviennent un « objet

de fascination et d'autorité »¹⁴ (Hills, 2007 :53, notre traduction) pour les fans, renforçant un discours sur l'auteurisme télévisuel avec un effet évident de légitimation culturelle.

4.4 *Série noire* dans une perspective sociosémiotique

La méthodologie issue de la sociosémiotique nous a permis de relever des structures de sens inhérentes à des interactions sociales entre un texte et son contexte. C'est ce que nous avons voulu expérimenter tout au long de ce mémoire, en prenant comme objet textuel à analyser une série télévisée, *Série noire*. En suivant le postulat d'Esquenazi selon lequel un programme télévisuel comporte forcément une double nature, produit et discours, nous avons constaté que *Série noire* témoigne d'une réalité sociale, de sa conception et de sa réception en tant que produit culturel et qu'elle traduit de manière discursive cette réalité par les représentations de celle-ci qu'elle suggère à l'écran, permettant du même souffle un rapprochement entre monde réel et monde fictif. Comme la sociosémiotique consiste en une lecture textuelle d'un objet « à laquelle sont confrontés les résultats aux éléments contextuels les mieux à même d'offrir une résonance forte » (Barrette, 2017 :244), nous avons mis en relation la série avec son contexte de production et de réception. Les éléments qui en ressortent, que nous décrivons ci-après, nous permettent de répondre à notre question de recherche.

¹⁴ « objects of fascination, and authority, for the audience. » (Hills, 2007 :53)

L'analyse interne de *Série noire* a montré que la série est une « paraphrase » (Esquenazi, 2013b) à fois de l'institution de production et du monde réel. D'une part, en empruntant divers modèles génériques, en les travestissant, en les hybridant, la série fait preuve d'une « conscience architextuelle » (Barrette, 2017 :254). La présence des codes associés au film noir, et en particulier au film noir post-maniériste, ainsi que de ceux des séries policières, sans oublier l'ensemble des références transtextuelles, démontrent que la série de Létourneau et de Rivard possède une mémoire cinématographique et télévisuelle forte. Cela rend compte des tensions symboliques au sein de l'espace de production entre le désir de la télévision de s'inscrire dans une tradition cinématographique tout en voulant s'en affranchir et ainsi développer un langage télévisuel singulier. La représentation du monde réel s'exprime quant à elle par la vision fantasmée du milieu télévisuel québécois. Ce dernier est dépeint comme étant convenu, comme en attestent les stéréotypes que l'on retrouve dans *La loi de la justice*, et assujetti à une logique mercantile, ce que les panélistes responsables des cotes d'écoute tentent de tourner à leur avantage. Par leur démarche scénaristique innovatrice (bien que loufoque), les personnages principaux veulent contourner ces dictats de l'industrie et ainsi parvenir à rendre leur monde meilleur.

En étudiant le contexte de production de *Série noire*, nous avons observé que les stratégies déclaratives de la série de la part de Radio-Canada convergent en une construction d'un énonciateur artiste, d'une figure auctoriale discursive. Le statut des scénaristes en tant qu'« auteurs » contribue à rendre la série distinctive de l'ensemble de la programmation télévisuelle. Ce processus d'auctorialisation s'effectue également dans le cadre du contexte de réception. L'implication du public dans cette détermination de l'auteurisme télévisuel tient des dynamiques de médiation en simultané entre le monde réel auquel appartient le public et le monde fictionnel de la série. C'est ce qu'Esquenazi nomme le « pouvoir de la série » (2013).

Ce que nous aimons dans la fiction c'est d'être touché par le texte fictionnel, au point de nous sentir directement concerné ou visé par lui. Comme si le texte fictionnel était « à propos de », « au sujet de » son lecteur/(télé)spectateur. [...] Le texte fictionnel a le pouvoir de pouvoir pénétrer nos vies, ou plutôt il a le pouvoir de pouvoir pénétrer les vies de différents individus. [...] Ce « au sujet de » signifie que le texte fictionnel, non seulement attire le lecteur dans son univers, mais également qu'il s'insinue dans le monde du lecteur en incarnant une idée qui le touche ou l'engage. (Esquenazi, 2013 : paragraphes 16-17-18)

Cette idée de l'engagement du téléspectateur, comme le mentionne Esquenazi, se traduit pour le public de *Série noire* par une invitation à prendre part à la réflexion critique engendrée par la série sur la création, sur les mutations qui s'opèrent dans le paysage de la série de fiction et sur la notion d'œuvre télévisuelle. En résumé, par le pouvoir immersif de la série qui, en sa qualité de paraphrase du monde réel, devient « à propos » du téléspectateur, ce dernier est mobilisé et c'est le regard qu'il pose sur la série qui participe à conférer à celle-ci un statut d'objet télévisuel légitime.

CONCLUSION

Tout au long de ce mémoire, nous nous sommes interrogés sur la montée en légitimité des séries télévisées de fiction et sur les diverses manifestations qu'elle peut prendre dans le cadre d'une série québécoise en particulier. Nous avons choisi d'étudier l'émission *Série noire*, de Jean-François Rivard et François Létourneau et présentée à la télévision de Radio-Canada, puisqu'elle exemplifie les mutations générées dans le paysage médiatique et télévisuel et de la reconnaissance du statut de la fiction sérielle en tant qu'« œuvre ». Elle a eu un accueil critique unanime de la part des journalistes qui l'ont qualifiée « d'audacieuse », « d'originale » et qui ont souligné qu'elle s'apparentait à une « œuvre » télévisuelle. De plus, même si elle n'a pas reçu les cotes d'écoute attendues dans son créneau de diffusion « traditionnel », c'est-à-dire en direct à la télévision à la manière d'un rendez-vous télévisuel, elle a tout de même été reconduite pour une seconde saison, cette fois présentée en primeur sur la plateforme Tou.tv en formule « binge watching », une première pour la société d'État.

Pour répondre à notre question de recherche, nous avons construit une méthodologie fondée sur la sociosémiotique en nous inspirant du modèle de l'œuvre en contexte de Barrette. Ainsi, nous avons été en mesure d'analyser *Série noire* selon ses trois espaces, soit l'espace de production, l'espace de médiation et l'espace de réception, de sorte qu'il soit possible de rendre compte d'un contexte « plié » à l'intérieur de l'espace de médiation. L'espace de médiation, c'est-à-dire la série, a été examiné sous trois aspects : la transtextualité, la sémantico-syntaxique et la pragmatique. Puis, dans

un second temps et en prolongement du premier, nous avons effectué une analyse de discours de la stratégie promotionnelle de Radio-Canada et de la réception critique de la série. Il nous a ensuite été possible de trouver un axe de pertinence commun entre ces espaces. Toutefois, nous reconnaissons des limites à notre recherche. En effet, notre corpus étant restreint à deux saisons d'une émission diffusée sur deux types de plateformes, il n'est pas représentatif de l'ensemble de la programmation télévisuelle de fiction. L'analyse d'un plus grand nombre de séries diffusées sur différentes chaînes permettrait d'exposer des résultats davantage caractéristiques, mais pareille entreprise aurait largement dépassé les consignes assignées à notre mémoire. Nous aurions aimé, aussi, effectuer une analyse de la réception du public de *Série noire*, afin de pouvoir observer les raisons de l'attachement des fans à la série et les manières par lesquelles ces derniers se sont appropriés les stratégies d'énonciation sur les réseaux sociaux et sur le Web.

Notre analyse a montré que le discours sur l'auteurisme, la propension à la réflexivité et la complexité narrative de *Série noire* participent à la valorisation culturelle de la série. Notre méthode de recherche s'inscrivant dans une tradition sociosémiotique, elle pourrait également s'appliquer à l'analyse d'autres formes sérielles à la télévision, dont le téléroman. Il serait alors intéressant de découvrir de quelle manière se manifestent les discours sur la légitimité qui émanent de ce genre télévisuel populaire et caractéristique de la culture québécoise.

ANNEXE

EXTRAITS DE LA GRILLE D'ANALYSE

Transtextualité

Architextualité

Les lieux communs au film noir :

Exemple 1 :

1-1

Le bar préféré des protagonistes principaux où ils se retrouvent pour boire leur désespoir à la suite des mauvaises critiques de leur série.

Exemple 2 :

1-12

Le motel où Marc Arcand cache le cadavre de Bruno

Exemple 3 :

1-1

La ville se trouve en arrière plan dans la scène où Denis et Patrick qui s'y trouvent en marge brûlent leurs scénarios.

Exemple 4 :

Dans tous les épisodes, il y a présence de huis clos étouffants qui se traduisent par les scènes à bord des voitures, témoins de confessions des personnages ou de moments de malaise.

Les conventions génériques connues des personnages

Exemple 1 :

2-1

Denis: « Le coup de la bombe, on serait gênés d'écrire ça dans *La loi de la justice*. »

(2-1)

Exemple 2 :

2-1

Denis : « peut-être qu'il y a une taupe qui a transmis l'information! [...] Je peux pas croire que je viens de dire le mot 'taupe'. » (2-1) ;

Exemple 3 :

1-12

Denis et Patrick se disputent à propos d'un « expert en ballistique » (1-12) ;

Patrick dit à Denis : « dans mon livre à moi, c'est rendu toi le suspect numéro 1. » (1-12) ;

Exemple 4 :

1-12

Charlène, en tenant l'arme de Denis : « Tiens, il y a même mes empreintes dessus, c'est un bonus. » (1-12) ;

Exemple 5 :

1-12 et 2-10

Judith demande souvent si Denis et Patrick ont des « preuves » de ce qu'ils avancent (1-12) et répète qu'ils doivent avoir des « preuves matérielles directes » (2-10).

Hypertextualité

Hommage à des scènes de films

Exemple 1 :

1-12

Denis en parlant à son reflet dans le miroir du rétroviseur de sa voiture avec son arme dans les mains : « So you think I'm a crotte de nez ? Have you ever seen a crotte de nez with a gun? »

Exemple 2 :

2-1

La voix du narrateur qui explique la ressemblance entre John McClane et Denis Rondeau : « Denis a pensé au film *Die Hard* ce matin-là. Oui, le film racontait le combat d'un homme seul, forcé d'affronter une organisation terroriste ayant pris d'assaut une tour à bureaux. Mais le film racontait surtout l'histoire d'un homme esseulé, prêt à tout pour reconquérir le cœur de son épouse. Il n'y avait pas de doute : Denis Rondeau était John McClane. »

Métatextualité

Références aux films des années 1970 et 1980 :

Exemple 1

1-12

Gants de boxe du personnage d'Ivan Drago, un boxeur originaire de l'URSS contre qui Rocky va combattre dans le film *Rocky 4*, accrochés au mur dans le bureau de Claudio

Exemple 2

2-1

L'épisode entier est consacré au film *Die Hard*. Quand Denis se cherche un nouveau nom pour rendre crédible son statut de témoin exilé à Alma, il propose John McClane. Le détective Perez répond : « Ça serait pas le personnage de Bruce Willis dans *Die Hard*? »

Exemple 3

1-12

Lors du duel entre Patrick et Denis dans la chambre de Charlene au début de l'épisode, Denis avertit Patrick « j'ai le gun de Stallone dans *Cobra* »

Exemple 4

2-1

Présence d'un personnage mystérieux qui se promène en vélo, muni d'un casque pour protéger Denis et Patrick. La silhouette de celui-ci évoque celle du personnage de Boba Fett dans *Star Wars*.

Exemple 5

1-1

La référence à *Jaws 2* se trouve à la suite du sauvetage de la noyade de Denis par Patrick.

Patrick : « J'ai fait comme j'ai vu dans *Jaws 2* »

Denis : « *Jaws 2?* »

Patrick : « B'en oui *Jaws 2*, le Chief Brody, là, il réanime son fils qui vient de se sauver de l'attaque du requin. »

Denis : « Merci Roy Scheider ».

Références aux films des années 1990 :

Exemple 1

1-1

Lorsque Marc Arcand se prépare à molester Patrick et Denis dans la ruelle, il débite un monologue sur le viol dont il a été victime : « Un père qui viole son p'tit gars, tabarnac que c'est drôle hein ? Ha, ha, ha, ha (rire forcé) ».

Cette scène rappelle implicitement celle où Joe Pesci dans *Goodfellas* dit : « You think this is ha ha funny ».

Exemple 2

2-1

De plus, quand Perez propose un programme de protection des témoins, Denis dit : « Comme Ray Liotta dans *Goodfellas* ? »

Commentaires implicites sur le milieu du cinéma :

Exemple 1

1-1

Référence à la méthode de l'Actor's Studio. Denis : « Si on veut écrire sur la douleur, il faut connaître la douleur [...]. Moi ce que je te propose c'est une expérience de scénarisation sans précédent. ».

Exemple 2

1-1

Denis : « Si toi t'as envie de retourner à tes ostis de cours plates sur Orson Welles que tout le monde s'en câlisse, be my guest. »

Patrick : « Donc, tu me demandes de choisir entre Orson Welles puis toi? »

Exemple 3

2-10

Patrick : « Ça tu besoin de se finir sur un toit ? Je pourrais te nommer 25 films qui se finissent comme ça. »

Exemple 4

2-1

Denis : « On pourrait aller au Wisconsin, c'est toujours au Wisconsin dans les films. Ou au Missouri. »

Exemple 5

2-10

Denis : « Tout d'abord, j'aimerais attirer ton attention sur la forte odeur de renfermé. Ça, dans les films, c'est tout le temps un signe qu'il y a un psychopathe qui habite là. »

SÉMANTICO-SYNTAXIQUE

Personnages

Exemple 1

1-1

Scène montrant Marc Arcand qui bat violemment Denis avec des nunchakus dans la ruelle derrière le bar.

Exemple 2

1-12

Claudio qui saccage l'appartement de Charlène avec un bâton de baseball

Exemple 3

1-12

Claudio qui exécute Ricky de sang-froid devant Denis et Patrick et qui demande à ses collègues d'enfourer le corps au « spot » attitré.

Exemple 4

2-10

Le diffuseur fait miroiter à la comédienne Caroline Michaud une scène de mariage pour la seconde saison de *La loi de la justice*. Il l'entraîne dans son bureau pour lui en parler. À la fin de l'épisode, on les voit en plein ébat sexuel. Il la prend fougueusement par derrière en buvant du vin rouge.

Exemple 5

1-1

Patrick, ivre dans un bar en compagnie de Denis, dit : « On aurait dû beurrer ça de totons. Les petites avocates qui plaident en totons, les assistantes en totons [...] Tout le monde en totons. ».

Denis : « T'aimes ça le mot toton? »

Patrick, en hurlant dans le bar : « Totons! »

Exemple 6

2-1

Denis, à Patrick : « Étais-tu en train de te masturber ? [...] Masturbe-toi, masturbe-toi ! ».

Exemple 7

1-12

Charlène : « Je suis désolée d'avoir dit à Patrick que tu étais prétentieux, dénué de tout sex appeal et mauvais parent. »

Exemple 8

1-1

Denis en faisant du chantage à Patrick, dit : « Ok, si tu viens me reconduire à mon chalet, je te fous la paix pour le prochain mois. »

Lors de la scène suivante, il va lui avouer qu'il n'a plus de chalet.

Exemple 9

1-1

Denis saute du tremplin de la piscine pour tester sa démarche artistique pour la première fois à l'instar de Juliette pendant son cours de natation plus tôt dans l'épisode.

Exemple 10

1-12

Denis rétorque à Judith qu' « [il] va régler ça tout seul, comme un grand garçon » en mangeant ses rôties au beurre d'arachides (1-12)

Exemple 11

1-1

Patrick parle à Denis comme à un gamin : « on va faire le reste de la route en silence. »

Exemple 12

1-12

Charlène, enlevant l'arme des mains de Denis, comme pour le lui confisquer en guise de punition, lui dit : « Ok, les p'tits gars ».

Lieux

Intimité des personnages :

Exemple 1

1-1

Maude exécute un cunnilingus à Judith dans la chambre de Denis et ce dernier se déshabille devant elles sans pudeur.

Exemple 2

2-1

Patrick se masturbe dans son lit en regardant un film porno sur son ordinateur.

Exemple 3

1-1

Denis lit son journal et boit son café matinal à sa table de cuisine.

Exemple 4

1-1

La mère de Patrick l'appelle alors qu'il se trouve dans sa cuisine.

Exemple 5

1-1

Patrick organise dans sa cuisine un souper romantique avec Léa.

Exemple 6

1-12

Denis et Judith déjeunent ensemble dans leur cuisine (1-12).

Exemple 7

1-12

La cuisine de la mère de Patrick accueille toute la smala pour le déjeuner dans un esprit convivial.

Exemple 8

2-1

Le souper qui se déroule dans la salle à manger de la maison d'Alma devient le symbole d'un renouveau familial.

Scènes dans les voitures :

Exemple 1

1-1

Patrick à bord de sa voiture alors qu'il s'apprête à commettre son accident.

Exemple 2

2-1

Patrick qui part à la recherche de Charlène à Alma.

Exemple 3

1-12

Claudio en direction du motel où il croit trouver Bruno.

Exemple 4

1-1

Denis et Patrick en direction du chalet.

Exemple 5

1-12

Denis et Patrick en attendant Claudio qui effectue le trafic de dynamite à Lacolle.

Exemple 6

2-1

Denis et Patrick de retour d'Alma vers Montréal.

Exemple 7

1-12

Patrick et Charlène qui transportent de la dynamite dans leur voiture.

Exemple 8

2-10

Claudio et Yvan qui parlent de Bruno dans le stationnement du studio de télévision.

Exemple 9

1-12

Charlène et Grégory dans le camion de déménagement. Charlène avoue son méfait à Patrick au téléphone.

Exemple 10

1-12

Patrick, Charlène, Judith et Denis dans la voiture de Claudio après son arrestation par Perez.

Exemple 11

2-10

La famille de Denis avec Patrick et Perez dans la voiture de ce dernier en route vers Alma.

Le milieu scolaire :

Exemple 1

1-1

Le cégep de Patrick et la salle des professeurs.

Exemple 2

1-1

Les cours de natation de Juliette à la piscine municipale.

Exemple 3

2-10

La cour de récréation de Juliette.

*Le milieu judiciaire et policier :***Exemple 1**

2-1

La salle d'interrogatoire au poste de police alors que Patrick, Denis et sa famille rencontrent l'inspecteur Perez à la suite de l'explosion.

Exemple 2

2-10

Le stationnement du poste de police alors que Denis cherche de l'aide auprès de l'inspecteur Legris.

Exemple 3

2-10

La pièce dans le studio de télévision où s'organise une escouade tactique pour mener une opération contre la prise d'otages de Marc Arcand.

Le milieu télévisuel :

Le bureau des producteurs de Denis et Patrick (1-1);

Le corridor d'une bâtisse qui accueille la chaîne qui diffuse *La loi de la justice* (2-10);

Studio et régie de l'émission *Cuisine cocotte* (2-10);

Plateau où a lieu l'entrevue de Charlène (2-10);

Fond d'un studio où se trouve Marc Arcand avec le matériel d'éclairage (2-10);

Disposition des ordinateurs de Denis et Patrick un en face de l'autre pour écrire l'épisode de Marc Arcand (2-10)

Narration et effet de style*Montage par alternance :*

Exemple 1

1-1

À la fin de l'épisode, la manière dont Denis et Patrick expérimentent leur démarche scénaristique pour la première fois est montrée par étape, et par alternance entre les actions des deux personnages.

Scènes qui se répondent par le montage :

Exemple 1 (entre deux scènes) :

1-1

Louise : « Pis, qu'est-ce que vous en dites? »

Cut to scène au bar

Denis, à Patrick : « Il n'en est pas question. »

Exemple 2 (par un effet sonore) :

1-1

Dans la salle des machines de la piscine, Denis s'avance. On entend toc, toc, toc, le bruit de quelqu'un qui frappe à une porte. Denis, surpris, se retourne.

Cut to l'appartement de Patrick. Il ouvre la porte à Denis qui s'engouffre à l'intérieur.

Exemple 3 (par un plan):

1-12

Denis, en regardant son téléphone : « Y'as-tu moyen d'ajouter une chaise vous pensez? »

Patrick : « Pourquoi? »

Cut to porte d'entrée de la maison de la mère de Patrick. Cette dernière ouvre la porte à Marc Arcand, répondant du même coup à l'interrogation de Patrick.

Exemple 4 (par une action) :

1-12

Patrick : « Qu'est-ce qu'on fait pour Claudio ? Il doit avoir envie de tuer tout le monde en ce moment [...]. »

Denis : « Peut-être qu'il n'est pas si fâché que ça finalement. »

Cut to la chambre de Charlène où Claudio, visiblement très en colère, est en train de tout détruire avec un bâton de baseball.

Exemple 5 (par une indication à l'écran) :

2-1

Marc Arcand : « Je voulais juste te dire, je sais pas si tu as remarqué, mais ça fait trois jours que j'essaie de te rejoindre. T'es où câlisse? »

Cut to paysage d'une petite ville au travers la vitre d'une voiture. Apparaît « Alma » à l'écran.

Répétitions narratives :

Exemple 1

1-1

La première séquence de cet épisode présente les derniers moments de l'épisode final de *La loi de la justice*, alors que le personnage de Valérie se réveille aux abords de la forêt, confuse et déboussolée. Puis on aperçoit la silhouette d'un homme. Il s'agit de Pierre, le meurtrier de la sœur de Valérie, fusil de chasse à l'épaule. La dernière image de cet épisode est un plan rapproché du visage apeuré de Valérie. La scène finale de 1-1 montre Denis qui se réveille dans la neige aux abords d'une forêt. Il est déboussolé, car il a pris des somnifères. La silhouette d'un homme se dessine, Denis crie « par ic » tout comme l'avait fait Valérie auparavant. On devine une arme à feu à l'épaule de l'homme ressemblant à celle de Pierre. Le dernier plan de l'épisode est un close-up sur le visage inquiet de Denis, à l'instar de celui de Valérie montré plus tôt.

Spectacle narratif :

Exemple 1

2-10

En arrivant dans la pièce où Marc Arcand tient les autres personnages en otage, Denis et Patrick aperçoivent la scène suivante : l'animateur Étienne, la comédienne Caroline Michaud, le diffuseur et Charlène sont dans le décor de *Cuisine Cocotte*. On entend une voix hors champ puis un bruit d'interrupteur de projecteur qui s'enclenche. Les lumières se ferment entièrement. Lorsqu'elles se rallument, la caméra ne montre plus le décor de *Cuisine Cocotte*, mais Marc Arcand assis sur un tabouret, tenant la boîte qui contrôle la lumière d'une main et son arme de l'autre. Il est éclairé en plongée par un *follow spot*. Le décor est noir autour de lui, mais laisse deviner quelques projecteurs derrière. Il s'ensuit un monologue où Marc Arcand se dévoile. Cette scène

évoque une atmosphère de théâtre par la présence du spot et par la mise en scène monologuée. La présence du dispositif en arrière-plan de Marc Arcand suppose même une mise en scène brechtienne.

PRAGMATIQUE

Narration et effets de réel :

Exemple 1

1-1

Le narrateur : « Judith a été pendant onze ans une conjointe exemplaire pour Denis. Son cœur est maintenant ailleurs, Denis ne le sait pas encore. »

Exemple 2

1-12

Le narrateur : « Charlène n'a pas révélé ce matin-là le nom pourtant savoureux trouvé par le coloré Clive de Burlington, pour désigner le fameux deal du lendemain. L'opération Exploding Cocks. »

Exemple 3

2-1

Le narrateur : « Bref, vous pensiez que tout était fini... Mais vous aviez tort. »

Exemple 4

1-12

Le narrateur : « Denis s'est couché ce soir-là en réalisant une chose. Aux yeux d'un observateur objectif, cette tentative ratée de dissimulation d'arme venait de le hisser au sommet de la liste des suspects potentiels. »

Exemple 5

2-1

Le narrateur : « Denis a pensé au film *Die Hard* ce matin-là. »

Exemple 6

2-1

Le narrateur : « À ce moment précis, Denis s'est demandé : que ferait John McClane en pareille situation? »

Exemple 7

2-10

Le narrateur : « Ils ont ressenti une certaine tristesse en voyant les noms des nouveaux scénaristes au générique. »

Les écrans seconds :

Exemple 1

1-1

Denis cherche la critique de sa série dans le journal sur la patio derrière chez lui. Une arche se dessine autour de lui avec le toit du patio.

Exemple 2

1-12

Le visage de Denis est isolé par la fenêtre rectangulaire de la porte du sous-sol de la piscine.

Exemple 3

1-1 ; 1-12 ; 2- ; 2-10

On voit souvent Denis et Patrick qui se parlent au-travers du pare-brise de leurs voitures, et ce, au fil des deux saisons.

Exemple 4

1-1

Denis dans le cadre de porte de l'appartement de Patrick, lui annonçant que Judith est rendue lesbienne.

Exemple 5

1-12

On aperçoit Patrick et Charlène par la fenêtre de la porte d'entrée de la mère de Patrick.

Exemple 6

1-12

Denis surprend Ricky qui se commande une pizza au téléphone au-travers de la porte vitrée du bureau de Claudio.

Exemple 7

1-12

Denis et Patrick sont « encadrés » par Charlène et Judith lorsque Marc Arcand leur demande « Vous êtes des auteurs? » et qu'ils répondent « oui » à l'unisson.

Exemple 8

1-12

Par le cadre de sa porte, on voit Claudio qui saccage la chambre de Charlène.

Exemple 9

2-1

Devant sa fenêtre, Denis parle à Patrick de ses idées pour la nouvelle saison de *La loi de la justice*. Il est filmé de l'extérieur.

Exemple 10

2-1

Par la fenêtre de sa cuisine à Alma, Judith aperçoit Mme Dion qui pellete sa galerie.

Exemple 11

2-10

Claudio et Yvan discutent dans la voiture de ce dernier; on est témoin de leur conversation au-travers du pare-brise.

Exemple 12

1-1

Un écran de télévision est la première image que l'on voit dans *Série noire*. Denis et Judith regardent la finale de *La loi de la justice*.

Exemple 13

1-1

Dans le bar où Denis et Patrick prennent une bière, une télévision est allumée et diffuse un match de soccer.

Exemple 14

1-1

Henri le producteur montre les parts de marché de *La loi de la justice* sur son ordinateur.

Exemple 15

1-1

Le iPod de Patrick est allumé et est posé près de sa télévision.

Exemple 16

1-12

Denis filme Ricky avec son cellulaire au-travers le cadre de porte.

Exemple 17

1-12

Dan et Réjean regardent la vidéo de Ricky sur leur téléphone de marque Blackberry.

Exemple 18

2-1

Patrick se masturbe en visionnant des vidéos sur son ordinateur.

Exemple 19

2-10

Le ministre Thibodeau texte son acolyte Yvan alors qu'il se trouve dans l'isoloir pour voter.

Exemple 20

2-10

Un moniteur dans le studio de télévision montre Charlene quelque temps avant son entrevue.

Exemple 21

2-10

Il y a une télévision à l'extérieur du studio qui présente un « feed » interne de la prise d'otages qui se déroule dans l'autre pièce. L'escouade tactique la regarde.

Exemple 22

2-10

Des écrans sont disposés dans le quartier général des panélistes.

Exemple 23

2-10

La télévision est allumée dans le salon de Patrick alors que les deux amis visionnent le premier épisode de *La loi de la justice*.

Exemple 24

1-12

Denis textant à Claudio : « Ok mon chou, je peux maintenant te dire où se trouve la dynamite. » puis « Chez Charlène ». Claudio regarde son téléphone portable après avoir entendu une sonnerie de message texte.

Exemple 25

1-12

Claudio reçoit un message texte : « Salut mon amour, je peux maintenant te révéler l'endroit où je me cache. Je suis au motel Beau-Séjour, chambre 18. Viens me rejoindre. J'ai envie de toi. »

Exemple 26

2-1

Le numéro de téléphone 514-555-4441 apparaît à l'écran. Il s'agit du numéro de la personne qui a sauvé Denis et Patrick de l'explosion.

Exemple 27

2-1

Patrick compose un numéro sur son téléphone, on voit alors à l'écran « Historique des appels : 514-555-4444 ».

BIBLIOGRAPHIE

Monographies et articles

Abbott, S. (2010). *The Cult TV Book : from Star trek to Dexter, new approaches to TV outside the box*. New York : Soft Skull Press.

Altman, R. (1984). A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, 23(3), 6-18. Récupéré le 16 juillet 2017 de <http://www.jstor.org/stable/1225093>

Aoun, R. (2016). *Approches sémiotiques en communication : notes de cours, COM-7017*, Université du Québec à Montréal, Faculté de communications.

Aubry, D. (2006). *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne : Peter Lang.

Baillargeon, S. (7 janvier 2014). Les délectables. L'équipe derrière le grand succès *Les invincibles* propose *Série noire*. Dans *Le Devoir*. Récupéré le 22 octobre 2017 de <http://www.ledevoir.com/culture/television/396628/les-delectables>

Baillargeon, S. (2015, 31 janvier). Entrevue avec Pierre Barrette : Le huitième art sans son double. Dans *Le Devoir*. Récupéré de <http://www.ledevoir.com/culture/television/430375/le-huitieme-art-sans-son-double>

Barrette, P. (1997). *Cinq films contemporains d'auteurs américains : analyse sémiopragmatique*. (Thèse de doctorat non publiée). Université du Québec à Montréal.

Barrette, P. (2008). L'état de la série télé au Québec : Petite enquête en forme de dialogues, *24 images*, numéro 138, p. 18-20. Récupéré le 5 novembre 2017 de <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2008-n138-images1106909/21428ac.pdf>

- Barrette, P. (2010). Le double destin de la fiction télévisée (2), *Hors Champ* [en ligne]. Récupéré le 3 novembre 2017 de <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article379#nh1>
- Barrette, P. (2010). Trauma : Virginie à l'hôpital ou la liquidation du social, *Argument*, 13(1). Récupéré le 17 septembre 2017 de http://www.revueargument.ca/article/1969-12-31/498-trauma-virginie-a-lhopital-ou-la-liquidation-du-social.html#_ftn5
- Barrette, P. (2012). Le dispositif télévisuel de la version québécoise de *Tout le monde en parle*. Espace déictique, identité discursive et cadre participatif. *tic&société*, 6(1). Récupéré le 5 juillet 2017 de <http://ticetsociete.revues.org/1237>
- Barrette, P. (2016). Compte-rendu des livres de O. Esteves et S. Lefait, *La question raciale dans les séries américaines. The Wire, Homeland, Oz, The Sopranos, OITNB, Boss, Mad Men, Nip/Tuck*, Presses de Sciences Po, coll. « Monde et sociétés », 2010; de M. de Wasseige (avec la collaboration de B. Dupont), *Séries télé US : l'idéologie prime time*, Louvain-la-Neuve, Academia/L'Harmattan S.A., coll. « IHECS [dot] COM », 2015; et de V. Colonna, *L'art des séries télé, t. 2 : L'adieu à la morale*, Paris : Payot, 2015. *Communication* [En ligne], vol. 34/1 | 2016, mis en ligne le 29 août 2016. Récupéré le 15 octobre 2016 de <http://communication.revues.org/6866>
- Barrette, P. (2017, 5 avril). *Discours sur les formes et critique du format à l'ère du multiplateforme : Les nouveaux territoires de la « distinction »*. [Vidéo]. Récupéré le 21 octobre 2017 de <https://www.youtube.com/watch?v=4Nceb65TG-8>
- Barrette, P. (2017). [Compte rendu critique de la revue *Le Levain des médias. Forme, format, média*, par Soulez, G. et Kitsopanidou, K. (dir.)], *Communication*, 34(2). Récupéré le 1^{er} décembre 2017 de <https://communication.revues.org/7181>
- Barthes, R. (1982). « L'effet de réel ». [Chapitre de livre]. Dans *Littérature et réalité* (81-90). Paris : Seuil.
- Barthes, S. (2010). *Du "temps de cerveau disponible" ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*. (Thèse de doctorat). Université Paris-Sorbonne – Paris IV. Récupéré de TEL, serveur de thèses multidisciplinaires <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00574592/>
- Becker, H.S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.

Bergeron, S. (13 janvier 2014). La même bonne énergie. *La Tribune*, section Arts et spectacles, p. 18.

Bignell, J. (2007). Seeing and Knowing. Reflexivity and Quality. [Chapitre de livre]. Dans J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television ans Beyond*. Londres : I.B. Tauris.

Boisvert, K. (2013). *Esthétique et pragmatique de la série contemporaine québécoise : le cas des Invincibles* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM : <http://www.archipel.uqam.ca/5981/1/M13137.pdf>

Boisvert, S. (2014). La promotion des séries télévisées en tant que « films » : l'influence du cinéma sur les stratégies promotionnelles de l'industrie télévisuelle américaine. *Télévision*, 1(5), p. 79-94. Récupéré le 4 septembre 2016 de <https://www.cairn.info/revue-television-2014-1-page-79.htm>

Boisvert, S. (2017, mars). Les paratextes ont-ils un genre? Les sites web de séries télévisées et l'« identité » des nouvelles plateformes en ligne. *Colloque international. Formes et plateformes de la télévision à l'ère du numérique, récits, publics et technologies*. Colloque organisé par Marta Boni de l'Université de Montréal, à Montréal, les 17 et 18 mars 2017. Récupéré le 17 septembre 2017 de <http://labotele.com/colloque-international-formes-et-plateformes-de-la-television-a-lere-du-numerique/>

Bonenfant, M. (2014). Le même numérique : étude sémiotique des réseaux à partir des concepts de trace et d'indice, *RISCP*, 12(2014). Récupéré le 17 septembre 2017 de <http://communiquer.revues.org/1295>

Boni, M. (2011). *De l'intertextualité au transmédiat : pratiques de réécriture autour de "Romanzo criminale"*. (Thèse de doctorat). Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 et Università Cattolica del Sacro Cuore – Milan. Récupéré de http://www.academia.edu/32667310/De_lintertextualit%C3%A9_au_transm%C3%A9diat_pratiques_de_r%C3%A9criture_autour_de_Romanzo_criminale

Boni, M. (2017). Transmedia : Participatory Culture and Media Convergence. [Chapitre de livre]. Dans M. Boni (dir.) *World Building Transmedia, Fans, Industries* (p.2). Amsterdam : Amsterdam University Press.

Boni, M. et Bergeron-Cyr, R. (2015, 24 novembre). Les textos et l'écran télévisuel. *Hors champ*. Récupéré le 29 septembre 2017 de <https://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article601#nh3>

Bouchard, N. N. (2000). À la recherche des téléromans : revue de la littérature consacrée aux radioromans et aux téléromans québécois, *Communication*, 20(1), p.217-248. Récupéré le 10 novembre 2017 de <https://communication.revues.org/6477?lang=en#bibliography>

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction*. Paris : Éditions de Minuit.

Boutet, M. (2011). Histoire des séries télévisées. [Chapitre de livre]. Dans S. Sépulchre (dir.) *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck.

Cassivi, M. (13 février 2014). Nuage noir. Dans *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201402/13/01-4738435-nuage-noir.php>

Cassivi, M. (3 avril 2014). Le cercle vicieux. Dans *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201404/04/01-4754448-le-cercle-vicieux.php>

Cieutat, M. (1993). Le film noir. [Chapitre de livre]. Dans M. Serceau (dir.) *Panorama des genres au cinéma*, p.34-45. Paris : Corlet/Télérama.

Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris : Seuil.

Davies, M. M. (2007). Quality and creativity in Television. The Work of Television Storyteller. [Chapitre de livre]. Dans McCabe et Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond* (p.171-227). London : J.B. Tauris.

DeFino, D. (2013). *The HBO Effect*. New York : Bloomsbury Academic.

Demers, F. (2006). Téléroman, téléserie, feuilleton: retour sur une source de confusion sémantique, *Communication*, 25(1), p. 250-257. Récupéré le 11 novembre 2017 de <https://communication.revues.org/1480>

Desaulniers, J.-P. (1996). *De La famille Plouffe à La petite vie: les Québécois et leurs téléromans*. Québec : Fides.

Després, É., Lambert-Perreault, M.-C., Allard, J.-P., Harel, S. (2017). *Télé en séries*. Montréal : XYZ.

Dubois, F.-R. (2013). Construction de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs. Dans *Contagions. Histoire & Théorie de la culture*. Récupéré de http://contagions.hypotheses.org/193#_ftn15

Dubois, F.-R. (2015). L'autoreprésentation du scénariste dans la série télévisée : Tina Fey et *30 Rock*, *Télévision*, 6(1), p. 131-142. Récupéré le 1^{er} octobre 2017 de <https://www.cairn.info/revue-television-2015-1-page-131.htm>

Dumas, H. (7 janvier 2014). Départ lent, suite prometteuse. Dans *La Presse*. Récupéré le 22 octobre 2017 de <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/hugo-dumas/201401/07/01-4726237-depart-lent-suite-prometteuse.php>

Dumas, H. (5 novembre 2015). Retomber amoureux de « Série noir ». Dans *La Presse*. Récupéré le 22 octobre 2017 de http://plus.lapresse.ca/screens/fc2428c8-5f32-4751-ab49-e3b3e158bb7d%7C_0.html

Eco, U. (1985). *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Grasset.

Eddie, C. (1985). *Les conditions de production et de réception des téléromans diffusés à Radio-Canada (CBFT, Montréal), 1952-1977*. (Thèse de doctorat non publiée). Université Laval.

Edgerton, G.R. (2009). *The Columbia History of American Television*. New York : Columbia University Press.

Esquenazi, J.-P. (2003). Éléments de sociologie sémiotique de la télévision, *Quaderni*, 50(1), 89-115. Récupéré le 17 octobre 2015 de http://www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_2003_num_50_1_1220

Esquenazi, J.-P. (2007). *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.

Esquenazi, J.P. (2011). Une série peut-elle être une œuvre ?. *Télévision*, 1(2), p. 91-104. Récupéré le 4 septembre 2016 de <http://www.cairn.info/revue-television-2011-1-page-91.htm>

- Esquenazi, J.-P. (2013). *L'écriture de l'actualité (2^e édition)*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Esquenazi, J.-P. (2013b). Le pouvoir des séries télévisées. *Communication*, 32(1), [en ligne]. Récupéré le 3 février 2018 de <http://journals.openedition.org/communication/4931#bodyfn11>
- Esquenazi, J.P. (2014). *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Faradji, H. (2009). *Réinventer le film noir. Le cinéma des frères Coen & de Quentin Tarantino*. Montréal : Le Quartanier.
- Fish, S. (1980). *Is There a Text in this Class ? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge : Harvard University Press.
- Fiske, J. (2011). *Television Culture* (2^e éd.). New York : Routledge.
- Fiske, J. (s.d.). Cultural Studies and the Culture of Everyday Life, pp. 154-173. Récupéré le 15 octobre 2016 de http://www.hu.mtu.edu/~jdslack/readings/CSReadings/Fiske_Cultural_Studies_Culture_Everyday_Life.pdf
- Fond des médias du Canada (2017). *Mesure incitative pour les médias numériques convergents*. Récupéré le 17 septembre 2017 de <https://www.cmf-fmc.ca/fr-ca/programmes-et-dates-limites/programmes/mesure-incitative-pour-les-medias-numeriques-convergents>
- Franck, L. (2015). *Les émissions culinaires, symptômes des sociétés hypermodernes. Étude du dispositif de quatre émissions diffusées à la télévision québécoise francophone en 2013 : Les Chefs !, Un souper presque parfait, Curieux Bégin, Signé M.* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQAM : <http://www.archipel.uqam.ca/7824/1/M13981.pdf>
- Gagnon, Y.-C. (2005). *L'étude de cas comme méthode de recherche : guide de réalisation*. Québec : Presses de l'Université du Québec.

Garber, M., Sims, D., Cruz L., et Gilbert, S. (12 août 2015). Have We Reached 'Peak TV'?, *The Atlantic*. Récupéré le 5 novembre 2017 de <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/have-we-reached-peak-tv/401009/>

Garcia Martinez, A. N. (2009). El espejo roto : la metafiction en las series anglosajonas, *Revista Latina de Comunicacion Social*, 64(3), p. 654-667. Récupéré le 17 novembre 2017 de http://www.revistalatinacs.org/09/art/852_UNAV/RLCS_art852.pdf

Garcia Martinez, A. N. (2011). Breaking the Mirror : Metafictional Strategies in Supernatural. [Chapitre de livre]. Dans S. Abbott et D. Lavery (éd.), *TV Goes to Hell : An Unofficial Road Map of Supernatural*. Toronto : ECQ Press.

Garde, R. de la (2002). Le téléroman québécois: une aventure américaine, *C-legenda*, 10. Récupéré le 10 novembre 2017 de <http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/article/view/292/177>

Gaudreault, A. et Jost, F. (2017). *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées (3^e édition)*. Paris : Armand Colin.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil.

Glevarec, H. (2005). La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. [Chapitre de livre]. Dans É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde (1359-2106)* (livre électronique). Paris : Armand Colin.

Glevarec, H. (2010). Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision, *Questions de communication*, 18(2010), p.214-238. Récupéré le 24 juin 2016 de <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/405>

Glevarec, H. (2012). *La sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*. Paris : Ellipses.

Glevarec, H. (2013). *La culture à l'ère de la diversité*. Paris : éditions de l'Aube.

Gray, J. (2010). *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York : New York University Press.

Guy, C. (20 décembre 2014). *Série noire*, année chère. Dans *La Tribune*. Récupéré le 22 octobre 2017 de <http://latribune.newspaperdirect.com/epaper/viewer.aspx>

Hall, S. (1994). Codage/décodage, *Réseaux*, 68(12), p.27-39. Récupéré le 4 février 2018 de http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2618

Hanot, M. (2002). *Télévision. Réalité ou réalisme ? Introduction à l'analyse sémiopragmatique des discours télévisuels*. Bruxelles : De Boeck Université.

Harrison-Julien, P. (6 janvier 2014). *Série noire* : le retour du duo des *Invincibles*. Dans *Radio-Canada*. Récupéré le 21 octobre 2017 de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/648349/invincibles-serie-noire>

Hills, M. (2002). *Fan Cultures*. Londres : Routledge.

Hills, M. (2007). From the Box in the Corner to the Box on the Shelf, *New Review of Film and Television Studies*, 5(1), p. 41-60. Récupéré le 15 décembre 2017 de <https://doi.org/10.1080/17400300601140167>

Hills, M. (2010). Mainstream Cult. [Chapitre de livre]. Dans S. Abbott (éd.), *The Cult TV Book*, p. 67-73. New York : Soft Skull Press.

Hoggart, R. (1957). *The Uses of Literacy*. Londres : Chatto and Windus.

Jancovich, M. et Hunt, N. (2004). The Mainstream, Distinction and Cult TV. [Chapitre de livre]. Dans S. Gwenllian-Jones et R. E. Pearson (éd.), *Cult Television*, p.27-44. Minneapolis : University of Minnesota Press.

Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers : television Fans and Participatory Culture*. New York : Routledge.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press

Jenkins, H. (2012). *Textual Poachers : television Fans and Participatory Culture* (2^e éd.). New York : Routledge.

- Jenkins, H. (2013). *La culture de la convergence. Des médias au transmedia*. Paris : Armand Colin.
- Jost, F. (1995). Le feint du monde, *Réseaux*, 13(72), p.163-175. Récupéré le 15 septembre 2017 de http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1995_num_13_72_2718
- Jost, François. (2004). *Introduction à l'analyse de la télévision*. (2^e éd.). Paris : Ellipses.
- Jost, F. (2007). *Introduction à l'analyse de la télévision* (3^e éd.). Paris : Ellipses.
- Jost, F. (2011). *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*. Paris : CNRS éditions.
- Jost, F. (2014). Préface. [Chapitre de livre]. Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité* (p.5-11). Paris : INA.
- Jost, F. (2014b). Comment parler de la qualité. [Chapitre de livre]. Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité* (p. 11-28). Paris : INA.
- Jost, F. (2014c). Présentation du numéro. La télévision et après : vers le transmédia. *Télévision*, 5(1), p.7. Récupéré le 5 juillet 2017 de <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-televison-2014-1-page-11.htm>
- Jost, F. (2017). *Comprendre la télévision et ses programmes* (3^e édition). Paris : Armand Colin.
- Jullier, L. (2011). *L'analyse de séquence* (3^e édition). Paris : Armand Colin.
- Klinkenberg, J.-M. (1996). *Précis de sémiotique générale*. Paris : Points.
- Labo Télé (2017). *Labo Télé. Recherche sur les formes et plateformes télévisuelles*. Récupéré de <http://labotele.com/>
- Lacalle, C. (2014). Le débat de la qualité de la fiction télévisée à l'époque de la transmédiatité. [Chapitre de livre]. Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité*, Paris : INA.

- Lavery, D. (2010). The Imagination will be Televised. Showrunning and the Reanimation of Authorship in 21st Century American Television. Dans *Merz Akademie*. Récupéré de <https://www.merz-akademie.de/en/veranstaltungen/the-imagination-will-be-televised/>
- Lavery, D. (2012). Bad Quality : Breaking Bad as Basic Cable Quality TV, *Critical Studies in Television*. Récupéré le 1^{er} août 2017 de <http://cstonline.tv/bad-quality>
- Legris, R. (2013). *Le téléroman québécois: 1953-2008*. Québec : Septentrion.
- Lemieux, M.-A. (29 juillet 2014). Radio-Canada défend le retour de *Série noire*. Dans *Le Journal de Montréal*. Récupéré le 21 octobre 2017 de <http://www.journaldemontreal.com/2014/07/28/serie-noire-aura-une-deuxieme-saison-confirme-radio-canada>
- Létourneau, K. (2010). Le Québec au miroir de ses téléseries. *Argument*, 13(1). Récupéré le 11 décembre 2017 de <http://www.revueargument.ca/article/1969-12-31/497-presentation-du-dossier-le-quebec-au-miroir-de-ses-teleseries.html>
- Limoges, J.-M. (2005). *Mise en abyme et réflexivité : pour une distinction des termes trop souvent confondus*. Université Laval, p. 1-21. Récupéré le 17 novembre 2017 de http://french.chass.utoronto.ca.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/SESDEF/pages/2005/articles/limoges_2005.pdf
- Lotz, A. (2014). *The Television Will Be Revolutionized* (2^e édition). New York : New York University Press.
- Macé, É. (2000). Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision? Esquisse d'une théorie des rapports sociaux médiatisés. 1. La configuration médiatique de la réalité. *Réseaux*, 18 (104), pp. 245-288. Récupéré le 16 octobre 2016 de http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_104_2295
- Macé, É. (2001). Éléments d'une sociologie contemporaine de la culture de masse. À partir d'une relecture de l'Esprit du temps d'Edgar Morin. *Hermès*, no 31, pp. 235-257. Récupéré le 5 novembre 2016 de http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/14555/HERMES_2001_31_235.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Macé, É. (2006). *Les imaginaires médiatiques. Une sociologie postcritique des médias*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Macé, É. (2006b). *La société et son double. Une journée ordinaire de télévision*. Paris : Armand Colin.
- Macé, É. (2007). Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode, *Cahiers internationaux de sociologie*, 112(1), 45-62. Récupéré le 18 juillet 2017 de <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2002-1-page-45.htm>
- Macé, É. (2008). Avant-propos. [Chapitre de livre]. Dans E. Morin, *L'Esprit du temps* (p. 7-15). Paris : Armand Colin.
- Maigret, É. (2007). *Sociologie de la communication et des médias* (2^e éd.). Paris : Armand Colin.
- Maigret, É. (2009). « Médiaculture » et coming out des cultural studies en France, *Cahiers de recherche sociologique*, 47(1), 11-21. Récupéré le 18 décembre 2016 de <http://www.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue/crs/2009/v/n47/1004930ar.pdf>
- Maigret, É. (2015). *Sociologie de la communication et des médias* (3^e édition). Paris : Armand Colin.
- Maigret, É. et Macé, É. (2005). *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde* (livre électronique). Paris : Armand Colin.
- Makonnen, R. (22 février 2017). *Entrevue avec François Létourneau*. Récupéré le 1^{er} août 2017 de <http://ici.radio-canada.ca/premiere/emissions/on-dira-ce-qu-on-voudra/episodes/375234/audio-fil-du-mercredi-22-fevrier-2017>
- Martin, B. (2014). *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution: From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York : Penguin Books.
- Martins, O. P. (2004). Julien Green, romancier de la condition humaine : Le héros greenien, un archétype de l'anti-héros, *Mathesis*, 13(1), 303-310. Récupéré le 31

juillet 2017 de

https://classicadigitalia.uc.pt/en/artigo/julien_green_romancier_de_la_condition_humaine_le_h%C3%A9ros_greenien_un_arch%C3%A9type_de_l%E2%80%99anti_h%C3%A9ros

Mattelart, A. et Neveu, É. (1996). Cultural studies' stories, *Réseaux*, 14 (80), p 11-58. Récupéré le 15 octobre 2016 de http://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1996_num_14_80_3799

Mattelart, A. et Neveu, É. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. [document électronique]. Paris : La Découverte. Récupéré le 17 juillet 2017 de [http://www.cairn.info.res.banq.qc.ca/introduction-aux-cultural-studies--9782707154262-page-3.htm](http://www.cairn.info/res.banq.qc.ca/introduction-aux-cultural-studies--9782707154262-page-3.htm)

McCabe, J. et Akass, K. (2014). Ce n'est pas de la TV, c'est de la TV de qualité. Quand HBO redéfinit la télévision. [Chapitre de livre]. Dans F. Jost (dir.), *Pour une télévision de qualité*, Paris : INA.

McCabe, J. et Akass, K. (dir.) (2007). *Quality TV. Contemporary American Television ans Beyond*. Londres : I.B. Tauris.

Méar, A. (1981). *Le téléroman québécois: élaboration d'une méthode d'analyse*. Québec : Ministère des Communications.

Melbourne Dufour, P. et Péloquin, A. (16 janvier 2016). « Série Noir » : petit guide de survie pour les non-initiés. Dans *Le Journal de Montréal*. Récupéré de <http://www.journaldemontreal.com/2015/11/02/serie-noire-petit-guide-de-survie-pour-les-non-inities>

Mérieux, V. (21 janvier 2015). Dans l'oeil du miroir maniériste. Le déni du chaos du réel, *Influxus*, [En ligne]. Récupéré le 8 septembre 2017 de <http://www.influxus.eu/article965.html>

Metz, C. (1991). *L'énonciation impersonnelle ou le site du film*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television, *The Velvet Light Trap*, 58(1), 29-40. Récupéré le 21 octobre 2017 de <https://muse.jhu.edu/article/204769>

- Mittell, J. (2011). The Quality of Complexity. Dans *Just TV*. Récupéré de <https://justtv.wordpress.com/2011/05/24/the-quality-of-complexity/>
- Mittell, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York : New York University Press.
- Mongeau, P. (2008). *Réaliser son mémoire ou sa thèse. Côté jeans & côté tenue de soirée*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Mottet, J. (2005). *Série télévisée et espace domestique : la télévision, la maison, le monde*. Paris : L'Harmattan.
- Nelson, R. (2007). Quality TV Drama : estimations and influences through time and space [Chapitre de livre]. Dans J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television ans Beyond*. Londres : I.B. Tauris.
- Newman, M. Z. et Levine, E. (2012). *Legitimizing television*. New York : Routledge.
- Nguyen-Duy, V. (1995). *Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- Odin, R. (2000). *De la fiction*. Bruxelles : De Boeck.
- Odin, R. (2011). *Les espaces de communication. Introduction à la sémiopragmatique*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble.
- Olson, S. R. (1984). Meta-television : Popular Postmodernism, *Critical Studies in Mass Communication*, 4(3), p. 284-300. Récupéré le 17 novembre 2017 de <http://www.tandfonline.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/doi/abs/10.1080/15295038709360136>
- Pape, T. (2011). Cut the Shitcom : Meta-television in *Entourage, Extras* and *30 Rock*. [Chapitre de livre]. Dans Miguel Angel Perez Gomez (éd.), *Previously On : estudios interdisciplinarios sobre la ficcion televisa en la tercera edad de oro de la television*. Seville : Biblioteca de la facultad de comunicacion de la universidad de Sevilla.
- Pasquier, D. (2012). La culture comme activité sociale. [Chapitre de livre]. Dans É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures : nouvelles pratiques et nouvelles*

approches de la représentation du monde (2126-2477) (livre électronique). Paris : Armand Colin.

Pearson, R. (2007). *Lost in Transition. From Post-Network to Post-Television.* [Chapitre de livre]. Dans J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, p. 239-256. Londres : I.B. Tauris.

Pearson, R. (2010). *Observations on Cult Television.* [Chapitre de livre]. Dans S. Abbott (éd.), *The Cult TV Book*, p. 7-17. New York : Soft Skull Press.

Petrowski, N. (20 janvier 2014). *Le jour et la nuit.* Dans *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/debats/chroniques/nathalie-petrowski/201401/19/01-4730248-le-jour-et-la-nuit.php>

Picard Y. et Barrette, P. (2015). *La série québécoise du nouveau millénaire : une sériété distincte*, *Alternative Francophone*, 1(8), p.108-126. Récupéré le 25 mars 2017 de <https://journals.library.ualberta.ca/af/index.php/af/article/view/22077>

Picard, Y. (2013). *Du degré zéro au second degré dans la fiction télévisuelle québécoise.* *Cinemas*, 23(2-3), p. 97-120. Récupéré le 25 mars 2017 de <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2013-v23-n2-3-cine0540/1015186ar/>

Pichard, A. (2012). *Patty, Vic, Jack et les autres : anti-héros modernes et postmodernes dans les séries américaines contemporaines.* Dans *TV/Series*. Récupéré le 29 septembre 2018 de <https://journals.openedition.org/tvseries/1574#tocto1n2>

Pourtier-Tillinac, H. (2011). *La fin du réalisme dans les séries télévisées. La narration à portée généralisante, un tournant télévisuel ?*, *Réseaux*, 165(1), 21-51. Récupéré le 22 septembre 2017 de <https://www.cairn.info/revue-reseaux-2011-1-page-21.htm#re6no6>

PR Newswire. (2013). *Netflix Declares Binge Watching is the New Normal.* Récupéré le 10 octobre de <http://www.prnewswire.com/news-releases/netflix-declares-binge-watching-is-the-new-normal-235713431.html>

Radio-Canada (10 janvier 2014). *Série noire : l'envers des Invincibles.* Dans *La Bibliothèque de René*. Récupéré de http://ici.radio-canada.ca/emissions/la_bibliotheque_de_rene/2013-2014/chronique.asp?idChronique=324992

Radio-Canada (28 juillet 2014). *Série noire* revient pour une deuxième saison. Dans *Arts*. Récupéré le 22 octobre 2018 de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/677877/serienoire-deuxieme-saison>

Radio-Canada (4 novembre 2015). La 2e saison de *Série noire* d'abord offerte en ligne, signe d'une tendance certaine. Dans *Arts|Séries télé*. Récupéré le 22 octobre 2017 de <http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/747990/serie-noire-primeur-toutv>

Radio-Canada. (23 janvier 2015). *Série noire à découvrir ou à revoir dès le vendredi 23 janvier*. [Communiqué]. Récupéré de <http://communiqués.radio-canada.ca/television/4234/SERIE-NOIRE-A-DECOUVRIR-OU-A-REVOIR>

Radio-Canada. (7 janvier 2016). *Série noire – L'Obsession le rendez-vous des fans sur ici.radio-canada.ca/serienoire*. [Communiqué]. Récupéré de <http://communiqués.radio-canada.ca/internet/5474/SERIE-NOIRE-L-OBSESSION-Le-Rendez-Vous-Des-Fans-Sur-ICIRadio-Canadaca-serienoire>

Reeves, J. L., Rogers, M. C. et Epstein, M. (2007). Quality Control. The Daily Show, the Peabody and Brand Discipline. [Chapitre de livre]. Dans J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television ans Beyond*. Londres : I.B. Tauris.

Rowland Jr, W.D. (2003). The V-Chip. [Chapitre de livre]. Dans M. Hilmes (ed.) *The Television History Book*. Londres : bfi Publishing.

Roy, M.-J. (5 novembre 2015). « *Série noire: attachez vos tuques..* », *Le Huffington Post Québec*, [en ligne]. Récupéré le 3 novembre 2017 de http://quebec.huffingtonpost. ca/2015/11/05/story_n_8477284.html

Sconce, J. (2004). What If?: Charting Television's New Textual Boundaries [Chapitre de livre]. Dans L. Spigel (éd.), *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*, p. 93-112. Durham : Duke University Press.

Sepulchre, S. (2011). Le personnage en série. [Chapitre de livre]. Dans Sepulchre, S. (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles : De Boeck.

Soares de Souza, L. (1994). *Représentation et idéologie. Les téléromans au service de la publicité*. Montréal : Éditions Balzac, coll. L'univers du discours.

Soulez, G. et Kitsopanidou, K. (dir.) (2015). *Le levain des médias. Forme, formats, média, MEI*, no39. Paris : L'Harmattan.

Spies, V. (2004). *La télévision dans le miroir. Théories, histoire et analyse des émissions réflexives*. Paris : L'Harmattan

Spies, V. (2008). De l'énonciation à la réflexivité : quand la télévision se prend pour objet, *Semen*, 26 | 2008. Récupéré le 1^{er} octobre 2017 de <https://semen.revues.org/8458#tocto1n4>

Spies, V. (2014). Présentation du dossier. La télévision et après : vers le transmédia, *Télévision*, 5(1), 11-12. Récupéré le 5 juillet 2017 de <http://www.cairn.info.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/revue-tellevision-2014-1-page-11.htm>

Spigel, L. (2004). Introduction. [Chapitre de livre]. Dans L. Spigel et J. Olsson (ed.) *Television After TV. Essays on a Medium in Transition*. Durham : Duke University Press.

Steiner, T. (2015). Steering the Author Discourse: The Construction of Authorship in Quality TV, and the Case of Game of Thrones, *International Journal of TV Serial Narratives*, 1(2), p.181-192. Récupéré le 15 décembre 2017 de http://www.academia.edu/1525809/Steering_the_Author_Discourse_The_Construction_of_Authorship_in_Quality_TV_and_the_Case_of_Game_of_Thrones

Taranger, M.-C. (2003). Un huitième art? Formes et fonctions du discours sur l'Art télévisuel, *Mei* no16, *Télévision, la part de l'art*, L'Harmattan. Récupéré le 2 octobre 2016 de http://www.mei-info.com/wp-content/uploads/revue16/ilovepdf.com_split_6.pdf

Taranger, M.-C. (2003b). L'auteur et l'œuvre dans les discours sur la télévision. [Chapitre de livre]. Dans R. Gardies et M.-C. Taranger (dir.), *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur*, p.171-185. Paris : L'Harmattan.

Therrien, R. (7 janvier 2014). *Série noire : Une série dans la série*. Dans *Le Soleil*. Récupéré le 22 octobre de <https://www.lesoleil.com/archives/serie-noire-une-serie-dans-la-serie-6d127870fd6c747f448ae3aac456a41a>

Thompson, R.J. (1996). *Television's Second Golden Age*. New York : Continuum.

Thompson, R.J. (2007). Préface. [Chapitre de livre]. Dans J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality Tv. Contemporary american television and beyond* (p. xvii-xx). Londres : I.B. Tauris.

Thoret, J.-B. (2006). *Le cinéma américain des années 70*. Paris : Cahiers du cinéma.

Tous-Rovirosa, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses, *Comunicar*, 33(17), 175-183. Récupéré le 17 novembre 2017 de http://www.academia.edu/4718292/Paleotelevisi%C3%B3n_neotelevisi%C3%B3n_y_metatelevisi%C3%B3n_en_las_serie_s_dram%C3%A1ticas_estadounidenses

Tremblay, G. (2006, septembre). La télé-réalité au coeur des mutations du système télévisuel. *Mutations des industries de la culture, de l'information et de la communication*. Acte du colloque organisé par la MSH Paris Nord, la MSH des Alpes, la MSH d'Aquitaine, la MSH de Paris, la MSH Nord-Pas de Calais et le Gricis Université du Québec à Montréal, à La Plaine Saint-Denis, les 25, 26, 27 septembre 2006. Récupéré le 25 septembre 2016 de http://www.observatoire-omic.org/colloque-icic/pdf/Tremblay_gaetan_TR3.pdf

Waugh, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres et New York : Routledge.

Winckler, M. (2012). *Petit éloge des séries télé*. Paris : Gallimard, Collection Folio 2€.

Wysocka, N. (2014, 10 janvier). *Série noire, série ovni. Métro*. Récupéré le 7 septembre 2017 de <http://journalmetro.com/culture/427164/serie-noire-serie-ovni/>

Médiagraphie

Page Facebook de Marc Arcand : <https://www.facebook.com/Marc-Arcand-252962668214529/>

Perreault, J. (18 février 2014). « Pour une deuxième saison de *Série noire* », *Petitions24.net*, http://www.petitions24.net/pour_une_deuxieme_saison_de_serie_noire (consulté le 3 novembre 2017)

Rivard, J.-F. (réal.), Létourneau, F. (aut.). (2016). *Série noire, saison 2*. [Série télévisée, DVD]. Montréal : Casablanca

Rivard, J.-F. (réal.), Létourneau, F. (aut.). (2014). *Série noire, saison 1*. [Série télévisée, DVD]. Montréal : Casablanca

Site Web de *Série noire - L'obsession* : <http://serienoire.radio-canada.ca/obsession/apres-show/1742/jean-francois-rivard-bernard-derome-et-les-fans-finis>