

Claire Cornillon

**La séquence prégénérique dans les séries télévisées
américaines : Le cas de *The X-Files***

Mémoire de Master 2

**Sous la direction de Guillaume Soulez
soutenu en septembre 2014**

**Université Sorbonne nouvelle – Paris 3 – Département
Cinéma/ audiovisuel**

Sommaire

177 230 caractères

Introduction.....	3
 Première partie : La séquence prégénérique, approches théorique.	7
1. Définitions.....	7
2. Repères historiques.....	13
3. Réception et dimension « culte ».....	19
4. Enjeux et fonctions.....	22
5. Typologie.....	32
 Seconde partie : Le cas de <i>The X-Files</i>.....	40
1. Présentation générale de <i>The X-Files</i>.....	41
2. Les séquences prégénériques dans <i>The X-Files</i> : la norme.....	48
3. ... Et l'écart.....	54
 a. Séquences prégénériques feuilletonnantes.....	55
 b. Episodes spéciaux.....	57
 c. Voix-off.....	65
 Conclusion.....	69
 Annexe.....	73
 Bibliographie.....	86

Si quelques travaux sont parus au sujet du générique de série¹, la séquence qui le précède n'a pour l'instant fait l'objet d'aucune synthèse. Toute une partie de la critique française, mais aussi américaine, sur les séries télévisées s'étant concentrée sur la manière dont elles reflètent la société et ayant donc choisi une approche sociologique ou ancrée dans les *cultural studies*, il reste encore certains champs en friche quant à l'analyse des formes. Ce travail ne s'inscrit donc pas dans une perspective sociologique ou économique mais cherche à analyser les séries télévisées dans leur fonctionnement narratif, structurel et formel. Il s'agit d'aborder la question des séries télévisées sous l'angle théorique de la sérialité mais aussi autour des notions de fiction et de narration.

Nous partons de deux postulats :

- La série télévisée est un art et n'est donc pas simplement un objet de consommation ou le produit d'une industrie. C'est pourquoi nous ne pensons pas que l'ensemble des caractéristiques formelles des séries doivent être réduites à des impératifs commerciaux. Si le contexte de production est important et doit être pris en compte, il n'explique pas tout.
- La série télévisée est une forme de récit spécifique.

Dès lors, quelle est la spécificité du récit et de l'univers fictionnel des séries télévisées? Il s'agit bien sûr d'un vaste sujet, mais il nous semble qu'il est nécessaire, pour

¹ Voir notamment : - Vêrat, Eric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Les Moutons électriques, Lyon, 2012.
- Hudelet Ariane, « Un cadavre ambulant, un petit-déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », in Hatchuel Sarah et Michlin, Monica, éd., *Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques*, GRAAT, N°6, Décembre 2009. <http://www.graat.fr/backissuepiegesseriestv.html>. Consulté le 11/04/2012.

élaborer des éléments de réponse, de travailler sur la prise en compte du médium au sein des séries, de travailler sur les formats et les contraintes formelles qui ont historiquement structuré les séries. En effet, ces éléments déterminent au moins en partie ce qui fait la spécificité de la série télévisée, en tant que récit, en termes de production tout autant que de réception. Ainsi, de même que le générique, le motif de la séquence prégénérique constitue un point d'appui pertinent parce qu'il cristallise les enjeux formels et narratifs de la série.

La séquence prégénérique est un lieu fondamental, une sorte de laboratoire de la sérialité parce qu'elle constitue un fragment court, et d'une certaine manière séparé de ce qui précède et de ce qui suit, dont l'enjeu est pourtant de tisser des liens avec ce qui précède et ce qui suit. Le rapport entre la séquence prégénérique et l'épisode est donc similaire, sur certains points, à celui qu'entretient l'épisode avec l'ensemble de la série. L'enjeu de la séquence prégénérique, en termes de construction formelle et de construction narrative, se joue donc dans une oscillation constante entre la rupture et la continuité. Elle doit happer le téléspectateur pour éviter qu'il ne zappe et se doit donc à la fois d'introduire l'épisode et de laisser des éléments en suspens afin de susciter la curiosité. Plus encore, la séquence prégénérique est le seuil qui porte l'identité de la série, puisqu'elle plonge le spectateur dans les codes d'un genre, dans une certaine spécificité de l'image, de la mise en scène et de la musique, tout en renouvelant constamment l'intérêt du spectateur.

Gérard Genette a théorisé la notion de seuils en littérature et montre comment le paratexte se construit dans une tension entre appartenance et non appartenance au texte, tout en jouant certains rôles précis :

Mais ce texte se présente rarement à l'état nu sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent*, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre.²

Dans ce cadre, on peut qualifier la séquence prégénérique de seuil, au sens où l'entend Genette, dans la mesure où elle consiste à la fois en une présentation de l'épisode et en une interface entre la série et ce qui ne lui appartient pas, mais aussi une interface entre l'épisode et le reste de la série ou entre l'épisode et le spectateur. Il s'agit d'un moment

2 Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1985, p. 6.

charnière, d'une séquence qui se détache du corps de l'épisode mais qui entretient avec ce corps des liens très étroits.

Cette séquence se construit sur une dialectique entre la répétition et la nouveauté et oscille entre une continuité très forte avec le reste de la série et le corps de l'épisode lui-même, et une autonomie relative par rapport à ceux-ci. C'est en ce sens qu'elle est, pourrait-on dire, une matrice de la sérialité en tant qu'elle incarne l'ambivalence qui en est à l'origine.

C'est essentiellement cette ambivalence que nous souhaiterions explorer dans ce mémoire à travers un travail de théorisation générale et une étude de cas. L'hypothèse que nous posons est que la séquence prégénérique n'est pas simplement la première séquence dans l'ordre narratif de l'épisode, qu'elle n'est pas seulement une séquence formatée selon une série de codes liés au type de série, au genre et au contexte de production, mais qu'elle est un espace de liberté au sein d'un format contraignant et qu'elle peut jouer de ses contraintes pour devenir un espace de créativité et d'originalité. Comme le souligne Séverine Barthes :

Mais ce qui est le plus intéressant dans ces seuils internes, c'est la façon dont ils intègrent les spécificités du médium télévisuel et ses contraintes et dont il les transforment pour en faire un moment de caractérisation de la série, dans la tension entre normalisation et particularisation qui sous-tend la production audiovisuelle industrielle américaine³.

Cette séquence, dont l'usage est devenu commun entre les années 1960 et les années 1990, constitue l'un des outils qui va permettre aux créateurs de séries d'expérimenter et d'innover dans leurs approches du récit sériel. C'est particulièrement le cas dans les années 1990 et suivantes et c'est la raison pour laquelle nous nous consacrerons essentiellement à cette période et aux séries qui l'ont marquée. La séquence prégénérique est partie intégrante d'un format qui est le suivant : d'une part, les séries dans les années 1990 deviennent majoritairement semi-feuilletonnantes, d'autre part, elles adoptent un format constitué par une séquence prégénérique suivie par un générique et le corps de l'épisode, généralement constitué de quatre actes, entrecoupés par les pauses publicitaires.

Ce format, très contraint, au lieu d'uniformiser entièrement les séries a, nous

3 Barthes, Séverine, *Du « Temps de cerveau disponible » ? : rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, p. 309 soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2010 sous la direction de Georges Molinié. <http://www.theses.fr/14794404X> Consultée le 14/07/2014

semble-t-il, permis, chez les plus originales, de faire émerger de nouvelles pratiques qui se généraliseront dans les années 2000. En effet, en raison de la structure précise et des subdivisions qu'elle impose, la nécessité de construire un récit fait de séquences bouclées en cercles concentriques permet une relative autonomie de ces séquences. Dès lors, il est possible d'introduire une fantaisie, un humour, un décalage qui ne pourrait fonctionner dans une continuité pure au risque de détruire l'équilibre de la série. Dans le format semi-feuilletonnant tel qu'il se développe dans les années 1990, la séquence prégénérique agit parfois comme un interlude, un prologue, un espace autre qui résonne avec le reste de la série, s'y intègre, mais opère toujours un léger décalage.

Ainsi, dans un premier temps, il faudra définir la notion de séquence prégénérique ainsi que le contexte du format semi-feuilletonnant tel qu'il se construit dans les séries télévisées américaines des années 1990, puis replacer cette forme dans l'histoire des séries télévisées et voir ses précédents ainsi que son influence dans les années 2000, avant de proposer une typologie et des éléments d'analyse fondés sur des exemples tirés de diverses séries. La seconde partie sera consacrée à une étude de cas pour approfondir ses remarques préliminaires et voir comment elles résonnent avec une série spécifique : *The X-Files* de Chris Carter.

Première partie

La séquence prégénérique, approches théoriques

Avant d'aborder l'étude d'un cas spécifique, il nous faut poser quelques jalons en termes de définition et de contextualisation historique, mais aussi dresser une première typologie à partir d'exemples variés pour souligner l'intérêt de la séquence prégénérique et ses possibilités narratives et esthétiques.

1. Définitions

Qu'est-ce qu'une séquence prégénérique et comment la nommer? Le terme « séquence prégénérique » est de fait le plus neutre et c'est la raison pour laquelle nous l'avons choisi. Il désigne simplement le critère minimal de reconnaissance de ce type de séquences, c'est-à-dire sa situation au sein de l'épisode, avant le générique. Or le terme utilisé en anglais est « teaser ». Il n'indique rien cette fois sur la place de la séquence mais désigne plutôt sa fonction. En effet, le terme *teaser* a deux usages : il peut désigner une pré-bande annonce, au cinéma ou à la télévision, ou il peut désigner une séquence prégénérique. Dans les deux cas, il suggère l'idée d'une accroche, d'une manière de happer le spectateur pour qu'il regarde le programme ou qu'il continue à le regarder dans le cas d'une séquence prégénérique.

Ainsi se dégagent deux dimensions : une dimension structurelle qui relève de dynamiques de construction de la narration et une dimension de seuil, au sens genettien, c'est à dire d'entrée dans la fiction, voire une dimension promotionnelle. Cependant, l'idée

de *teaser*, dans notre perspective, semble réductrice parce qu'elle limite précisément la fonction de la séquence à un jeu sur le suspense ou à une forme de publicité pour le programme. Or la séquence prégénérique, et c'est ce que nous souhaiterions montrer dans ce travail, assume des fonctions très diverses selon des modalités différentes. Elle ne vaut pas seulement par sa capacité à accrocher le téléspectateur, dans une perspective économique, mais propose bien souvent un travail esthétique, une expérimentation formelle ou simplement un positionnement spécifique par rapport à la narration.

Dès lors, nous entendrons la notion de séquence prégénérique de manière purement formelle, sans y attribuer un contenu nécessaire. La séquence peut présenter tout type d'images, de récits. Elle peut se situer à n'importe quel moment de l'intrigue (mais obligatoirement en début de récit), durer quelques secondes ou plusieurs minutes, avoir une fonction narrative ou une fonction de commentaire. Cependant, elle comporte des images inédites (ce qui la distingue du résumé des épisodes précédents) et constitue donc réellement une séquence de l'épisode, mais en est détaché par la présence du générique qui la suit. Cette définition minimale permet à la fois d'identifier sans difficulté le corpus mais aussi de ne pas réduire la séquence à une fonction ou un traitement unique.

D'autre part, la séquence prégénérique ne se comprend qu'au coeur d'un travail plus général sur le format et il faut replacer la séquence dans le cadre du fonctionnement général de la série. En effet, la séquence n'aura pas le même sens ou les mêmes objectifs dans le cas d'une feuilleton ou d'une série, par exemple. Plus spécifiquement, nous nous intéresserons ici le plus souvent à un format particulier qui est incontournable dans les années 1990, le format semi-feuilletonnant, généralement formulaire. En effet, il existe plusieurs formes de narration sérielle : ce que l'on appelle classiquement la série, qui propose des épisodes entièrement bouclés, qu'il est virtuellement possible de voir dans le désordre parce qu'il ne sont pas directement liés entre eux, si ce n'est par la présence des mêmes protagonistes. Cependant, ces personnages n'évoluent pas et il n'y a pas d'arc d'intrigues sur l'ensemble de la série. Christophe Petit la définit ainsi :

La série, habile mariage entre le cinéma hollywoodien (pour ses techniques de production) et le feuilleton radio (dont on retrouve ici les traces de son format), est constituée de plusieurs épisodes (plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines) dont chacun raconte une histoire dotée d'un début, d'un milieu et d'une fin. D'une durée de 30 et 60 minutes [...], et diffusé une fois par semaine, chaque épisode fait intervenir les mêmes personnages réguliers⁴.

4 Petit, Christophe, éd., *Les séries télévisées américaines*, CinemAction TV n°8, 1994, pp. 16-17.

D'autre part, le feuilleton propose, quant à lui, une intrigue suivie d'un épisode sur l'autre. L'exemple même du feuilleton est celui du *soap opera*, que Christophe Petit définit en ces termes : « Les *soap operas*, dont chaque épisode est l'exacte continuité du précédent, [sont] destinés à un public de ménagères [...] »⁵.

Enfin, le format hybride du semi-feuilletonnant propose des intrigues bouclées sur chaque épisode mais développe également des arcs narratifs sur la saison ou même sur l'ensemble de la série. Les personnages dans ce cas évoluent et, bien souvent, la structure générale de la série repose sur cette évolution. Historiquement, l'émergence du modèle semi-feuilletonnant aux Etats-Unis provient d'une hybridation entre le format de *prime time* (qui correspondait à la série) et celui des *soap operas* (qu'on qualifie de « daytime television »), c'est-à-dire, le feuilleton. Cette innovation provient au départ de ce que l'on qualifie de « night-time soap ». Sarah Sépulchre écrit ainsi :

La première révolution en matière d'écriture de fiction télévisée apparaît à la fin des années 1970 avec le *night-time soap* (feuilleton mélodramatique diffusé en *prime-time*) *Dallas*. Cette série est en effet la première fiction hebdomadaire composée, dès sa deuxième saison, d'épisodes « à suivre » d'une semaine sur l'autre⁶.

D'autre part, au sein même du modèle semi-feuilletonnant, on peut distinguer deux approches différentes : le semi-feuilletonnant que l'on pourrait qualifier d'épisodique, qui propose un découpage net de son intrigue dans des épisodes qui ont leur propre cohérence interne mais qui ne suivent pas chaque semaine le même modèle, et le semi-feuilletonnant formulaire, dont chaque épisode est construit sur un même modèle d'intrigue. Nous nous appuyons ici sur la notion de formule telle que l'a proposée Jean-Pierre Esquenazi : « le cadre strict que se donne une série »⁷. Il explique ainsi :

Mais elle a innové en créant un type nouveau de produit, la série : celle-ci est à la fois moins qu'un genre et plus qu'un film ; définie par une formule qui l'inscrit à l'intérieur d'un genre tout en spécifiant le processus de chacun de ses épisodes, elle institue une formidable rationalisation de la production de fictions télévisuelles et crée le premier équivalent narratif du genre musical des variations⁸.

Dès lors, *Columbo*⁹ relève du modèle de la série alors que *24*¹⁰ relève du modèle du feuilleton. L'inspecteur Columbo n'évolue pas au long de la série et chaque épisode

5 *Ibid*, p. 16.

6 Sépulchre, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, De Boeck, Bruxelles, 2011, p. 33.

7 Voir Esquenazi, Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma?*, Paris, Armand Colin, 2010. Et Esquenazi, Jean-Pierre, "L'Inventivité à la chaîne : formule des séries télévisées", MEI 16, 2002.

8 Esquenazi, Jean-Pierre, "L'Inventivité à la chaîne : formule des séries télévisées", MEI 16, 2002, p.5.

9 *Columbo*, série américaine de Richard Levinson et William Link, 1968-1978, NBC.

10 *24*, série américaine de Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2014, Fox.

constitue bien une intrigue bouclée. En revanche, *24*, par son format très spécifique, en temps réel, où chaque saison correspond à une journée dont les 24 épisodes constituent les 24 heures, s'inscrit intrinsèquement dans le modèle feuilletonnant. Chaque épisode commence exactement là où le précédent s'est arrêté. L'horloge omniprésente à l'écran est toujours là pour en témoigner.

D'autre part, *Lost*¹¹ correspondrait à une série semi-feuilletonnante épisodique car l'ensemble des épisodes se suivent mais chaque épisode présente une très forte unité. L'unité peut être thématique ou narrative. Généralement l'épisode est centré sur l'un des personnages principaux sur lequel on fournira une série d'éléments nouveaux à travers des flashbacks. En revanche, *Buffy the Vampire Slayer*¹² est une série semi-feuilletonnante formulaire. Elle met en place chaque semaine ce que l'on a pu appeler le « monstre de la semaine ». Pourtant, la série ne se réduit pas à ces intrigues bouclées, mais place à son cœur l'évolution des personnages et les relations entre ces personnages. D'ailleurs, les intrigues bouclées ont tendance, au fur et à mesure des saisons, à passer au second plan par rapport à l'intrigue feuilletonnante. Mais de manière générale, chaque épisode porte sur un phénomène surnaturel auquel le groupe va devoir faire face. De la même manière, une série policière va présenter une enquête à chaque épisode, une série médicale, un ou plusieurs patients, une série judiciaire, un procès, etc. On voit bien comment la formule est liée au genre, comme le souligne Jean-Pierre Esquenazi, mais elle ne s'y limite pas, car elle constitue la manière dont la série s'approprie le genre :

De ce point de vue sémantique, l'on voit que la série précise ce que le genre ne dessine qu'à grands traits : il s'agit d'abord pour la première de respecter un modèle ontologique caractéristique, tandis qu'un film de genre cherche à profiter des variations qu'un même paysage autorise¹³.

Par exemple, la formule de *The Pretender*¹⁴ est complexe : chaque épisode présente un cas d'injustice sur lequel Jarod va enquêter et qu'il va résoudre, mais d'autre part, chaque épisode présente également l'avancée des recherches de Miss Parker dans sa poursuite de Jarod, ces recherches s'organisant autour de l'affaire de la semaine. Enfin certains éléments récurrents s'insèrent en complément, comme la découverte par Jarod d'un élément du monde, un jouet, un plat, etc. On peut dire que la formule ici se fonde, outre des éléments remarquables de mise en scène, sur deux lignes narratives complémentaires

11 *Lost*, série américaine de JJ Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, 2004-2010, ABC.

12 *Buffy The Vampire Slayer*, série américaine de Joss Whedon, 1997-2003, WB et UPN.

13 Id, p.8.

14 *The Pretender*, série américaine de Steven Lon Mitchell et Craig Van Sickle, 1996-2000, NBC.

et sur un *gimmick*, nous reviendrons sur ce point. Ce sont ces trois lignes qui déterminent la structure fondamentale de presque tous les épisodes de la série, même si, de la même manière que *Buffy*, au fur et à mesure de l'évolution de la série, *The Pretender* s'émancipe de cette formule. La série reprend donc des tropes de différents genres : policier, aventure, mais construit une structure qui lui est propre, qui la définit et qu'elle va reproduire à chacun des épisodes. C'est ce dernier modèle qui devient dominant dans les années 1990 et qui va particulièrement nous intéresser. *The X-Files*, que nous analyserons plus loin, correspond tout à fait à ce schéma.

C'est dans ce contexte qu'il faut analyser la séquence prégénérique qui est partie prenante de ces formats. Elle trouve de nouvelles fonctions au moment même où s'impose le modèle semi-feuilletonnant et en particulier le modèle formulaire. Elle réintroduit au niveau microstructurel la même tension entre la partie et le tout qui existe au niveau macrostructurel entre l'épisode et l'ensemble de la série. Elle s'inscrit entre rupture et continuité. Elle constitue une séquence mise à part par différents marqueurs formels au point parfois de devenir une sorte de court-métrage d'introduction plus qu'une première séquence de l'épisode. Pour autant elle reproduit souvent un schéma formulaire qui lui est propre à son échelle. Elle propose une entrée dans la fiction tout en présentant un retour à la fiction. C'est bien là la caractéristique de la narration sérielle où le seuil est toujours un seuil provisoire, où l'entrée dans la fiction ne se fait pas à partir de rien mais bien à partir de ce tout ce qui a précédé. La rupture n'est que temporaire et devient un marqueur structurel pour assurer l'autonomie de l'épisode.

C'est pourquoi l'un des ressorts essentiels de cette pratique de la séquence prégénérique est le jeu sur l'identification et la reconnaissance : soit la reconnaissance d'une continuité, soit la reconnaissance d'une différence par rapport à ce qui a précédé. Or on voit bien que ce type de travail résonne avec l'idée même de sérialité. C'est précisément par la répétition, c'est-à-dire l'ouverture toujours renouvelée d'une même structure fondamentale, que la série se construit, non pas comme une répétition du même, non pas comme une simple variation sur un principe de base mais plutôt comme un réseau de création à partir d'une palette qui s'étend au fur et à mesure de la vie de la série. C'est la raison pour laquelle on peut parler, à la suite de Guillaume Soulez, de dynamique matricielle qui instaure un rapport très spécifique à l'idée de répétition :

Plus la structure narrative se complexifie et s'affirme comme telle, plus les épisodes apparaissent non seulement comme des étapes (narratives) mais comme les différents

aspects d'un problème. Approfondissant le passage d'une sérialité implicite à une sérialité explicite, revendiquée, la maturité structurelle des séries contemporaines (qui suppose une grande connaissance des codes) rend sans doute plus visible – et donc plus partageable – la matrice elle-même, à la manière d'une double hélice : plus la structure se développe, plus les raisons de son développement se font jour. Pour comprendre comment la sérialité est bien une tension productive entre répétition comme reconnaissance et répétition comme potentiel problématique, entre structure et matrice, il faut donc envisager que la dynamique des séries repose non pas sur une seule, mais sur une double répétition, l'une étant en quelque sorte la pensée de l'autre¹⁵.

La conjonction entre le format incluant une séquence pré-générique et la disparition de la série classique, fondée sur le modèle d'une répétition qui n'évolue pas dans le temps, pour laisser la place à un nouveau modèle dominant, celui de la série semi-feuilletonnante, qui se fonde précisément sur une évolution des personnages et de l'univers dans le temps, permettent de nouveaux procédés d'identification, de reconnaissance et de différenciation qui évoluent au cours de la série. Les potentialités de l'épisode et *a fortiori* de la séquence pré-générique se démultiplient dès lors avec le temps.

C'est ce que nous soulignons à propos de *The Pretender* ou de *Buffy*. Ce modèle de narration sérielle implique, par essence, une double nature de répétition et d'évolution. Ainsi il affecte le format dans un mouvement successif d'installation puis de déconstruction. Le récit sériel est dans ce cas un récit qui s'étend dans le temps et, une fois les fondations posées, les gimmicks connus, les structures attendues, il est possible de déjouer ses attentes, voire de les renverser, de proposer de nouveaux modèles, mais qui ne fonctionneront pas uniquement en eux-mêmes mais par rapport à ce qui a précédé. Ainsi, il n'aurait aucun sens de dire qu'une série comme *Buffy* n'a de valeur qu'à partir de la saison 4 : si les expérimentations et la complexité de la deuxième partie de la série sont en effet réels, ils n'ont de sens que par rapport aux normes établies dans les premières saisons. L'évolution de la série ne peut se comprendre et n'a d'intérêt que parce que l'on connaît ce qui existait avant et surtout que l'on s'y est habitué.

Ce que nous postulons, c'est que le format de ces séries des années 1990, dont *The X-Files* pourrait être l'emblème, est propice à une série d'innovations qui vont ouvrir des portes pour les séries à venir. Puisque la série peut virtuellement se réinventer chaque semaine sans perdre son identité, puisqu'elle peut jouer avec ses propres codes, voire s'auto-parodier, puisqu'elle dispose d'un espace à part, qui est cette première séquence, qu'elle peut investir de différentes manières, elle va développer au fur et à mesure de la

15 Soulez, Guillaume, éd., *Sérialité : densités et singularités*, in *Mise au Point*, n°3, 2011.
<http://map.revues.org/75>. Consulté le 6 décembre 2012.

décennie des usages de plus en plus complexes et autoréflexifs de ce format, que la continuité pure du feuilleton par exemple n'aurait pas permis. Même dans une série comme *Lost* par exemple, on imagine mal un épisode en noir et blanc ou un épisode musical, comme cela a pu être fait dans *Buffy* par exemple, car il demanderait au spectateur un ajustement trop grand en raison du décalage avec l'intrigue feuilletonnante et avec l'homogénéité formelle qui la caractérise et qui est l'élément mis en avant. Dès lors la séquence prégénérique reproduit, au niveau microstructurel cette liberté qui est celle de l'épisode au sein d'une série semi-feuilletonnante formulaire.

Nous postulons ainsi que la période des années 1990 est particulièrement importante pour l'histoire des séries et pour l'histoire du prégénérique.

2. Repères historiques

Si le prégénérique ne naît pas à la fin des années 1980, il prend une importance nouvelle et trouve de nouveaux usages à cette époque. Les principales séries des années 1990 en possèdent et ce au sein de genres aussi divers que la sitcom, la série médicale ou fantastique. On peut citer *Friends*¹⁶, *E.R.*¹⁷, *The X-Files*, *The Pretender*, *The Practice*¹⁸, *Buffy The Vampire Slayer*, etc. Notons qu'HBO ne commence à changer le paysage des séries qu'à la fin de la décennie avec des séries comme *Oz*¹⁹ ou *The Sopranos*²⁰ et que toutes les séries que nous évoquons sont diffusées sur de grands networks et obéissent donc à des contraintes de production très fortes. On peut dire qu'au début des années 1990 s'ouvre une nouvelle ère pour les séries qui va voir l'apparition de nouveaux formats et l'expérimentation de formes sérielles diverses ainsi qu'une exigence en termes de production inspirées du cinéma. Ainsi *Twin Peaks*²¹, *E.R.* et *The X-Files* imposent un nouveau standard de qualité qui va permettre à des fictions particulièrement intéressantes

16 *Friends*, série américaine de Marta Kauffman et David Crane, 1994-2004, NBC.

17 *E.R.*, série américaine de Michael Crichton, 1994-2009, NBC.

18 *The Practice*, série américaine de David E. Kelley, 1997-2004, ABC.

19 *Oz*, série américaine de Tom Fontana, 1997-2003, HBO.

20 *The Sopranos*, série américaine de David Chase, 1999-2007, HBO.

21 *Twin Peaks*, série américaine de David Lynch et Mark Frost, 1990-1991, ABC. Il est à noter que *Twin Peaks* ne comporte pas de séquences prégénériques. Elle se structure d'ailleurs comme un feuilleton, dans une sorte de réécriture décalée et noire du soap opera.

de voir le jour. Cette ouverture, associée au savoir faire de showrunners tels que David E. Kelley ou Steven Bochco, vont donner ses lettres de noblesse à un genre qui restait encore parfois méprisé.

Dans la plupart des séries HBO, et notamment *Oz* ou *The Sopranos*, les épisodes ne comportent pas de séquences prégénériques. Il s'agit ici précisément de se démarquer de la norme des networks. L'attention sera davantage portée sur de longs génériques particulièrement travaillés et qui prennent le contre-pied des génériques formatés des grandes chaînes. Pour autant, il ne faut pas réduire l'innovation à HBO et aux chaînes câblées. Précisément, dans les années 1990, sur les networks, les showrunners vont non pas nier les normes mais en tirer partie avec une virtuosité qui ouvre la voie à la diversité des pratiques que l'on connaît aujourd'hui. La contrainte, on le sait, est souvent féconde. Il y a là une dimension d'artisanat, de profonde connaissance du médium, de ses possibilités et de ses effets à cette époque.

Si la séquence prégénérique ne devient commune à la télévision américaine qu'à partir du milieu des années soixante, on peut cependant noter diverses pratiques dès les années 1950-1960 qui ouvrent la possibilité de ce format. Ainsi, certaines séries, qui se présentent sous la forme d'anthologie, commencent par une présentation de l'épisode par l'hôte, qui correspond à une forme de prologue. C'est le cas notamment de *Alfred Hitchcock présente*²² ou de *The Twilight Zone*²³.



Fig 1. : *Alfred Hitchcock Presents*.

22 *Alfred Hitchcock presents*, série américaine d'Alfred Hitchcock, 1955-1960, CBS.

23 *The Twilight Zone*, série américaine de Rod Serling, 1959-1964, CBS.

Ici, pas de séquence prégénérique telle que nous allons l'évoquer mais un prologue qui relève à la fois de l'annonce et du commentaire sur l'épisode à venir et qui recoupe donc certaines fonctions de la séquence prégénérique proprement dite. Dans *The Twilight Zone* par exemple, l'épisode commence par le générique, qui est lui-même structuré autour de la voix off de Rod Serling présentant le concept de la série. L'épisode commence ensuite sur cette même voix off qui cette fois pose l'ambiance de l'épisode, son thème, sa problématique et des pistes de lecture²⁴.

Ainsi dans l'épisode « Lonely » (1.7), la voix off indique « Witness if you will a dungeon », et par là-même transfigure le paysage que le spectateur est en train de voir, le contextualise, oriente le regard. Puis il présente le personnage principal (« This dungeon has an inmate. »), ainsi que la thématique : « Now witness if you will a man's mind and body shrivelling in the sun. A man dying of loneliness²⁵ ». La voix se tait, l'écran devient noir, et l'épisode commence. Certes, le générique a eu lieu avant, mais on voit bien ici une rupture marquée formellement entre cette séquence et celle qui va suivre. Ce prologue donne aussi une autre dimension à une image qui pourrait être anodine : il suffit que la voix énonce qu'il s'agit d'une autre planète pour que le désert américain soit transfiguré.



Fig 2. : « Lonely », *The Twilight Zone*

Non seulement, le prologue est un seuil mais il est aussi performatif. Il crée la fiction, il

24 Cette formule connaît beaucoup de variations. Le générique n'est pas toujours le même, ni le texte de présentation. La voix off de début d'épisode est parfois absente.

25 Traductions : Imaginez, si vous le voulez bien, un dongeon. / Ce dongeon a un prisonnier / Imaginez, si vous le voulez bien, l'esprit et le corps d'un homme écrasé par le soleil. Un homme qui meurt de solitude.

(Nous traduisons)

ouvre littéralement la porte au spectateur qu'il prend par la main. Il lui indique ce qu'il peut potentiellement y trouver. Dans cet exemple il y a de toute évidence un travail sur l'idée de seuil et d'encadrement de la fiction. L'histoire n'est pas donnée immédiatement mais recontextualisée dans l'ensemble de la série. Son autonomie, puisqu'il s'agit d'une anthologie, est ressaisie cependant dans une continuité par l'existence du générique et de cette voix. Il est évident que l'on retrouvera ces mêmes enjeux dans le cadre de la séquence prégénérique, à la différence que cette approche laisse peu de marge au spectateur. Dans les années 1990, la séquence prégénérique aura davantage pour fonction de décadrer que de cadrer, de destabiliser le regard plutôt que de l'orienter, nous reviendrons sur ce point.

De la même manière, on trouve parfois dans des séries des années 1960, une séquence de l'épisode placée en exergue et que l'on redécouvrira en contexte au cours de l'épisode. Là aussi, cette pratique met déjà en avant certaines fonctions du « teaser », attirer l'attention du spectateur en soulevant un mystère – puisqu'il ne peut pas encore contextualiser la scène – et en même temps annoncer une partie du contenu de l'épisode. C'est par exemple le cas dans certains épisodes de *The Outer limits*²⁶.

D'autre part, la séquence prégénérique à proprement parler rejoint ce qu'on appelle en anglais « a cold open » ou, comme nous l'avons vu, « a teaser », et devient commune entre les années 1960 et les années 1990. Le terme « cold open » est employé aux Etats-Unis dès les années 1960 pour désigner une entrée dans la fiction *in medias res*. La stratégie étant de captiver immédiatement le téléspectateur par un élément de suspense plutôt que de lui proposer ce qu'il connaît déjà, à savoir le générique. *Bewitched*²⁷, *Mission : Impossible*²⁸ ou *Star Trek*²⁹ l'utilisent par exemple. De même, elle devient la norme dans les sitcoms. Ainsi, cette pratique n'est pas nouvelle à l'époque qui nous intéresse, mais c'est sa conjonction avec le modèle semi-feuilletonnant qui lui offre, nous semble-t-il de nouvelles possibilités narratives et esthétiques. Conçue à l'origine dans un but utilitaire et commercial pour attirer le public et le plonger *in medias res* dans l'action, elle gagne petit à petit une diversité d'usages qui dépassent les impératifs de production. Elle devient, comme nous l'avons souligné, un espace de liberté et de création.

A partir du début des années 2000, le modèle des années 1990 est concurrencé par

26 *The Outer Limits*, série américaine de Leslie Stevens, 1963-1965, ABC.

27 *Bewitched*, série américaine de Sol Saks, 1964-1972, ABC.

28 *Mission : Impossible*, série américaine de Bruce Geller, 1966-1973, CBS.

29 *Star Trek*, série américaine de Gene Roddenberry, 1966-1969, NBC.

d'autres modèles et il devient difficile de parler d'une norme. Les pratiques se diversifient. La séquence prégénérique existe encore, mais un grand nombre de séries commencent l'épisode directement par le générique. Comme nous l'avons vu, c'est notamment le cas de bien des séries HBO. En revanche, ses effets sont exploités dans des séries contemporaines comme *The Walking Dead*³⁰, par exemple.

L'absence ou la présence de séquence prégénérique peut aussi exister de manière ponctuelle au sein d'un schéma régulier. Dans ce cas, elle est le signe que l'épisode est particulier. C'est le cas par exemple dans « Restless », le dernier épisode de la saison 4 de *Buffy the Vampire slayer*, qui ne comporte pas de séquence prégénérique contrairement au modèle habituel de la série. Son créateur, Joss Whedon³¹ explique qu'il a souhaité la supprimer de manière à ce que les crédits n'apparaissent pas en superposition sur les images de rêves mais sur l'introduction de l'épisode pour souligner l'importance de ces rêves et ne pas distraire le spectateur. Cet épisode marqué se démarque aussi précisément par cette inflexion de la formule. A l'inverse, la présence d'une séquence prégénérique, lorsqu'elle est inhabituelle, offre d'autres possibilités narratives le temps d'un épisode aux scénaristes.

Ce qui nous semble se renforcer dans les années 1990, jusqu'à devenir extrêmement courant dans les années 2000, c'est un retour réflexif sur le médium qu'est la série télévisée. Beaucoup de séries des années 1990 commencent en respectant un schéma relativement traditionnel et, au cours de leur histoire, se permettent de plus en plus d'innovations et d'écarts, comme si elles exploraient les possibilités qu'offraient leur propre format.

Dès lors une série comme *Buffy The Vampire Slayer* peut être vue comme une série de transition, notamment parce qu'elle commence à la fin des années 1990 et se termine au début des années 2000. Elle commence elle aussi de manière relativement traditionnelle en termes de structure mais est présentée dès le départ comme une série réflexive sur la fiction, une fiction qui commente et détourne d'autres fictions. Elle sera alors un terreau fertile pour une série d'expérimentations – épisode muet³², épisode musical³³, etc. - qui vont ouvrir une voie pour les séries des années 2000 qui exploiteront ce filon à outrance. *Buffy* va justement utiliser tous les éléments de son format à un

30 *The Walking Dead*, série américaine de Frank Darabont et Robert Kirkman, 2010- , AMC.

31 Dans le commentaire de l'épisode sur l'édition DVD de la saison.

32 « Hush », 4.10.

33 « Once more with feeling », 4.7.

moment ou à un autre pour en exploiter le potentiel – résumé des épisodes précédents³⁴, générique³⁵, et bien sûr, séquence prégénérique. En ce sens, elle condense les innovations de la décennie et pousse encore plus loin cette démarche. A ce titre, *The X-Files* est une série pionnière, comme nous le verrons.

Dans les années 1990, la créativité que nous évoquerons provient de l'exploration des possibilités du format, mais dans les années 2000, les créateurs de série s'appuient sur les exemples de la décennie précédente soit pour se détacher encore plus des codes, soit pour pousser la réflexivité à ses limites. Une série comme *Supernatural* par exemple est entièrement réflexive et construit sa fiction dans une interaction très nette avec le spectateur. La différence est peut-être là. La créativité des années 2000 est à relier au développement des compétences de lecture des spectateurs, dont le regard a été formé par les décennies précédentes. Aujourd'hui, même s'il ne sait pas le formuler de manière théorique, chaque spectateur sait en quoi consiste une série, quelle est la différence entre une série et un feuilleton, et est habitué à décrypter des références métafictionnelles. C'est probablement une des raisons pour lesquelles la réflexivité ne fait plus aujourd'hui événement, parce qu'elle a déjà été maintes fois utilisée. La distance comique devient alors inévitable pour ne pas sombrer dans le cliché. La seconde tendance est un retour à des formats non contraints ou à une écriture qui ne tient plus compte du médium de la même manière que le faisait les séries des années 1990. Si l'on qualifie plusieurs séries contemporaines comme *True Detective* de roman filmé, ou si l'anthologie fait un grand retour, c'est précisément parce que les formats antérieurs sont aujourd'hui associés à une télévision commerciale, et précisément formatée. C'est une lecture qui amène, bien souvent, à sous-estimer les fictions antérieures aux années 2000 à la lumière des productions actuelles, mais c'est là méconnaître la créativité de ces séries plus anciennes, lorsqu'elle est replacée dans son contexte et c'est surtout méconnaître leur importance historique indéniable.

34 Le premier épisode de la saison 6, suite à la mort de Buffy dans le dernier épisode de la saison précédente, utilise le résumé des épisodes précédents pour proposer un condensé de l'ensemble de la série, une sorte de bilan au moment de la mort du personnage éponyme.

35 Dans « Superstar », 4.17, le générique habituel est revu et augmenté d'images de Jonathan. En effet, suite à un effet magique, il transforme la réalité et devient une « superstar ». Toute l'histoire de la série est alors réécrite à l'aune de cette transformation le temps d'un épisode. Le générique est donc modifié de manière parodique pour introduire les images de ce personnage normalement secondaire qui devient dès lors omniprésent.

3. Réception et dimension « culte »

Dans ce cadre, il apparaît que la séquence prégénérique contribue à divers effets de réception qui font la spécificité de la série télévisée et qui contribuent à son effet « culte ». En effet, l'entrée dans la fiction n'est pas la même dans le cas d'une oeuvre unique et dans le cas d'une oeuvre sérielle. A ce titre la comparaison entre les effets de la séquence prégénérique au cinéma et dans une série télévisée est révélatrice. Si on peut véritablement parler d'entrée dans la fiction au cinéma, il faudrait parler de retour à la fiction pour la série. Le processus de sérialisation implique autant de ruptures que de reprises. Le début d'un épisode, excepté dans le cas du pilote, n'est jamais seulement un point de départ mais toujours un nouveau départ. L'univers fictionnel est déjà connu des téléspectateurs ainsi que les personnages principaux et l'ambiance de la série. La question qui se pose alors est plutôt : que va-t-il découvrir de nouveau? C'est la raison pour laquelle le seuil joue fatalement sur les attentes du téléspectateur en les comblant ou au contraire en les déjouant.

Pour qu'une série fonctionne, en particulier dans les années 1990 où le DVD n'existe pas encore, ni la possibilité de télécharger ou de regarder le programme en streaming sur internet, il faut bien qu'elle devienne un rendez-vous. Cela implique que le téléspectateur doit être devant son téléviseur à l'heure précise du nouvel épisode chaque semaine. Pour les chaînes, la série a bien sûr cet avantage que, une fois lancée, elle a déjà conquis au moins une partie du public. Il n'est pas nécessaire de vendre un produit à partir de rien, puisque le téléspectateur est déjà familier avec le programme. Cependant, l'enjeu devient bien sûr qu'il ne se lasse pas. De là vient essentiellement la tension entre répétition d'une formule qui constitue généralement ce qui a plu au départ au téléspectateur dans ce programme particulier, et ce qui est donc le fondement sur lequel il faut s'appuyer, et l'innovation, l'élément nouveau apporté par l'épisode de la semaine. Dans le cadre de la séquence prégénérique, l'enjeu est démultiplié puisqu'il s'agit de la première séquence, qui peut être décisive dans la décision du téléspectateur de poursuivre ou non le programme.

Les séries qui nous intéressent jouent beaucoup sur la notion de « gimmick », un élément clef dans la constitution d'une oeuvre « culte ». En effet, non seulement le téléspectateur apprécie de retrouver des éléments qui lui sont familiers mais en outre ces éléments deviennent une sorte d'emblème de la série qu'il peut s'approprier. Jean-Pierre Esquenazi souligne l'idée de référence commune : "Une autre raison, me semble-t-il, des sentiments d'attachement envers les séries préférées réside dans leur capacité de créer des références communes³⁶."

A ce moment-là, la relation personnelle à la série devient collective. Le gimmick est le signe de reconnaissance, la référence que d'autres fans apprécient aussi. C'est tout à fait remarquable dans *Twin Peaks* par exemple, avec, entre autres, le dictaphone de Dale Cooper. Mais bien d'autres éléments relèvent de ce même procédé.



Fig. 3 : L'agent Dale Cooper (Kyle McLachlan) dans *Twin Peaks*

Dans *The Pretender*, les bonbons Pez de Jarod ou ses carnets rouge en sont d'autres exemples. De même que les vidéos de son enfance qu'il regarde sur des mini-disques. Dans *The X-Files*, ce sont bien sûr les phrases récurrentes comme « The truth is out there » ou « Trust no one », mais aussi simplement la dynamique du duo de Mulder et Scully, le décor du bureau de Mulder, etc. Le détail de décor, l'accessoire, les costumes, la ligne de dialogue, un effet de montage ou un thème musical peuvent jouer ce rôle de

³⁶ Esquenazi, Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma?*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 38.

gimmicks. Ils dessinent alors l'identité de la série, ce à quoi on la reconnaît et ce qui fait qu'elle est chère à ses fans. Dès lors, la séquence prégénérique est l'occasion d'un rendez-vous de la même façon : plus elle contiendra d'éléments spécifiques qui font que la série est reconnaissable entre toutes, plus elle nourrira sa dimension « culte ».

Ces procédés ne sont pas valables que pour les séries dramatiques, on les retrouve également dans les sitcoms : par exemple dans *Will and Grace*³⁷, bien des épisodes commencent dans l'appartement de Will, et Jack y fait une entrée spectaculaire, toujours sur le même modèle. Cette structure de la séquence prégénérique, par sa récurrence, crée une attente, mais surtout construit le personnage de Jack. Ainsi, la séquence s'adresse directement au spectateur en créant les conditions d'une reconnaissance de ses propres structures. La répétition n'est alors pas à considérer comme un élément négatif : le plaisir de connaître et de reconnaître est tout aussi réel.

Cependant, la série évoluant sur le temps long, la répétition est nécessairement variation. La série en un sens se fait auto-référentielle. Elle désigne elle-même ses propres schémas pour ensuite gagner la liberté de s'en émanciper. On remarque aisément dans tous les exemples évoqués jusque là que les séries commencent à déconstruire leurs schémas généralement à partir de la deuxième saison et souvent, pour celles qui parviennent jusque là, opèrent un véritable tournant au-delà des saisons 3 ou 4. La réputation de la série est déjà acquise, l'ampleur des possibles est donc beaucoup plus ouvert. D'autre part, ce que l'on appelle la mythologie de la série, c'est à dire l'ensemble des histoires qu'elle a développées, l'ensemble des lieux qu'elle présente, des personnages, est à ce moment-là suffisamment complexe pour servir de fondements à des intrigues plus pointues ou à des expérimentations narratives ou formelles. La masse de données est telle qu'il est facile d'y piocher un élément pour explorer telle ou telle voie. *Friends* en est un bon exemple. Après plusieurs saisons où les personnages évoquent l'obésité passée de Monica, un épisode flashback³⁸ nous montrera cette époque et donnera à voir au spectateur ce qu'il a imaginé pendant des années. Mais de la même façon, les enregistrements de Dale Cooper dans *Twin Peaks* sont tous destinés à une certaine Diane que l'on ne voit jamais. Ainsi la dimension « culte » provient de ce jeu sur les espaces vides, sur la dialectique entre ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas, ce qui nous est

37 *Will and Grace*, série américaine de David Kohan et Max Mutchnick, 1998-2006, NBC.

38 5.8 « The one with the thanksgiving flashbacks ».

suggéré et ce qui nous est montré.

La notion d' « épisode spécial » est particulièrement importante dans les séries des années 1990, précisément en raison du format feuilletonnant formulaire évoqué précédemment. Ce format permet l'espace d'une semaine de sortir du cadre et de créer l'événement. On sait notamment que beaucoup de ces épisodes sont diffusés au moment des *sweeps* de manière à garantir une audience suffisante³⁹. Or les séquences prégénériques de ces épisodes spéciaux sont souvent particulièrement soignées parce qu'elles ont pour mission d'identifier le programme tout en soulignant le caractère unique de l'épisode en cours. La fonction de seuil est ici d'autant plus fondamentale. Les téléspectateurs savent souvent à l'avance qu'ils vont voir un épisode spécial et l'attente est donc redoublée. C'est à ce moment que l'aspect réflexif de la série est le plus fort puisqu'elle auto-désigne nécessairement ce qui fait son identité mais aussi sa liberté créative.

4. Enjeux et fonctions

Ces cadres posés, il nous faut désormais récapituler et approfondir les différents enjeux de la séquence prégénérique et poser certaines pistes d'analyse. Quelles sont les fonctions possibles d'une séquence prégénérique ?

Ces fonctions peuvent être décrites autour d'une oscillation entre deux pôles : la continuité et la rupture, qui peuvent recouvrir plusieurs autres couples structurants, notamment celui de l'identité et de la différence, de la reconnaissance et de la surprise, etc. A cette occasion, la question de l'entrée dans la fiction se pose avec acuité car la séquence prégénérique s'inscrit dans un arsenal d'introduction de l'épisode dont l'ensemble des éléments, s'ils sont tous présents, se partagent les différentes fonctions : permettre la reconnaissance du programme, retrouver l'identité visuelle de la série,

39 Sur ce point, voir Barthes, Séverine, *Du « Temps de cerveau disponible » ? : rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2010 sous la direction de Georges Molinié. <http://www.theses.fr/14794404X> Consultée le 14/07/2014.

annoncer le sujet de l'épisode, resituer l'intrigue, etc.

Ainsi dans *E.R.*, le spectateur reconnaîtra probablement dans cette première séquence l'une des salles du service des Urgences de l'hôpital Cook County ou l'un des personnages principaux de la série (reconnaissance du programme). Il reconnaîtra les mouvements de travelling et les plans séquences typiques de la série (identité visuelle de la série). Et il se familiarisera probablement avec un ou plusieurs des patients auxquels les médecins vont être confrontés dans l'épisode (annonce du sujet). Avant que ne résonne le générique, le spectateur a déjà retrouvé ses repères, il sait où il en est en termes d'intrigue. Par ailleurs, les problématiques de l'épisode sont esquissées, il sait donc quels en seront les enjeux dramatiques, ce qui lui donne envie de poursuivre l'épisode. Nous décrivons ici le cas classique d'une séquence prégénérique normale.

Par ailleurs, comme décrit précédemment, certains gimmicks ou motifs récurrents assurent une continuité dans l'identité de la série. Ainsi, plusieurs séquences prégénériques commencent sur un personnage en train de dormir dans la salle de repos et qui est réveillé par une infirmière. C'est le cas par exemple de Carter dans le troisième épisode de la saison 1. Ces séquences, outre leur récurrence, soulignent aussi leur lien avec la matrice originelle de la série, son pilote, qui commence précisément sur une séquence de ce type avec Mark.

Dans les séries des années 1990, l'entrée dans la fiction trouve donc plusieurs intermédiaires successifs : le résumé des épisodes précédents (ou « previously on »), la séquence pré-générique et le générique, avant que le corps de l'épisode à proprement dit ne commence. Or le générique possède lui-même un certain nombre de fonctions qui relèvent parfois de la séquence prégénérique, notamment celle d'identification de la série et de l'épisode. Le générique peut être l'invariant que l'on retrouve à chaque épisode, mais il peut aussi être un moment de caractérisation d'un épisode en particulier ou d'une saison. Dans ce cas, on voit bien que les problématiques du générique rejoignent celles du prégénérique. C'est là la différence essentielle entre le générique de série et le générique de cinéma : s'ils possèdent des fonctions communes (notamment celle d'annoncer les crédits ou de plonger dans l'atmosphère de l'oeuvre⁴⁰), il se construit, dans la série, nécessairement comme quelque chose qui va être répété, quand le générique de cinéma

40 Alexandre Tylski a bien montré les différentes fonctions du générique de cinéma, notamment celle de présentation des crédits, voire de « signature » ou sa place dans le rituel cinématographique.

Voir : Tylski, Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.

constitue une occurrence unique. Dès lors, le générique de série n'est pas appréhendé de la même façon par le spectateur : il n'est pas un seuil d'entrée dans la fiction, mais bien de retour à la fiction.

C'est pourquoi l'analyse de la séquence prégénérique doit se faire à trois échelles :

- à l'échelle de l'épisode : la séquence prégénérique interagit avec le résumé des épisodes précédents, le générique et le corps de l'épisode.
- à l'échelle de la saison : la séquence prégénérique est aussi un lieu clef de l'articulation des épisodes entre eux au sein de la saison.
- à l'échelle de la série toute entière : puisque, on l'a vu, l'usage que les concepteurs peuvent en faire évolue au cours de la série.

Si on reprend le même exemple d'*E.R.*, l'épisode commence en général par un résumé des épisodes précédents qui a rappelé les éléments essentiels de l'intrigue et le générique est un marqueur très fort d'identité de la série. Entre ces deux moments, la fonction principale de la séquence prégénérique est dès lors narrative et thématique : elle annonce essentiellement ce qui suivra. Dans *The Practice*, la séquence va souvent présenter les personnes que les avocats de la série vont défendre, mais elle constitue de manière plus complexe un point d'ancrage et de coexistence entre les différents niveaux de la série : ainsi dans l'épisode 14 de la saison 2, le résumé des épisodes précédents rappelle le fait que Jimmy a tourné une publicité pour le cabinet et les débats qu'a suscité cette démarche. La séquence prégénérique, constituée d'une seule scène de deux minutes va croiser cette intrigue feuilletonnante (l'épisode s'ouvre sur la file d'attente des clients potentiels qui sont massés devant le cabinet, conséquemment à la publicité), avec l'intrigue du jour (la présentation de la famille d'une enfant affectée par le syndrome de Tourette et qui a été expulsée de son école) et une intrigue personnelle (Bobby retrouve une jeune femme qu'il a connu plus jeune). L'enjeu de la scène est donc bien d'articuler différentes dimensions de la série en plus d'articuler ce qui précède avec ce qui suit. C'est un moment crucial où coexistent les différents fils qui vont se croiser au cours de l'épisode.

A l'échelle de la saison, elle est le lieu où s'articulent les différents épisodes, puisqu'elle peut présenter, par exemple, les conséquences des événements rappelés dans le résumé des épisodes précédents. Dans *E.R.* par exemple, la vie personnelle des médecins et leurs difficultés à faire face à leur travail constituent l'essentiel des intrigues. La séquence prégénérique pourra donc donner des éléments sur la vie amoureuse d'un personnage, ou

évoquer une promotion ou, au contraire, les conséquences d'une erreur médicale. Elle se situe dès lors par rapport à un avant et opère une transition avec l'après.

A l'échelle de la série, la séquence prégénérique porte le poids de toutes celles qui l'ont précédé. Ainsi, certaines séquences font référence directement à d'autres antérieures, ou au contraire vont se démarquer par rapport à ce modèle : par exemple, dans *E.R.*, une séquence prégénérique qui se déroule en extérieur opère une rupture par rapport aux habitudes installées depuis l'épisode pilote. Ainsi, dans l'épisode 15 de la saison 3, « The long way around », Carol va acheter du lait dans une épicerie et elle se trouve présente au moment d'un braquage qui va être au centre de l'épisode, le transformant de fait en épisode spécial puisque son action principale n'est pas située à l'hôpital et que l'un des personnages est en situation de danger. Par ailleurs, il s'agit d'un épisode où intervient une guest star, Ewan McGregor.

Certains épisodes jouent sur la succession des seuils en manipulant le spectateur. C'est le cas, par exemple, de *Supernatural*⁴¹ qui travaille de manière importante avec la séquence prégénérique, mais aussi de manière plus originale avec le « previously on ». Ainsi, dans l'épisode 9 de la saison 2 « Croatoan », le *previously on* insiste sur le caractère troublé de Dean, qui devient particulièrement violent suite à la mort de son père. Le prégénérique montre alors une séquence de rêve prophétique où Sam voit son frère assassiner ce qui semble être un innocent. L'ensemble de la scène est en fait une manipulation du spectateur qui est amené à penser que Dean a perdu le contrôle de lui-même au point de devenir meurtrier, ce qui n'est en fait pas le cas.

41 *Supernatural*, série américaine d'Eric Kripke, 2005- , CW.



Fig 4. : Dean Winchester (Jensen Ackles) dans « Croatoan », dans *Supernatural*

C'est bien le résumé des épisodes précédents qui résonne ici avec le prégénérique, qui en oriente la lecture. Or, puisque le prégénérique isole la séquence avant le générique, il n'est pas possible de tirer d'autres conclusions de ce que l'on voit. L'autonomie de la séquence souligne sa fin dramatique et crée à la fois la surprise et le choc. Ainsi, le spectateur attendra l'ensemble de l'épisode pour, d'une part, retrouver le moment de cette scène, et d'autre part, savoir ce qui se produit après.

Ainsi, les fonctions de la séquence prégénérique sont multiples : elle peut avoir une fonction promotionnelle et se présenter comme une publicité pour l'épisode à venir (et ce de différentes manières : création d'un suspense, annonce d'un événement fondamental, etc.). Dans ce cas, elle se construit par rapport à ce qui suit. Elle peut aussi avoir pour fonction de situer ou de resituer le spectateur dans une ambiance ou une atmosphère, de lui rappeler une intrigue. Dans ce cas, elle se construit par rapport à ce qui précède. Les deux peuvent bien sûr se mêler. Mais l'on remarque aussi qu'elle peut fonctionner essentiellement non par rapport à ce qui précède ni par rapport à ce qui suit, mais en soi, dans le but d'ouvrir un espace de création.

Ainsi, la séquence prégénérique est le lieu où les concepteurs de la série peuvent faire un essai, proposer quelque chose qui échappe aux habitudes de la série, car l'espace d'un instant, avant que le générique ne commence, tout est encore possible. C'est pourquoi la séquence prégénérique est le lieu privilégié du rêve, de la réalité parallèle, de l'illusion, de la fantaisie ou de la référence intertextuelle ou métafictionnelle. Parce qu'elle est un seuil, le spectateur ne possède pas encore l'ensemble des outils pour

l'analyser, et les effets de surprise qu'elle propose parfois y sont démultipliés. Cet usage est particulièrement présent bien sûr dans les séries fantastiques ou dans les sitcoms, où l'univers référentiel n'est pas stable, dans la mesure où il ne se fonde pas sur les règles du monde tel que nous connaissons. Tout est possible dans une véritable comédie ou dans une série fantastique puisque le monde fictionnel y existe dans un décalage manifeste avec notre propre monde (décalage par l'exagération des traits, par exemple, dans la comédie ; décalage par le surnaturel dans le cas du fantastique).

La question du statut de l'image dans un seuil fictionnel est ainsi essentiel. Lorsque l'épisode commence au sein même d'un rêve, il faut bien que le rêveur se réveille pour que le téléspectateur identifie le rêve en tant que tel. Auparavant, par présomption de pertinence, il interprète tout ce qu'il voit comme se produisant réellement dans l'univers fictionnel. C'est le cas de « Croatoan » évoqué plus haut. La dimension onirique n'est indiquée qu'à la fin de la séquence. Ainsi, la séquence prend le spectateur par surprise de manière structurelle.

Ce même thème du rêve peut aussi être utilisé avec des marqueurs qui suggèrent que quelque chose n'est pas normal mais qui ne permettent pas d'identifier immédiatement la cause de ce décalage. C'est le cas par exemple, dans *Buffy*, du rêve de Xander dans « Teacher's pet », le quatrième épisode de la première saison. Xander est au Bronze et sauve Buffy de plusieurs vampires avant de terminer son solo de guitare électrique sur la scène sous le regard ébloui de la jeune fille.



Fig 5. : Xander (Nicholas Brendon) dans « Teacher's Pet »

Bien sûr, Sarah Michelle Gellar surjoue dans un rôle de damoiselle en détresse qui contraste considérablement avec sa position de force habituelle et Xander possède une assurance inédite. Cependant, le téléspectateur n'a pas les moyens de savoir quel est le statut de l'image qu'il observe avant que Xander ne se réveille. Dans un univers comme celui de *Buffy*, nous pourrions tout aussi bien nous trouver dans un univers parallèle, ou les personnages pourraient être victimes des effets du sortilège, etc. C'est en ce sens que la séquence prégénérique est autonome et possède ainsi une relative liberté. Elle construit, le temps d'une séquence, son propre univers.

De la même manière, la série peut aussi profiter de cette structure pour une mise en abyme, pour un regard réflexif ou métafictionnel sur sa propre démarche. C'est par exemple le cas de la séquence prégénérique de l'épisode 7 de la saison 3 de *Lost*. Tous les éléments de cette séquence méticuleusement composée nous laissent penser que nous sommes sur l'île : la présence de Juliet et d'Ethan, l'aspect du couloir, la lumière, la plage, le vinyl. La musique angoissante est celle généralement associée aux autres. La conversation que Juliet a avec sa soeur pourrait traiter de Ben.



Fig. 6. Juliet, prégénérique de 3.7, *Lost*

Mais en réalité, il s'agit d'un flashback d'avant l'arrivée de Juliet sur l'île. Elle se trouve en fait à Miami, ce qu'elle révèle par un véritable lever de rideau, en libérant la fenêtre juste avant le générique. Les indices saturent la séquence comme autant de fausses pistes pour détourner le regard du spectateur du seul indice qu'il fallait remarquer et qui nous indiquait la temporalité de la séquence : la coupe de cheveux de Juliette. Ce que fait ici *Lost*, c'est nous apprendre à regarder. Elle cristallise dans ce prégénérique l'ensemble de ses enjeux dans une sorte de mise en abyme. Durant l'ensemble de la série, les indices ont toujours été des fausses pistes parce que l'enjeu de la série était d'opérer une

transformation du regard. Or cette séquence est comme un avertissement qui souligne déjà ce fonctionnement alors que le spectateur n'est pas encore prêt à le comprendre.

L'autonomie peut aussi être utilisée dans un but surplombant : puisque la séquence appartient à l'épisode sans y appartenir, elle peut fournir un discours sur ce même épisode. Ainsi, une autre polarisation possible est liée à la fonction d'introduction, voire de prologue ou de chœur de la séquence prégénérique. Elle peut en effet cadrer ou décadrer la fiction, destabiliser le regard du spectateur ou alors l'orienter, quitte à adopter une position morale ou herméneutique, c'est à dire proposer par avance une lecture de l'épisode, comme pouvait le faire par exemple la voix off de *The Twilight Zone* évoquée plus haut. C'est le cas de nombreuses séquences de *The X-Files* sur lesquelles nous reviendrons. Cette construction a partie liée avec une conception très stricte de la narration. Une narration aristotélicienne où chaque événement est inscrit dans une chaîne causale. Dès lors l'épisode pose une situation initiale et un noeud dramatique qui va devoir se résoudre dans le dénouement à la suite de plusieurs péripéties. C'est le cas de la plupart des épisodes des séries dont nous parlons. Sur cette structure narrative se fonde l'autonomie de l'épisode. Dès lors la séquence prégénérique est là pour rompre un équilibre, pour soulever une question, qu'il faudra résoudre. La séquence pose le plus souvent le problème en termes d'intrigues, mais parfois elle peut également changer d'échelle et en souligner les enjeux, humains, moraux, voire métaphysiques. Souvent cette prise en charge d'un discours passe par une voix off, comme l'analyse Héloïse Pourtier-Tillinac à propos des génériques (mais la démarche est similaire dans le cas des prégénériques) :

On peut en effet relever dans l'histoire des séries la présence de narration lors des génériques introductifs, notamment dans les séries de science-fiction. C'est ainsi le cas des grands succès télévisés des années 1960 et 1970, *La Quatrième Dimension* (1959), *Star Trek* (1966) et *Les Envahisseurs*. La caractéristique du genre de ces séries, la science-fiction, explique sans aucun doute la présence de ces voix-off narratrices : le caractère inhabituel des lieux et des personnages, dans un paysage audiovisuel encore peu habité à ces originalités, nécessitait une « prise en charge » du téléspectateur par une explication en amont. De ce fait, on peut qualifier ces voix narratrices de voix pédagogiques⁴².

Cependant, la fonction de la voix off ne veut se résumer à cette dimension pédagogique, comme on l'a déjà vu au sujet de *The Twilight Zone*. Dans *The X-Files*, les voix off ont

42 Pourtier-Tillinac, Héloïse, « La narration à portée généralisante, un tournant télévisuel? », in *Les séries télévisées, Réseaux*, Vol 29-165, fev-mars 2011, pp. 27-28.

surtout pour fonction de prendre du recul par rapport à la narration et sont des commentaires souvent à portée existentielle ou métaphysique sur l'humanité, la vie, la mort. Ils remettent en perspective les événements par rapport au vécu psychologique du personnage mais aussi par rapport à leur portée philosophique.

C'est le cas de *Grey's Anatomy*⁴³ par exemple, qui met systématiquement en scène une voix off « à portée généralisante ». L'un des personnages principaux, généralement Meredith Grey, évoque un thème général, un aspect de sa vie qui va correspondre au lien entre tous les intrigues de l'épisode. Par exemple dans le prégénérique de l'épisode 2 de la saison 10, Meredith évoque un jeu d'enfant qui devient une métaphore pour l'ensemble des attitudes des personnages qui défilent à l'écran et dont la situation est résumée dans une courte scène. Les séquences prégénériques dans la série sont particulièrement longues et correspondent souvent à un véritable acte, (ici, une durée de 8'22) mais la voix off en ouverture structure la séquence et influe sur la perception de l'épisode entier. On retrouve cette même démarche dans *Desperate housewives*⁴⁴, dont chacun des épisodes commence par la voix désincarnée, et surplombante par nature, puisque venant de l'au-delà, de Mary Alice. Elle commente et surtout révèle les dessous de la vie du quartier de Wisteria Lane, proposant dès le départ de l'épisode un regard orienté, comme celui d'un narrateur ou d'un fabuliste qui lance un thème, raconte ensuite son histoire, pour venir en tirer la laçon à la fin.

A l'inverse, la séquence peut aussi, comme nous l'avons vu, ne pas faire sens par rapport au reste de l'épisode et précisément décadrer ou désorienter le regard. Si la séquence présente des éléments que le spectateur ne peut pas relier à ce qu'il connaît de la série, alors elle mettra en place une stratégie de la surprise, du choc, ou du suspense. Au lieu de réduire l'épisode, elle l'ouvre à diverses possibilités. C'est une stratégie utilisée à plusieurs reprises en ouverture de saison dans *Lost*. Précisément le fait qu'il s'agisse d'une ouverture de saison redouble la decontextualisation structurelle du prégénérique : il s'agit du début d'un début. Or les premières images de la saison 2 sont tellement inattendues qu'elle pourrait faire penser au spectateur qu'il s'est trompé de programme. Les plans sur la routine quotidienne de celui qui s'avèrera être Desmond, ne résonnent en rien avec ce que l'on sait à ce moment-là de l'intrigue. Il s'agit d'une désorientation du spectateur mais

43 *Grey's anatomy*, série américaine de Shonda Rhimes, 2005- , CTV.

44 *Desperate Housewives*, série américaine de Marc Cherry, 2004-2012, ABC.

aussi, plus spécifiquement, d'un changement de point de vue. Nous avons laissé les personnages que nous connaissons au-dessus de l'entrée de la trappe observant en contre-plongée l'abîme obscur, dans la dernière image de la saison 1 et nous découvrons en fait le point de vue de celui qui les regarde de l'intérieur de la trappe dans l'ouverture de la saison 2. Mais ce changement de point de vue n'est compréhensible que lorsque les deux regards se croisent à la fin de la séquence prégénérique. On voit bien ici comment le pouvoir décontextualisant de la séquence prégénérique est utilisé pour désorienter le spectateur, créer un suspense, un mystère (en outre, les plans sont tous partiels, on ne voit pas le visage de l'homme qui vit dans la station), et enfin un choc : celui de découvrir une continuité là où nous percevions une rupture. L'ouverture de la saison 3 fonctionne exactement sur le même principe. La découverte finale de la séquence étant également le fait que nous sommes sur l'île et que les Autres vivent dans ce qui semble être un village. C'est sur l'impossibilité d'attribuer une date et un lieu aux images que nous percevons que se construisent ces séquences.

Sans aller aussi loin, la séquence peut aussi tout simplement mettre en avant un personnage, un thème, en le soulignant formellement comme une autre séquence ne pourrait pas forcément le faire. C'est le cas par exemple de la très belle séquence prégénérique de l'épisode 21 de la saison 2 d'*E.R.*, « Take these broken wings ». Susan a perdu la garde de Susie et tombe dans une profonde mélancolie qui se dégage des plans en travelling de son quotidien qui se succèdent comme une bande qui défile.



Fig. 7 : Séquence prégénérique de « Take these broken wings », *E.R.*

Ces plans font suite à des images de Susan parlant à un interlocuteur inconnu de Susie et de sa vie. La caméra est très proche d'elle créant une forme d'intimité. Sa voix

devient ensuite une voix off lorsque l'on passe aux images de sa vie quotidienne. La construction très particulière de cette séquence implique un décalage net par rapport à une séquence classique et contribue à construire le propos de l'épisode. Ainsi, l'épisode porte sur la situation psychologique de Susan après la perte de Susie et le fait que la séquence pré-générique crée, par sa forme, un sentiment de mélancolie, mais aussi construit une intimité avec le personnage qui est de l'ordre de la confession ou de la thérapie, rompt avec le rythme effréné habituel de la série pour marquer la détresse et la complexité de l'état d'esprit du personnage.

5. Typologie

Ainsi, pour élaborer une typologie des séquences pré-génériques, une première distinction s'impose : certains pré-génériques sont marqués et d'autres ne le sont pas. L'enjeu même de la séquence pré-générique, en termes de rapport à la sérialité, est d'installer un corpus de normes et d'autre part, de reconfigurer constamment ces normes pour jouer sur l'ambivalence, qui est au fondement du fonctionnement d'une série télévisée, entre l'identification du programme et l'apport de nouveauté. Soit la séquence pré-générique est non-marquée, c'est-à-dire qu'elle reprend le corpus de normes qui correspond à l'identité de la série, soit elle est marquée, c'est-à-dire qu'elle pose sa différence avec ce qui a précédé. On voit bien que c'est une notion fondamentale dans la mesure où, pour qu'il y ait décalage, il faut d'abord qu'il y ait une norme qui se soit imposée.

Or les séquences pré-génériques marquées n'engagent pas la série dans une autre voie qu'elle continuerait à suivre par la suite mais au contraire s'imposent comme des hapax et profitent, en quelque sorte de la relative autonomie d'un épisode, et *a fortiori* d'une séquence pré-générique, pour explorer de manière éphémère une autre voie. Nous verrons qu'il y a plusieurs manières de construire une séquence pré-générique marquée, notamment en fonction de la nature de la série (feuilletonnante ou semi-feuilletonnante) mais aussi du genre auquel appartient la série (sitcoms, série fantastique, judiciaire, etc.). En raison de la construction de la série sur le temps long, telle que nous l'avons évoquée

plus haut, un modèle de séquences pré-génériques se met en place au début de la série, qu'il soit particulièrement élaboré ou qu'il soit extrêmement simple. Toutes les séquences qui correspondent à ce modèle sont non marquées, car elles relèvent de l'ordinaire, dans le cadre de cette série en particulier. Ainsi, dans un feuilleton dont la séquence pré-générique est toujours simplement la première séquence de l'histoire, comme dans la plupart des *soap operas* par exemple, cette séquence sera non marquée. Mais si, dans le cadre d'un épisode, la séquence trouve un autre usage, alors elle sera marquée. De même, dans une série semi-feuilletonnante formulaire où la formule du pré-générique est très spécifiquement délimitée, comme c'est le cas dans *The Pretender*, toute inflexion de cette formule correspondra à un pré-générique marqué. Ainsi, comme on le voit par exemple dès le deuxième épisode de la saison 1, la séquence pré-générique dans cette série présentent Miss Parker, Broots et Sidney arrivant sur les lieux où se trouvaient précédemment Jarod. Il s'agit d'un lieu que le spectateur n'a jamais vu et cette partie de l'intrigue se situe dans l'ellipse entre deux épisodes. Jarod y a souvent appris quelque chose qui lui sera utile pour l'enquête qu'il mènera par la suite dans l'épisode. Ceux qui le poursuivent explorent les traces qu'il a laissées : carnets rouge autour de sa précédente enquête, jouets qu'il a découverts et indices pour découvrir sa prochaine mission. Parallèlement à cela, l'enquête de la semaine est également présentée, généralement par la continuité entre ce qu'il a appris et son nouveau métier : dans le cas de cet épisode, Jarod a appris à nager et va devenir garde-côte. Ainsi la manière dont se construit la présentation de l'intrigue est très spécifique et comporte un nombre important d'invariants et de gimmicks. La différenciation par rapport à ce modèle en sera bien sûr par conséquent d'autant plus cruciale.

Les deux aspects comportent un intérêt. L'étude des séquences non marquées permet de différencier les séries entre elles et d'analyser les différentes stratégies élaborées en fonction des genres ou des formats. En revanche, l'analyse des séquences marquées permet d'approfondir l'étude d'une série en particulier et de voir comment elle joue avec ses propres codes.

La seconde distinction à établir est bien sûr celle de la complexité et/ou de la prise en compte du médium. Ainsi, on pourra distinguer entre les séquences qui n'existent que pour des raisons pratiques et ne proposent pas une véritable recherche sur le format ou sur la narration et celles qui sont la preuve d'une conscience de ses possibilités créatives. Il

s'agit là évidemment d'un critère qualitatif mais il ne s'agit pas de discréditer les séries qui ne présentent pas cette caractéristique : elles peuvent très bien se construire sur d'autres méthodes. Ainsi, beaucoup de sitcoms proposent des séquences prégénériques simples et non marquées. La séquence constitue alors simplement la première scène de l'épisode, et le corps de l'épisode la suivra. La place du générique permet simplement de souligner la dernière phrase de dialogue ou le dernier gag mais la composition de la séquence ne permet pas de lui attribuer de fonction spécifique. C'est le cas bien souvent de *Friends*, *Will and Grace* ou plus récemment de *Modern Family*⁴⁵. C'est moins le cas de *How I met your mother*⁴⁶, par exemple, qui est une série plus réflexive et qui, par son procédé de récit rétrospectif, cadre la plupart du temps son récit autour d'un certain thème ou d'un certain événement dans sa séquence d'ouverture. Il ya bien sûr d'autres exceptions. Par exemple dans *Friends*, certains épisodes profitent du prégénérique pour mettre en place un premier gag, isolé, qui n'a pas de rapport avec le reste de l'épisode.

A partir de là, plusieurs critères d'analyse s'imposent qui définissent différents niveaux de structuration de la séquence :

- questions de narration : par exemple, la séquence prégénérique est-elle feuilletonnante ? Les personnages récurrents de la série sont-ils présents dans la séquence prégénérique ?

La narration est à entendre ici en tant que construction du récit et des personnages en utilisant les outils de la narratologie, comme ceux de Genette dans *Figures III*. Dans quel ordre sont racontés les événements, y a-t-il des prolepses ou des analepses ? Quel est le rythme de la narration, sa durée correspond-elle à la durée des événements ? Y a-t-il des ellipses ? Ces éléments permettent de comprendre quelle est la place de la séquence au sein de l'épisode en termes d'intrigue. Ainsi, la séquence prégénérique correspond-elle seulement à une scène ou à plusieurs ? Est-ce seulement une courte introduction ou véritablement un acte du récit ? L'exemple d'*Alias*⁴⁷ est tout à fait intéressant sur ce point et constitue même un cas limite. En effet, les séquences prégénériques de la série correspondent au premier acte. Le générique intervient généralement à la 11e ou 12e minute. Il est clair que dans ce cas, on ne peut pas parler d'introduction au même sens que

45 *Modern Family*, série américaine de Christopher Lloyd II et Steven Levitan, 2009- , ABC.

46 *How I met your mother*, série américaine de Carter Bays et Craig Thomas, 2005-2014, CBS.

47 *Alias*, série américaine de JJ Abrams, 2001-2006, ABC.

pour une séquence de une à deux minutes. Le format d'*Alias* est déterminé dans la première saison par une construction autour du *cliffhanger* permanent. Chaque épisode se termine sur un élément en suspens dont la suite apparaîtra dans le premier acte du suivant, soit la séquence prégénérique. On voit bien qu'ici les actes sont en fait décalés. A la limite, le générique offre véritablement le point de départ du nouvel épisode quand la séquence d'ouverture correspond à la dernière du précédent. Dans ce cas, la narration est bien continue, mais elle tient compte de la temporalité de la série et de la rupture nécessaire entre la diffusion de deux épisodes pour pousser à l'extrême la dynamique du suspense. Dans une série sur des agents secrets, cette démarche est bien sûre particulièrement adaptée.

Nombreux sont aussi les épisodes qui commencent par une séquence en prolepse de manière à tenir en haleine le spectateur en lui montrant à l'avance l'aboutissement de l'intrigue, ou le plus souvent, un aboutissement temporaire et dramatique de l'intrigue. Ainsi, la séquence prégénérique plonge le spectateur *in medias res* dans une intrigue dont il n'a pas tous les éléments et le corps de l'épisode commencera par un carton du type «douze heures plus tôt». Dans cette configuration, la séquence prégénérique relève à proprement parler du *teaser* et utilise au maximum sa capacité à manipuler le spectateur. En général, une telle séquence se finit sur une fin dramatique telle que la mort supposée d'un personnage ou son arrestation. Or cette fin n'est en général pas la fin de l'épisode mais bien une péripétie que la fin réelle viendra résoudre. Ainsi dans « Exposé », quatorzième épisode de la saison 3 de *Lost*, Nikki court dans la forêt avant de s'écrouler, morte (du moins c'est ce que l'on croit) devant Hurley et Sawyer. L'épisode commence ensuite par cette mention : « 84 jours avant » et va montrer l'ensemble des événements qui conduisent à ce moment, puis, à la fin, la suite de cette scène. En réalité, Nikki est seulement paralysée, ce qui la conduira à être enterrée vivante à la fin de l'épisode. La séquence joue ici sur le suspense mais construit aussi un rapport spécifique au spectateur qui sera le seul à connaître les informations qui expliquent ce qui se passe réellement dans cette scène. Ce que montre le prégénérique, c'est la position des autres personnages, qui, comme le spectateur au moment de sa première vision, ne peuvent pas contextualiser le passage et l'interprètent donc de manière incorrecte.

- questions de fiction : le spectateur est-il capable, en fonction des éléments que lui

fournit la séquence prégénérique, de comprendre le statut de l'image ou de situer le contexte de l'épisode ?

Ici il s'agit de comprendre comment la séquence gère l'entrée dans la fiction. Puisqu'il s'agit de la première séquence de l'épisode, par nature, elle n'est pas entièrement contextualisée. Elle n'est contextualisée que par l'identification du programme si elle a pu être faite en amont. Dans le cas contraire, le spectateur est dépendant des indices que la séquence veut bien lui donner. Alors, si le programme n'a pas pu être identifié en amont, la situation implique pour le spectateur une position similaire à celle du spectateur de cinéma. Ce qui est une continuité sérielle ne peut être comprise comme telle que si on est en mesure de l'associer à ce qui précède. La différence avec le cinéma étant bien sûr que le prégénérique de série n'est pas pensé pour être appréhendé de cette façon. La question se pose particulièrement dans le cas de prégénériques marqués puisque, précisément, ils échappent aux habitudes. Il est donc intéressant de noter si cette différence est marquée visuellement ou musicalement ou si elle est à déduire par le spectateur. Ainsi, dans le cas de « Once more with feeling », épisode musical de *Buffy*, la différence est tout de suite marquée, par la musique et la mise en scène, qui diffèrent par rapport aux autres épisodes. Le statut de l'épisode est clairement défini dès les premières images.



fig 8. Buffy (Sarah Michelle Gellar), scène d'ouverture de « Once more with feeling ».

En revanche, comme nous l'avons vu, dans l'exemple du rêve, ce statut peut être implicite. Dans ce cas, le spectateur n'a pas les moyens d'interpréter correctement l'image. C'est là une stratégie classique pour créer du suspense à peu de frais. Un cauchemar mettra ainsi en danger la vie des personnages, ou de manière moins dramatique verra peut-être un couple se séparer, mais le réveil brutal informe le spectateur que, si son émotion a été bien réelle, l'univers fictionnel qu'il connaît n'a pas changé. C'est la raison pour laquelle

Sarah Hatchuel parle du rêve dans les séries télévisées⁴⁸ comme de l'actualisation de possibles narratifs. Le rêve, qui trouve un espace privilégié au sein du prégénérique, peut exploiter des pistes narratives délaissées sans affecter l'univers fictionnel.

- questions formelles : la séquence prégénérique correspond-elle au style visuel et musical de la série ? Quelle ambiance la lumière ou le montage créent-ils ? Quelle est la longueur du teaser ?

On retrouve là une série d'éléments qui vont déterminer partiellement la nature marquée ou non marquée de la séquence. Par exemple, « Monster movie », épisode 5 de la saison 4 de *Supernatural* est en noir et blanc et commence avec des images qui sont de toute évidence un hommage aux films d'horreur, notamment de la Hammer. La séquence est immédiatement marquée parce qu'elle se construit en décalage évident avec le reste des épisodes. Le spectateur sait dès le début qu'il a affaire à un épisode spécial. De plus, précisément, il n'y a pas de séquence prégénérique à proprement parler puisque l'épisode commence par un générique qui ressemble aux génériques de film de cette époque et qui diffère absolument du générique habituel de la série. Cependant, la première séquence est séparée du corps de l'épisode par un cache circulaire qui vient transformer l'image en écran noir avant que le corps de l'épisode ne commence. Cette première séquence est donc bien un prélude.

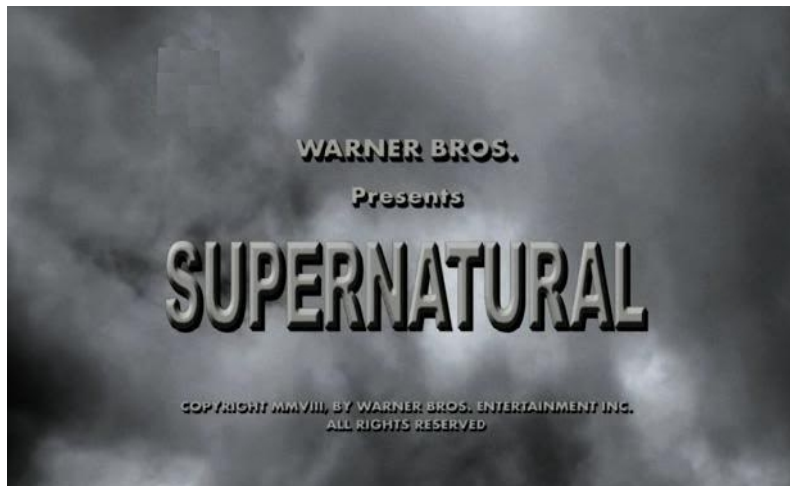


Fig 9, « Monster Movie », *Supernatural*

Supernatural est une série fantastique qui joue beaucoup sur la parodie et le comique et

48 Dans son livre à paraître en 2015 chez Rouge Profond dont nous avons pu lire certaines parties.

qui est particulièrement métafictionnelle. Elle regorge donc d'épisodes spéciaux qui prennent des formes diverses. Elle s'inscrit à la fois dans la tradition de *The X-Files* ou de *Buffy*, mais sa diffusion dans les années 2000 lui permet de pousser les logiques réflexives et postmodernes encore plus loin. Ainsi, dans l'épisode « Changing Channels », épisode 8 de la cinquième saison, les deux frères sont transportés dans des programmes télévisés. La séquence prégénérique et le générique réinventent dès lors la série sous la forme d'une sitcom. Les marqueurs formels sont ici très nombreux : couleurs criardes qui contrastent avec les couleurs sombres auxquelles la série est habituée, rires enregistrés, position de la caméra, teneur des dialogues. Le spectateur n'a alors aucune idée de la raison pour laquelle la séquence est ainsi, mais l'effet comique est évident. Non seulement, la série joue de références télévisuelles mais elle joue avec ses propres codes en transposant ceux d'autres programmes. La séquence prégénérique est ici un moment privilégié de destabilisation des attentes du spectateur dans un but humoristique et réflexif.

D'autres questions formelles se posent, par exemple celle de la transition entre le prégénérique et le générique. *The walking dead* est un cas intéressant car la musique du générique opère toujours une transition entre le prégénérique et le générique en se superposant aux dernières images du prégénérique. Cette stratégie a plusieurs effets : elle colore évidemment le prégénérique. La musique du générique étant très marquée, dramatique et mettant en place une ambiance angoissante et glauque, les premières notes viennent hanter l'image comme s'il était impossible d'échapper à la fatalité de cet univers post-apocalyptique. La musique est ici presque un sous-entendu de l'image qui émerge inévitablement à la fin de la séquence. Car la musique a une fonction d'identification, presque d'étiquette, que possèdent de manière plus générale certains génériques. Ils viennent appliquer une définition à ce que l'on vient de voir dans la séquence. C'est le cas de la musique dans *The Walking Dead*, mais l'effet est similaire avec le carton titre *Supernatural*, dans la série du même nom. Son apparition désigne ce que l'on vient de voir comme appartenant au surnaturel et pas à n'importe quel surnaturel, à celui de la série. Il labellise et exhume une identité sous-jacente de la séquence qui précède.

— questions génériques : la séquence prégénérique met-elle en avant les codes du genre dans lequel la série s'inscrit ? Et si ce n'est pas le cas, quels autres codes met-elle

éventuellement en avant ?

Ce dernier point est également fondamental. On l'a vu, le format de la série et l'histoire du développement des séries américaines sont particulièrement liés à la question des genres : policier, mélodrame, science-fiction, fantastique. Les années 1990 voient les genres s'hybrider ou évoluer pour se complexifier. Dès lors le rapport au genre est plus ambigu et joue sur un effet d'appartenance et en même temps de rejet, un jeu réflexif de mise en avant des codes et en même temps de déconstruction de ces codes. Ainsi les séries policières, judiciaires ou médicales deviennent-elles de plus en plus réalistes, tout en intégrant des éléments mélodramatiques du soap opera. Les sitcoms prennent elles aussi des formes plus variées. La série fantastique est un exemple particulièrement intéressant, comme on l'a vu. Une série comme *Supernatural*, qui revisite l'ensemble des topos du genre, reconstruit parallèlement un univers fictionnel qui lui est propre, notamment par le second degré ou la dimension réflexive.

Ainsi, la séquence prégénérique peut être abordée de diverses manières et l'on observe la richesse de ses usages et la variété de ses fonctions. La conjonction de l'ensemble de ces critères permet de comprendre comment chacune d'entre elle fonctionne et ce qui fait sa spécificité. Pour mettre en application l'ensemble de ces analyses et voir comment elles nous permettent de mieux déterminer le fonctionnement sériel d'une oeuvre, nous allons désormais nous intéresser à un cas d'étude spécifique, *The X-Files*.

Seconde partie

Le cas de *The X-Files*

The X-Files est une série télévisée américaine créée par Chris Carter et diffusée sur la chaîne Fox de 1993 à 2002. Le choix de cette série pour l'étude de cas s'imposait pour plusieurs raisons. Tout d'abord, la série, par sa longévité (9 saisons et 201 épisodes) offre un corpus large de séquences prégénériques qui permet d'effectuer des analyses de séquences précises tout en comparant les différentes démarches afin de proposer une typologie et une analyse en synchronie. Par ailleurs, la série commence au début des années 1990 et se termine au début des années 2000 et permet également de travailler en diachronie sur l'évolution du traitement de cette séquence à la télévision américaine, puisqu'à partir des années 2000, d'autres usages s'imposent. De plus, la séquence prégénérique doit être étudiée en tant qu'elle s'inscrit dans une continuité, qui est celle de l'épisode mais aussi de la série dans son ensemble. En effet, les usages évoluent de la première saison à la dernière saison. Il était donc important de choisir une série longue qui offre ce panorama, à la fois d'une diversité et d'une évolution dans le temps. C'est tout à fait le cas de *The X-Files* qui installe un modèle de fonctionnement dans ses premières saisons et expérimente un certain nombre de variations au cours de son histoire.

D'autre part, le genre de la série fantastique⁴⁹ est particulièrement propice, en particulier dans le cas de séries semi-feuilletonnantes qui, comme nous l'avons vu, possèdent la caractéristique de pouvoir se réinventer chaque semaine, à des expérimentations narratives ou formelles. *The X-Files* en est un bon exemple et innove

⁴⁹ La catégorisation générique de *The X-Files* n'est pas évidente. La dénomination générale « série fantastique » est souvent utilisée, en particulier à la télévision française (*The X-Files* était ainsi diffusée dans le cadre des samedis fantastiques sur M6 dans les années 1990), mais recouvre des séries qui appartiennent à la science-fiction, au fantastique ou à la fantasy. *The X-Files* est aussi un objet hybride qui en termes macrostructurel relève plutôt de la science-fiction (par sa mythologie liée aux extraterrestres et à la conspiration) mais dont les épisodes isolés peuvent relever de différents genres : science-fiction, fantastique, horreur.

régulièrement en proposant des épisodes spéciaux, et notamment des épisodes humoristiques, qui deviennent aussi une marque de fabrique de la série. Dans ces épisodes, les séquences prégénériques sont souvent particulièrement intéressantes.

Le choix de *The X-Files* est également à comprendre sur un plan historique. Les séries des années 1990 imposent ainsi un nouveau modèle structurel et narratif qui se généralise et perdure jusqu'à aujourd'hui : celui de la série semi-feuilletonnante. Il nous semble donc important de travailler sur une série qui s'inscrit dans ce contexte et qui va même contribuer à forger ce nouveau modèle. Car il ne faut pas non plus oublier l'importance de *The X-Files* au cours de cette décennie 1990. Avec *E.R.*, *The X-Files* fait partie des séries qui ont imposé une exigence en termes de mise en scène et de scénario qui se revendiquait d'une proximité avec le cinéma. L'inventivité et la qualité de cette série en font donc un support pertinent pour ce type d'analyses car, non seulement la série a forgé ses propres règles, qui vont parfois être copiées par des séries ultérieures, mais elle a aussi joué avec ses règles, les a transgressées et s'est offerte une liberté au sein de ces contraintes qui a donné lieu à des épisodes particulièrement originaux.

Dans cette partie, il s'agira à la fois de montrer comment s'appliquent à un cas précis les éléments déterminés dans la première partie mais aussi de les approfondir, les nuancer et montrer comment ils permettent de mettre en évidence des caractéristiques de fonctionnement d'une série.

1. Présentation générale de *The X-Files*

The X-Files est une série qui explore des tropes du fantastique, de l'horreur et de la science-fiction, autour du concept d'affaires non-classées. Ces dossiers du FBI sont censés recouvrir un certain nombre de cas qui n'ont pu être résolus et qui, dans l'univers fictionnel de la série, correspondent à des phénomènes paranormaux. L'agent Dana Scully, médecin et scientifique, est, dans l'épisode pilote, affectée aux affaires non-classées pour rendre compte du travail de son co-équipier, Fox Mulder, profiler qui a établi ses quartiers dans les sous-sols du FBI où il analyse toutes les affaires ayant trait au paranormal. Surnommé « Spooky Mulder » à Quantico, il est la risée de ses collègues,

mais il poursuit ce qu'on peut appeler une quête sans se soucier de l'opinion des autres. Il a été témoin, lorsqu'il avait douze ans, de l'enlèvement de sa soeur Samantha par des extraterrestres – ce que des séances d'hypnose régressive lui ont révélé - et il cherche depuis à comprendre ce qui lui est arrivé. Or les intuitions de Mulder le rendent dangereux pour un groupe d'hommes très haut placés au gouvernement et qui opèrent dans l'ombre ce que la série dénomme une « conspiration ».

La série alterne donc entre deux dynamiques : la dynamique épisodique dans laquelle les deux agents travaillent chaque semaine sur une nouvelle affaire, qui peut être de toute nature, monstre, fantôme, etc. Et d'autre part, la dynamique feuilletonnante qui a trait à la conspiration et aux extraterrestres. Petit à petit, différents informateurs permettent à Mulder et Scully de découvrir des éléments de la conspiration, et, par ailleurs, ils sont de plus en plus impliqués personnellement dans cette dimension de l'histoire. Mulder, par le mystère de l'enlèvement de sa soeur mais aussi par l'implication de son père dans la conspiration, et Scully, parce qu'elle est elle-même enlevée dans la saison 2 et développe un cancer suite à cet enlèvement. Ainsi, la dimension feuilletonnante des éléments liés à la mythologie de la série s'allie avec la dimension feuilletonnante centrée sur l'itinéraire personnel des deux protagonistes de la série. A ce duo, s'ajoutent quelques personnages secondaires récurrents qui deviennent eux aussi des éléments fondamentaux de l'intrigue, comme le directeur adjoint Skinner ou l'homme à la cigarette.

De manière générale, la série, outre son imaginaire paranoïaque conspirationniste, est surtout centrée sur la question de la croyance. Scully représente la science et se pose en sceptique au début de la série, rejetant chez Mulder ce qui relève d'une véritable foi dans le paranormal. Pour autant, sa propre croyance, chrétienne cette fois, est elle aussi rejetée par Mulder qui se positionne comme un athée. Les différentes formes de foi sont rejetées dos à dos mais trouvent chacune des parts de vérité au cours de la série. C'est plutôt la confiance aveugle qui est constamment dénoncée et la recherche de preuves et une approche critique du savoir qui est valorisée.

Ces éléments sont importants pour comprendre la position fictionnelle des épisodes et leur structure. En effet, le spectateur est dans chaque pré-générique confronté à un phénomène qu'il ne peut pas expliquer. Il en a pourtant été témoin et le reste de l'épisode constitue l'enquête des deux agents pour comprendre – et par là-même pour nous

expliquer – ce qui s'est réellement passé. Ceci constitue la formule de la série. Ainsi, l'explication ne nous est jamais donnée comme un élément préétabli mais comme un élément à découvrir, et qui peut éventuellement, résister ou rester ambiguë à la fin. Dès lors, se pose la question du statut de l'image, sur lequel certains épisodes vont jouer, nous y reviendrons. De manière générale, le doute demeure le plus souvent à la fin de l'épisode car les agents ne peuvent généralement rien prouver. Un jeu récurrent de la série consiste aussi à faire intervenir les éléments surnaturels à l'image (comme la télékinésie par exemple) uniquement lorsque Scully est absente. Ainsi, le paranormal devient toujours un récit qu'en fait Mulder, et donc un récit sujet à caution, mais aussi une image qu'il partage avec le téléspectateur – seul autre témoin. Or le spectateur, qui a eu le privilège de voir le prégénérique, est toujours en avance sur les personnages, a toujours déjà été le témoin. Mais de quoi ? Et ce qu'il a vu peut-il vraiment être interprété de telle ou telle façon ? Ainsi le statut de l'image, la question de la perception ou même du trucage, à nouveau sont au coeur même d'une série qui travaille un imaginaire de la tromperie, du secret, de l'illusion et du mensonge tout au long de son histoire.

On peut dire que l'une des problématiques essentielles de la série est finalement la question du récit, et c'est en particulier au sein du prégénérique que se joue cette dimension de la série. En effet, il s'agit toujours de reconstituer une histoire, celle de l'enquête de la semaine, comme celle des personnages principaux et celle, finalement de l'Histoire, et en particulier de l'histoire américaine. Or cette reconstitution d'histoires se fait à travers une multitude de récits, parfois contradictoires et souvent incompatibles idéologiquement, si bien que l'histoire relève toujours d'un positionnement spécifique. Non seulement il s'agit de mettre en cause une première version de l'histoire mais plus profondément encore de mettre en cause toute version de l'histoire. Les faits, que recherchent un enquêteur, en quoi consistent-ils, ontologiquement ? Existe-t-il quelque chose que l'on peut qualifier de fait ? Et ce n'est pas un hasard si la série interroge l'Histoire américaine autour de certains de ces mythes fondateurs de l'imaginaire contemporain, tels que le crash de Roswell ou l'assassinat de Kennedy. C'est précisément la tension entre l'Histoire et l'imaginaire qui se révèle ici, une Histoire fantasmée, qui dit moins sur les faits historiques que sur le réel en tant qu'il est appréhendé par les contemporains, que sur la représentation du réel. On touche ici à ce qui fait la spécificité même de la fiction, mettre à jour des mécanismes sous-jacents par la construction d'un

récit imaginaire.

Dès lors, rien d'étonnant à ce que la série se soit emparée très rapidement de la question du point de vue et ait organisé sa narration autour de ce principe. Rien d'étonnant non plus à ce qu'elle ait usé d'ironie, de parodie et de comique réflexif dès ses premières saisons. Parce qu'elle porte sur le récit, la série a mis en abyme sa propre narration. Les récits ont une place considérable dans *The X-Files*, qu'il s'agisse du récit des témoins, du récit contrefactuel de propagande des conspirateurs, des récits concurrents de Mulder et Scully autour de l'affaire qu'ils essaient d'élucider, mais aussi du récit de la science, telle qu'elle décrit le monde, face à la légende ou au récit religieux. Autant de discours qui racontent le monde fictionnel mais aussi le réel et qui se trouvent confrontés au cours des épisodes. Si Mulder est souvent qualifié de prophète par les conspirateurs, c'est précisément parce qu'il est celui qui raconte le réel, ou du moins qui essaie de le faire, en fonction de ses croyances. La parole de Mulder a un statut particulier au sein de la série parce qu'elle est celle qui commente le récit que l'on est en train de voir, celle qui met des mots sur les images, celle qui précisément peut élucider le prégnant.

Mais il ne peut le faire sans la confrontation entre son récit et celui de Scully. Il n'est pas celui qui sait déjà, puisque le récit va se construire à deux voix. Scully est celle dont l'exigence de rigueur, qu'elle oppose sans relâche à Mulder, lui permet de dépasser ses propres a priori sur l'affaire et de s'approcher donc plus près du réel. C'est dans cette dialectique qu'émerge le récit final. D'où l'importance à la fin des épisodes du fameux rapport rédigé par Scully ou par Mulder après leur enquête. Ces rapports ne sont jamais conclusifs, ils sont toujours ouverts. Ils proposent une lecture de ce dont ils ont été témoins en soulevant une série de questions sans réponse. Ce qui reste inexpliqué, ce sont les enjeux de l'affaire. Que l'on sache que le meurtrier était un monstre ne résoud pas l'affaire. Qu'est-ce qui a fait que ce monstre ou ce phénomène existait? Comment l'expliquer? De quoi est-il le signe? La question du sens est omniprésente dans la série, et c'est pourquoi l'absurde et la fantaisie y ont toute leur place. Par le décalage humoristique, voire poétique, la série pose aussi la question du sens. Aucune de ses intrigues n'est réaliste et toutes le sont. Même si elles sont parfois tirées de faits réels, ce qui compte n'est pas leur réalisme mais bien les questions qu'elles nous posent et auxquelles nous n'avons pas de réponse. Peut-être que ce que nous dit *The X-Files*, c'est que nous abordons

le monde en termes fictionnels, que nous construisons une fiction à partir de ce que nous percevons du monde, que nous vivons dans cette fiction et que la seule manière de percevoir qu'il s'agit d'une fiction est de la confronter avec d'autres fictions, ou plus exactement avec la fiction des autres.

Cette question se retrouve bien dans le rapport même du créateur de la série aux téléspectateurs, qui était tout à fait novateur. Alors que *The X-Files* a généré un véritable culte et s'impose comme un réel phénomène au début des années 1990, Chris Carter, son créateur devient lui aussi un objet médiatique. Une telle position pour un show runner est très rare dans l'histoire des séries télévisées et, si elle est plus fréquente aujourd'hui, on peut dire que Chris Carter a occupé une place presque unique, dans la mesure où son visage était connu du grand public⁵⁰. Même en France, lors de la diffusion du premier épisode de la nouvelle saison, M6 prévoyait une soirée spéciale où la chaîne diffusait des *featurettes* intitulées « Toute la vérité sur la saison x ou y », dans lesquelles Chris Carter parlait de la saison, sans bien entendu révéler aucun élément essentiel de la série. Ainsi, Chris Carter, dans son fauteuil de réalisateur, s'imposait lui-même comme un de ces hommes qui savent et cachent la vérité, cette fois au téléspectateur, mettant en abyme, avec humour, la thématique de la série. Aujourd'hui encore, il est très rare qu'une grande chaîne française mette ainsi en avant les coulisses d'une série. C'est dire l'importance de *The X-Files* à cette époque. On voit bien ici que Chris Carter endosse lui-même la problématique qui est celle que nous avons décrite : il raconte d'une certaine façon la série, mais on pourrait la raconter de bien d'autres façons. Il construit une fiction autour de sa propre fiction.

Enfin, la série compte neuf saisons de 22 à 25 épisodes de 43 minutes, prolongés par deux films diffusés au cinéma (l'un qui fait suite à la saison 5 et l'autre à la saison 9). Le format de *The X-Files* est celui qui s'impose dans la décennie 1990 : un format semi-feuilletonnant, de type formulaire, qui propose une intrigue bouclée chaque semaine avec des personnages récurrents et certains épisodes (en particulier en début, milieu et fin de saisons) qui marquent une avancée sensible de la mythologie générale de la série. Chaque épisode comporte un prégénérique, un générique puis le corps de l'épisode divisé en actes

⁵⁰ On peut rapprocher la figure de Chris Carter dans les années 1990 avec celle de Rod Serling qui apparaissait en début de chaque épisode de sa série *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964) et qui est ainsi devenu une légende la télévision américaine. *The X-Files*, ainsi que l'ensemble de la production fantastique et de science-fiction contemporaines à la télévision, doivent beaucoup à cette série pionnière.

séparés par une pause publicitaire.

La série comporte toute une série de gimmicks et de marqueurs qui fondent sa spécificité. Par exemple, dès le pilote s'impose l'usage de notations sur l'écran, indiquant précisément le lieu et/ou la date des événements. Cette pratique est à comprendre dans la stratégie réaliste de la série, que le pilote, avec son carton « Inspirés de faits réels », que l'on ne retrouvera plus dans aucun autre épisode, mettait déjà en avant. D'autre part, le générique se termine sur une image sur laquelle est superposée une phrase, « La vérité est ailleurs », qui deviendra la devise de la série.



Fig. 10. Fin du générique.

Or cette phrase est parfois remplacée par une autre, dans certains épisodes importants. Ce changement fait évidemment événement et souligne l'importance d'autres phrases récurrentes au sein de la série telles que : « Deny everything » ou « Trust no one⁵¹ ». De manière générale, la série joue sur la récurrence, le discours se transmet d'un personnage à l'autre, les phrases voyagent et sont répétées. La narration dans la série est circulaire, voire concentrique, elle répète toujours les mêmes impasses tout en élargissant l'échelle de ce que l'on appelle sa « mythologie », c'est à dire la conspiration et l'invasion extraterrestre. Cette narration joue donc bien entendu de manière virtuose avec les possibilités de la série et en particulier avec celles du format qui est le sien, c'est à dire le format semi-feuilletonnant et formulaire. L'usage des séquences prégénériques est à comprendre dans ce contexte.

Si l'on dresse un panorama général de ces séquences sur les neuf saisons, il apparaît clairement que la série commence par établir une norme qu'elle va de plus en

⁵¹ Traductions: Niez tout. Ne faites confiance à personne.

plus bousculer au cours des saisons. On compte seulement deux séquences marquées lors d'une première saison qui a précisément pour tâche d'établir la formule. Mais dès la seconde saison, les séquences marquées se multiplient. Quatre séquences sont marquées dans la saison 2, dont trois parce qu'elles sont feuilletonnantes et impliquent des personnages principaux de la série. Ce que l'on remarque, c'est que la mythologie de la série se développe et que les personnages et leurs relations évoluent et prennent de plus en plus de place au sein des épisodes. Ainsi, les épisodes autour de la conspiration sont de plus en plus nombreux, recouvrant des intrigues diverses qu'il n'est pas encore possible de relier de manière claire (extraterrestres gris et enlèvements, hybrides assassinés, huile noire). Avec la mort du père de Mulder et l'enlèvement de Scully, les enjeux deviennent plus personnels et les difficultés auxquelles les personnages sont confrontés les rapprochent inévitablement. C'est la raison pour laquelle on trouve ces séquences marquées.

D'autre part, on trouve seulement une séquence marquée en raison non pas de sa nature feuilletonnante mais de sa nature comique dans la saison 2. Cet épisode est fondateur puisqu'il ouvre une voie pour la série qu'elle va exploiter de plus en plus. Une voie humoristique, voire parodique, un second degré qui s'allie également avec une dimension plus fantaisiste, voire poétique ou surréaliste dans certains épisodes. La saison 3 confirme cette tendance avec 5 séquences marquées, dont 4 feuilletonnantes et une humoristique. Dans les saisons 4, 5 et 6, ces séquences se multiplient et deviennent presque majoritaires. C'est le temps de toutes les expérimentations. Mais c'est aussi le moment où de nouvelles normes ont eu le temps de s'installer. Ainsi, la séquence feuilletonnante avec voix off devient, même si elle reste marquée, une autre signature de la série. De même que les montages d'images non narratives portées par des commentaires de type philosophique qui soulignent les enjeux de la série. Dans les dernières saisons, les séquences marquées sont également nombreuses et sont le plus souvent feuilletonnantes, elles poursuivent les nouvelles tendances établies au milieu de la série.

On voit donc que se dessinent une évolution et une complexification ainsi qu'une stratification des pratiques. La séquence prégénérique identifie la spécificité du programme à un temps T. Or cette spécificité évolue avec le temps. Le second degré est notamment de plus en plus présent et rejaillit très nettement sur la liberté de ton des

séquences. Mais d'autre part, la dimension émotionnelle, voire mélodramatique de la série s'accroît également, donnant lieu à des séquences bouleversantes, notamment autour du personnage de Scully.

2. Les séquences prégénériques dans *The X-Files* : la norme...

L'ensemble des épisodes de la série comprend une séquence prégénérique, à l'exception du pilote sur lequel nous reviendrons. Ces séquences sont très diverses par leur longueur ou leur structure : elles oscillent entre une durée de quarante cinq secondes et six minutes. Elles peuvent être constituées d'une ou plusieurs scènes⁵². De manière générale, ces choix relèvent de stratégies pour produire un effet de surprise et/ou d'angoisse. L'ancrage générique de la série est très fort, et presque tous les prégénériques jouent sur l'effet de cliffhanger opéré par l'apparition du générique pour laisser le spectateur sur une image choc ou un mystère. Il s'agit toujours d'introduire l'affaire qui va concerner l'épisode du jour.

Le prégénérique que nous appellerons « non marqué », qui correspond donc à la norme dans la série, trouve sa forme définitive dès les premiers épisodes. Il consiste en la présentation d'un phénomène surnaturel, bien souvent d'un meurtre, sans que l'on puisse ni l'expliquer, ni même, le plus souvent, identifier la nature exacte du phénomène. C'est la raison pour laquelle la pratique de la caméra subjective qui prend la place de l'assassin ou du monstre est si fréquente. Cette structure pose à la fois le mystère qui va amener le spectateur à regarder l'ensemble de l'épisode et joue donc sur une stratégie de suspens et d'attente, et l'horreur et l'angoisse dues à la violence souvent présente dans la scène. Ainsi, le générique et sa musique caractéristique apparaissent immédiatement après le phénomène, comme en écho, construisant un effet de rupture (puisqu'il retarde l'arrivée de la scène suivante) mais aussi d'écho. En effet, le générique fonctionne comme une étiquette qui indique au spectateur que ce qu'il vient de voir est une affaire non-classée⁵³. La musique de Mark Snow ajoute évidemment au mystère et à l'angoisse.

52 L'ensemble de ces informations est consultable dans le tableau en annexe.

53 On observe, comme on l'a vu, le même phénomène structurel dans la série *Supernatural* qui doit beaucoup à *The X-Files* et dont certains membres de l'équipe ont travaillé sur les deux séries.

Ainsi, la séquence prégénérique de « Squeeze », le troisième épisode de la saison 1 et le premier qui ne porte pas sur la mythologie conspirationniste, met en scène un homme qui reste tard à son bureau et est attaqué sauvagement. L'agresseur reste hors champ, seul sa main sortant de l'espace exigu d'une grille d'aération apparaît à l'image. Après le meurtre, la grille se referme et les vis sont revissées de l'intérieur du conduit. A ce moment-là démarre le générique. Ainsi, l'affaire est présentée ainsi que son aspect paranormal : il s'avèrera au cours de l'épisode que l'assassin est Eugene Tooms, un homme qui a la capacité d'allonger et affiner son corps de manière à passer dans les espaces les plus étroits. Seul l'élément inexplicable est présenté de manière à susciter le suspense et le générique résonne comme la marque de l'appartenance au surnaturel. On voit bien dans la figure ci-dessous l'importance du hors-champ, de ce que l'on ne voit pas, de ce qui est tapi dans l'ombre derrière la grille. Les séquences prégénériques jouent à la fois sur cet élément qui relève de l'angoisse (qui est suscitée par l'inconnu, par ce que l'on ne voit pas) et sur une sidération face à l'horreur, qui relève davantage de l'esthétique gore (lorsque le meurtre lui-même est montré, ainsi que l'abondance de sang par exemple). Attente et choc sont les deux moteurs du cinéma d'horreur et *The X-Files* réutilise admirablement l'ensemble de ces techniques. Nous sommes là au tout début de la série et l'ensemble des éléments sont déjà mis en place, c'est à dire l'appropriation de codes génériques pour développer une identité propre, qui ne vient pas, on l'a dit, d'un traitement forcément nouveau de l'horreur mais qui vient bien de la conjonction entre ces éléments esthétiques et des stratégies sérielles, et seulement permises par la sérialité, de mise en place d'une récurrence, d'une structure dilatoire, etc.



Fig. 11 : Séquence prégénérique de « Squeeze », dernière image.

Autre élément intéressant, le générique constitue une rupture d'autant plus forte que la plupart du temps, l'épisode reprendra sur une scène qui n'est pas en continuité avec celle de la séquence prégénérique. Le plus souvent, la première scène introduit pour la première fois Mulder et Scully, qui arrivent sur les lieux où ils découvrent l'affaire. Ainsi, cette structure donne une autonomie forte à la séquence prégénérique, autonomie qui va être utilisée de diverses manières comme nous le verrons. Ainsi, dans le cas de « Squeeze », précédemment évoqué, le corps de l'épisode commence par une scène où Scully déjeune avec l'un de ses collègues, qui lui parle de l'affaire sur laquelle il travaille, précisément le meurtre que nous avons vu dans la séquence précédente.

En effet, la séquence prégénérique dans *The X-Files* est presque toujours dépourvue des deux protagonistes de la série. De la sorte, les prégénériques constituent presque une anthologie de courts métrages fantastique ou d'horreur. Puisque les acteurs principaux ne sont pas présents, seule l'esthétique générale (musique, photographie, lumière, montage, mise en scène) rattache la séquence à la série. Les neuf saisons offrent ainsi une palette impressionnante de ces séquences qui revisitent l'ensemble des motifs du cinéma de genre. La réalisation, la photographie et le montage très soignés de la série créent une variété immense d'effets, d'images, presque de vignettes autour de motifs aussi divers que le vampire, le fantôme, l'extraterrestre, la voyance, la télékinésie, le fétichisme, etc. Ainsi, le fait qu'un prégénérique ne soit pas marqué ne signifie pas qu'il n'ait aucun intérêt, au contraire.

Un des éléments les plus importants de ces séquences pré-génériques est qu'elles présentent le cas selon un point de vue inconnu et ouvrent au spectateur une fenêtre sur l'épisode en quelque sorte. Celui-ci en sait plus à ce moment-là que Mulder et Scully eux-mêmes car il a été témoin de l'événement, ou du moins il croit l'avoir été. Le reste de l'épisode adoptera de manière globale le point de vue de Scully et/ou de Mulder et peu de scènes sortent de ce cadre. Ainsi, la séquence pré-générique acquiert un statut spécifique ; elle est souvent un hapax dans l'épisode, et propose en un sens un point de vue de nulle part qui expose une situation inexplicable sur laquelle il va falloir précisément poser ensuite un point de vue, c'est à dire une interprétation, ce qui sera l'enjeu de l'épisode. Cette structure tisse ainsi un lien intrinsèque entre l'autonomie de la séquence et sa continuité avec le reste de l'épisode.

L'enjeu de la séquence non-marquée dans *The X-Files* est donc celui du statut des « faits ». Elle pose le spectateur en témoin mais sans lui donner les outils pour pouvoir articuler les faits en un récit. Elle interroge donc de manière générale le rapport du spectateur à l'image, à la fiction, et même au réel. Ce choix relève donc d'une esthétique voire d'un positionnement idéologique par rapport au monde et ne peut pas être réduit à des considérations commerciales. Si ces séquences revisitent les topos du cinéma de genre, c'est plus généralement pour donner corps à un imaginaire hétéroclite qui est celui du téléspectateur contemporain et pour interroger cet imaginaire : d'où viennent ces fictions? Quelle en est l'origine? Et surtout quel en est le sens?

Enfin, des éléments visuels ou musicaux sont récurrents dans ces séquences : scènes de nuit, caméra subjective, poursuites dans la forêt (qui, bien que les scènes se situent, dans l'univers fictionnel, dans divers endroits des Etats-Unis, sont toutes tournées dans la forêt des environs de Vancouver, ce qui donne une unité visuelle à la série). Certains thèmes de la musique de Mark Snow ou des ambiances sonores qu'il élabore reviennent aussi régulièrement. Ainsi, c'est bien l'identité de la série qui se dessinent à travers ces séquences. Elle ne leur préexiste pas mais, au contraire, naît de la récurrence de ces éléments. C'est ainsi que ces éléments deviennent non seulement la marque de fabrique de la série, en termes de production, mais aussi les signes de reconnaissance de sa dimension culte, en termes de réception.

L'épisode 4 de la saison 1, « Conduit », débute sur des images de la forêt la nuit et met en scène l'enlèvement, possiblement par des extraterrestres, d'une adolescente qui

faisait du camping avec sa mère et son frère. On retrouve là tous les éléments visuels et sonores déjà présents dès l'épisode pilote : l'obscurité qui contraste avec la lumière aveuglante au moment de l'enlèvement, mais aussi les mouvements brusques de caméra qui donnent une impression de caméra à l'épaule documentaire et qui plongent le spectateur dans l'angoisse de la scène. La dimension réaliste, en termes de représentation visuelle, de la série est bien sûr l'un de ses enjeux puisqu'elle se démarque ainsi de la production sci-fi à la télévision où les maquillages et les décors de carton pâte sont légions. Même si elle sacrifiera aussi à cette dimension, essentiellement pour des raisons de budget, il est clair que la série cherche à proposer une autre voie, plus contemporaine, notamment dans la représentation des OVNI, une angoisse qui prend racine le plus possible dans le réel et dans l'imaginaire collectif contemporain, telles que les légendes urbaines, plus que dans une représentation de space opera. De fait, *The X-Files* va revivifier le genre de la série fantastique et lui donner une autre image⁵⁴, ouvrant ainsi la voie à bien d'autres séries par la suite. De même, les motifs récurrents que nous avons évoqués seront copiés par bien des séries ou parodiés parce qu'il représente la série dans l'imaginaire télévisuel collectif. Paradoxalement, la série qui interrogeait des topos préexistants est devenue elle-même un des ces topos pour les séries qui suivront.

Ces points communs qui constituent la norme dans *The X-Files* sont d'autant plus remarquables qu'ils sont présents dès la première séquence de l'épisode pilote, alors qu'elle n'est pas à proprement parler une séquence prégénérique puisque l'épisode en est dépourvu. En effet, il est d'usage dans les séries des années 1990 de ne présenter un générique qu'à partir du second épisode, le pilote ayant un statut particulier. Ici, il ne fait que 45 minutes, comme dans les autres épisodes, mais il débute par un carton et ne possède pas de générique. De fait, sans générique, il ne peut y avoir à proprement parler une séquence prégénérique dans le pilote. Pourtant, il apparaît clairement que la structure de cette séquence est déjà présente. En effet, les crédits qui se surimpriment sur l'image à la suite du générique dans un épisode normal n'apparaissent dans le pilote qu'après la

54 Le succès de la série à sa diffusion est colossale et elle devient rapidement une oeuvre culte. On peut lire par exemple dans *Génération Séries*, n°12 en 1995 après la diffusion de la première saison, un article intitulé « Le raz-de-marée « X-Files » : « Dès le début de sa diffusion, la série a connu un succès immédiat et a rencontré les faveurs de nombreux fans. La presse américaine s'est emparée du phénomène. Les articles fleurissent non seulement dans la presse spécialisée, mais aussi dans les hebdomadaires et les quotidiens. De nombreux services Internet (qui peut-être comparé à notre Minitel national) permettent aux X-Philes (c'est ainsi que l'on nomme les accros de la série) de dialoguer entre eux et d'acheter, par le biais d'un catalogue électronique, des produits « X-Files ». » (auteur : Pierre-Jean Delaye)

première séquence, ce qui l'isole de fait du reste de l'épisode. Ainsi, la séquence prégénérique existe de manière virtuelle. Or elle est primordiale car liminaire et matricielle.

A posteriori, il est facile de remarquer que cette première séquence comporte toutes les caractéristiques des séquences prégénériques non marquées de la série, telles que nous les avons décrites précédemment : absence des personnages principaux, présentation d'un crime et d'un fait surnaturel. Cette séquence est une scène de nuit tournée dans la forêt, dans laquelle une jeune fille en chemise de nuit court, avant qu'une lumière n'apparaisse derrière les arbres, qu'un jeune homme la rejoigne et qu'ils soient pris tous deux dans la lumière. L'ancrage spatio-temporel - la forêt, la nuit - est un motif central de la série et l'approche réaliste de la mise en scène choisit d'ancrer le fantastique dans le monde le plus contemporain et le plus quotidien.



Fig. 12 : séquence prégénérique du pilote. Scène de nuit, forêt de Colombie Britannique

Le pilote s'ouvre d'ailleurs, comme nous l'avons dit, sur une mention qui n'apparaîtra plus par la suite indiquant que les événements racontés dans l'épisode sont inspirés de faits réels. La deuxième scène de cette séquence présente le corps de la jeune fille entouré de policiers sur la scène du crime. Le lieu de l'action s'affiche à l'écran comme écrit à la machine à écrire, une autre particularité de la série qui s'inscrit dans cette esthétique réaliste. A cela s'ajoute la musique électronique de Mark Snow qui travaille peu sur des mélodies et pose davantage des ambiances inquiétantes contribuant

beaucoup à l'esthétique de la série. Ainsi, cette séquence, bien qu'elle ne précède pas un générique, est bien la matrice des séquences d'ouverture de l'ensemble de la série. Par ailleurs, elle impose immédiatement un style qui est celui que nous décrivions précédemment.

Cependant, les pratiques évoluent au cours de la série. Dès les premières saisons quelques épisodes se démarquent de ce modèle mais ils sont encore rares. Les prégénériques marqués sont en revanche, de plus en plus nombreux à partir de la saison 3. On remarque également que, la mythologie se développant, l'aspect feuilletonnant de la série est de plus en plus prégnant et la structure des séquences prégénériques s'en ressent.

3. ...Et l'écart.

Deux types de séquences prégénériques marquées se distinguent au cours de la série : d'une part, celles qui sont feuilletonnantes et ont trait à la mythologie et d'autre part, celles qui relèvent d'épisodes spéciaux, souvent humoristiques. L'écart par rapport à la norme n'est pas de même nature dans les deux cas. Dans le premier, la structure narrative de la séquence est modifiée car elle engage les personnages principaux et/ ou s'inscrit dans une continuité qui mobilise la mémoire du téléspectateur. Dans le second, c'est plutôt l'appartenance générique, la tonalité et l'aspect formels de la séquence qui sont différents.

Dès le 13^e épisode, la série propose une première séquence prégénérique marquée, et ce n'est pas un hasard si elle joue alors sur l'élément le plus flagrant de sa formule : l'absence des protagonistes. Ainsi, dans « Beyond The Sea », Scully apparaît pour la première fois dans une séquence prégénérique, ce qui signifie immédiatement pour le spectateur que l'épisode sera important. D'autre part, cela identifie Scully à la victime puisque la séquence prégénérique est toujours le lieu de manifestation du surnaturel et de découverte d'une première victime. Non seulement cette structure permet de montrer que l'épisode va porter sur des aspects feuilletonnants de la série, liés à la vie personnelle de Scully, mais en plus elle permet de créer un effet de suspense et une angoisse supplémentaire car la victime ne sera peut-être plus un inconnu mais bien la protagoniste de la série.



Fig. 13 : Séquence pré-générique de « Beyond the Sea ». Scully voit son père alors qu'il est décédé.

Ce n'est pas un hasard également si c'est cet épisode qui accueille, pour la première fois, une *guest star* : Brad Dourif, qui incarne un tueur psychopathe médium, enfermé en prison et dont les échanges avec Scully dessinent une version fantastique du *Silence des Agneaux*⁵⁵.

a. Séquences prégénériques feuilletonnantes

Au fur et à mesure de la mise en place et du développement de la mythologie de la série, les éléments feuilletonnants prennent de plus en plus souvent le pas sur les intrigues bouclées. Différents cas de figures sont possibles. On l'a dit, certains moments clés d'une saison, le début, le milieu et la fin, sont propices à la diffusion d'épisodes majeurs, souvent en deux parties, qui font avancer l'intrigue feuilletonnante. Plusieurs épisodes parmi les « season premiere », « season finale », ou les seconds volets d'épisodes en deux parties sont feuilletonnants au sens strict, c'est à dire qu'ils reprennent l'intrigue là où l'épisode précédent l'a laissé. C'est le cas par exemple d'« Ascension » (2.6), qui fait suite à « Duane Barry ». Ce dernier se termine sur l'enlèvement de Scully par Duane Barry

⁵⁵ Demme, Jonathan, *Le Silence des Agneaux*, 1991. L'épisode d'*X-Files* est diffusé le 7 janvier 1994.

alors qu'elle est au téléphone avec Mulder. La séquence d'ouverture d' « Ascension » est la suite de cette séquence puisque Mulder arrive sur les lieux du crime, mais elle opère un renversement de point de vue très intéressant. Mulder use de ses talents de profiler et d'enquêteur et reconstitue la scène de l'enlèvement telle qu'elle s'est déroulée. Ses pensées, mises en images pour le téléspectateur donnent accès à l'ellipse, à ce que nous n'avons pas vu de l'enlèvement dans la première version de la scène. En effet, cette version adoptait le point de vue de Mulder et certains éléments étaient invisibles et simplement présents par le son à l'autre bout du téléphone. Dans cette nouvelle version, des images sont associées au son, puisque l'on adopte cette fois le point de vue de Scully à travers les pensées de Mulder. La construction est donc particulièrement complexe et ingénieuse, d'autant que le statut de l'image est problématique : ce que nous voyons semble avoir le statut d'un fait, les images sont raccords avec la version précédente, c'est-à-dire que les images que nous voyons dans la seconde version sont des images de séries, montées et mises en scène, mais pourtant elles figurent les pensées de Mulder et pourraient, après tout, être mises en doute. Ce travail sur le point de vue interroge donc le statut de l'image et la confiance que l'on peut lui accorder. Il s'agit là d'une première catégorie de séquences feuilletonnantes.

D'autres séquences ne font pas directement suite à un épisode précédent mais comportent des éléments associés à la mythologie de la série et poursuivent donc un des arcs narratifs de la série. Là aussi les exemples sont nombreux. Ces séquences peuvent comporter des personnages principaux mais ce n'est pas toujours le cas. Par exemple, « Apocrypha » (3.16) présente le père de Mulder et l'homme à la cigarette en 1953.



Fig. 14, séquence prégénérique d' « Apocrypha »

De fait la séquence s'inscrit donc dans la continuité de la mythologie. D'autres n'apportent pas d'éléments nouveaux sur ces arcs narratifs mais approfondissent la connaissance d'un personnage ou lui offrent une opportunité d'être sur le devant de la scène. Il est ainsi remarquable de constater la présence de Skinner dans de très nombreuses séquences prégénériques. Il est le personnage secondaire le plus présent dans ces séquences avec l'homme à la cigarette. Bien sûr Doggett et Reyes, les deux agents qui prennent la suite de Mulder et Scully dans les dernières saisons ont aussi une place conséquente, mais ils ne constituent pas de fait des personnages secondaires mais bien de nouveaux protagonistes. Ainsi la première séquence consacrée à Skinner est celle de l'épisode 21 de la saison 3.

b. Episodes spéciaux

La seconde catégorie de séquences marquées se trouve dans des épisodes spéciaux qui possèdent des caractéristiques formelles spécifiques ou qui jouent sur le genre ou la tonalité. Dans les premières saisons, les épisodes spéciaux, qui vont donner lieu à des séquences d'ouverture « marquées », sont relativement rares car la récurrence doit d'abord être installée avant de pouvoir être parodiée ou détournée. Le premier épisode qui entre dans cette catégorie se trouve dans la saison 2, il s'agit de « Humbug », écrit par Darin Morgan. Cet épisode se déroule dans le milieu des « freaks » et installe une ambiance aussi étonnante que fantaisiste. C'est le premier épisode phare de Darin Morgan, il en écrira d'autres qui feront à chaque fois événement et se démarqueront fortement par leur originalité.

La séquence d'ouverture de « Humbug » est particulièrement intéressante parce qu'elle joue sur les codes, les conventions mais aussi les préjugés en les retournant complètement. Elle est construite en deux temps. Des enfants jouent dans une piscine la nuit et quelque chose de visiblement monstrueux les observe. La mise en scène et la musique sont ceux du film d'horreur et le spectateur s'attend à ce que les enfants soient les victimes de ce monstre. Il s'approche, plonge dans l'eau, ce qui donne lieu à des plans sous-marins qui sont un hommage explicite à *Jaws* de Steven Spielberg. Mais il s'avère

qu'il s'agit du père des enfants, affecté par un problème dermatologique, il est « l'homme crocodile ».



Fig. 15, séquence prégénérique de « Humbug ».

Après ce premier retournement de situation, la séquence se poursuit, reprenant exactement le même schéma : le père est à son tour observé par ce qui semble être un monstre et qui plonge dans la piscine. Cette fois, il s'agit effectivement d'un agresseur qui le tue violemment. La dernière image présente l'affiche publicitaire de l'homme crocodile avec un slogan qui se charge bien sûr d'ironie dans ce contexte : « Is it a man, an animal or a monster⁵⁶? ». On voit bien comment la séquence ici joue d'une part sur l'autonomie de la séquence pour tromper le téléspectateur, détourne par ailleurs les codes du genre et s'inscrit pourtant tout à fait dans le schéma classique d'un prégénérique de la série. Ainsi, la séquence est marquée parce qu'elle opère un retour réflexif sur sa propre forme et parce qu'elle présente un humour noir, alors inhabituel dans la série. Cependant, cette tonalité va devenir récurrente, notamment grâce aux épisodes écrits par Darin Morgan.

Le suivant se trouve dans la saison 3. Il s'agit de « Jose Chung's « From Outer Space » ». L'épisode est à la fois une parodie de la série et une parodie de tous les motifs culturels liés aux extraterrestres comme Roswell ou les « hommes en noir », et même des références directes à d'autres oeuvres comme *Rencontres du Troisième type* de Steven Spielberg. Précisément, pour cet essai qui arrive tôt dans l'histoire de la série, les scénaristes s'attaquent à ce qui fait le coeur même de la mythologie de *The X-Files*, non pas les histoires proches de l'horreur ou du fantastique mais bien le motif des OVNIS et des enlèvements extra-terrestres. La séquence prégénérique est marquée pour de multiples raisons. D'abord parce que le fait même de traiter des extraterrestres indique que l'épisode

⁵⁶ Traduction : est-ce un homme, un animal ou un monstre?

est potentiellement inscrit dans la mythologie feuilletonnante de la saison et constitue donc un épisode important. D'autre part, les effets de décalages comiques et absurdes démarquent immédiatement la séquence du reste de la série, d'autant que le spectateur n'a encore eu que peu d'occasions d'expérimenter l'aspect humoristique de la série.

La séquence s'ouvre sur une référence directe à *Star Wars* : une caméra en contre-plongée filme ce qui semble être un vaisseau se détachant sur le fonds étoilé, mais la suite du plan révèle qu'il s'agit en fait d'une plateforme d'un électricien en train de réparer un poteau électrique. Le jeu sur la référence culturelle est ici double car, outre le plaisir de reconnaissance, elle annonce en fait aussi le thème de l'épisode : Ce que l'on croit voir n'est pas forcément la réalité. L'intégralité de l'épisode porte ensuite sur une histoire racontée selon plusieurs points de vue contradictoires où les extraterrestres que l'on croit voir au début ne sont finalement peut-être pas ce que l'on croyait.

La séquence reprend des éléments non-marqués (première victime, phénomène surnaturel, absence des protagonistes) mais le fait surnaturel est tout à fait absurde et plonge l'épisode dans le comique : deux jeunes entrent en contact avec deux extraterrestres gris mais un troisième, ressemblant à un singe arrive soudain. Les deux extra-terrestres gris se parlent alors en anglais : « - Jack, what is this thing? - How the hell should I know⁵⁷? ».



Fig. 16 : Séquence d'ouverture de « Jose Chung's From Outer Space »

Le décalage comique et parodique est ici évident. Pourtant, il crée également une forme de suspense, car même si tout est possible dans une série fantastique, le spectateur

57 Traduction: Jack, qu'est ce que c'est que ça? Comment veux-tu que je le sache?

se demande quelle explication peut bien être donnée à ce qu'il vient de voir. Cet épisode est un bon exemple de l'usage que les scénaristes peuvent faire de la séquence prégénérique : elle joue non seulement sur la continuité de la série et sur un effet de rupture, sur l'idée de variation sur un motif, mais elle joue également sur les codes génériques et la mémoire culturelle du téléspectateur pour inscrire la série dans une tradition et en même temps s'en détacher.

« Postmodern Prometheus », réalisé par Chris Carter dans la saison 5 est un autre exemple intéressant. Cet épisode primé commence sur l'image d'un comics qui s'ouvre comme un livre de contes de fées.



Fig. 17 : Séquence prégénérique de « Postmodern Prometheus »

Déjà l'image hybride deux types de références qui vont se conjuguer dans la séquence et dans l'ensemble de l'épisode, celui du féérique, du merveilleux, et celui du fantastique. L'épisode est en effet, comme son titre l'indique, une réécriture de *Frankenstein*. Il raconte l'histoire d'un jeune homme au physique monstrueux. Mais l'intrigue est particulièrement fantaisiste et décalée. L'épisode est en noir et blanc et la première séquence présente une famille de l'Amérique moyenne, et notamment la mère qui regarde la télévision. Des choses étranges se produisent, un tissu recouvre la maison comme une tente pour l'isoler, du chloroforme endort la femme et le monstre entre dans la maison sur une chanson de Cher, chanteuse dont il s'avère qu'il est fan au cours de l'épisode. On le voit, cet épisode sort de l'ordinaire et l'intrigue n'est bien sûr pas une enquête classique des *X-Files*. Il s'agit plutôt de revisiter divers imaginaires. La petite ville a tout d'un film

de David Lynch, les références visuelles et le noir et blanc ramènent aux films d'horreur classiques, mais l'épisode fait aussi référence à la bande dessinée.

Ainsi, la séquence prégénérique crée une mise en abyme à travers le livre puisqu'il parle de ce monstre : l'épisode est-il en fait ce comics que l'on vient de voir ou le comics émerge-t-il de l'histoire de l'épisode ? Ce qui est certain, c'est que la séquence prégénérique trouve son intérêt dans ce jeu réflexif et dans la destabilisation des attentes du téléspectateur. Non seulement, le prélude puis le noir et blanc lui signale qu'il se trouve dans un épisode particulier, mais la tonalité de l'épisode, comme on le voit notamment par la musique de Mark Snow, le place immédiatement à part. L'épisode est alors un lieu où temporairement tout est possible, un univers étrange où Mulder et Scully vont être transportés. L'ensemble de l'épisode joue aussi avec un imaginaire de la petite ville américaine et de l'américain moyen qui hante l'ensemble de la série. Une petite ville n'est jamais bien tranquille⁵⁸ dans l'univers d'*X-files*.

Plus tard, la série propose des épisodes qui ne jouent plus seulement sur un détournement des conventions du genre, mais bien entièrement sur ses propres codes, prenant une tournure nettement auto-parodique. C'est le cas par exemple de « Bad Blood », de « Dreamland II » et surtout de « Hollywood A.D. » qui constitue une véritable mise en abyme de la série. « Bad Blood » se situe dans la saison 5. La séquence prégénérique a tout d'une séquence classique d'*X-Files* si ce n'est qu'elle met en scène Scully et Mulder poursuivant un criminel dans la forêt la nuit. Mulder parvient à la rattraper et le tue en lui enfonçant un pieu dans le coeur, pensant qu'il s'agit d'un vampire. Scully le rejoint alors et, horrifiée, lui montre les fausses dents du jeune homme que Mulder vient de tuer, donc, par erreur. Mulder s'exclame alors « Oh shit⁵⁹ ! » et le générique commence. Dans cette chute de la séquence prégénérique apparaît la dimension parodique de l'épisode qui va reposer sur un jeu astucieux de point de vue et de récit alterné. En effet, Mulder et Scully vont raconter chacun leur version des événements qui ont conduit à ce moment, chacun déformant les événements à son avantage. Ainsi, outre la dimension particulièrement comique, la séquence prégénérique joue aussi sur la notion

58 « Une petite ville bien tranquille » est le titre d'un épisode de la série, appelé « Our town » dans la version originale. Ce titre est bien sûr ironique puisque l'épisode traite d'une communauté qui pratique le cannibalisme.

59 Traduction : Et merde !

de perception et d'erreur d'interprétation. Après tout, pour le spectateur, rien d'étonnant à ce que Mulder et Scully poursuivent un vampire, si bien que le spectateur est une fois de plus manipulé. Le retournement de situation en est un pour Mulder et pour le téléspectateur qui a pour habitude d'adopter systématiquement le point de vue et l'interprétation de Mulder. Ainsi, la séquence est non seulement une parodie du film de vampire mais est aussi un jeu réflexif sur le propos et le fonctionnement de la série, c'est à dire qu'elle met en abîme la notion de récit et d'interprétation des faits qui sont, on l'a vu, fondamentales dans la série, mais elle met aussi en abîme la structure d'un épisode (présentation des données puis confrontation de différents récits possibles à partir de ces données).

« Dreamland II » propose une configuration différente. Il s'agit du second volet d'un épisode en deux parties situé dans la saison 6. Un employé de la zone 51 échange involontairement de corps avec Mulder. Ainsi, sa présence va revisiter le personnage de Mulder, de manière temporaire, et revisiter aussi l'histoire de la série. Ainsi, ce nouveau Mulder aménage la chambre et installe un matelas à eau alors que Mulder dormait toujours dans le salon. Il s'agit d'un moyen de revisiter de manière comique les gimmicks de la série et bien sûr de jouer sur la relation entre Mulder et Scully.



Fig. 18 : « Dreamland »

Dans la séquence prégénérique de « Dreamland II », on peut voir un montage d'images en super 8 sur lesquels l'homme parle en voix off, racontant ainsi l'histoire des personnages à sa façon, réécrivant en quelque sorte *The X-Files* selon un autre point de vue. A ce

moment de son histoire, en saison 6, la série peut se permettre de se moquer d'elle-même.

C'est d'ailleurs ce second degré qui va empêcher la série de se scléroser et permettre sa longévité. C'est la même démarche qui sous-tend, « Hollywood AD » dans la saison 7. La séquence prégénérique commence par une scène qui semble être une parodie d'*X-Files*. Deux agents qui ressemblent à Mulder et Scully se trouvent pris dans une scène d'action kitsch et invraisemblable. Il se trouve qu'il s'agit d'un film tiré de leur vie et qu'ils sont dans une salle de cinéma, avec Skinner, en train de le regarder, atterrés.



Fig. : Séquence prégénérique de « Hollywood AD ».

Non seulement, la séquence est une mise en abyme et une parodie de la série, mais l'épisode dans son ensemble est aussi un retour réflexif et humoristique sur le milieu de la production audiovisuelle. Par ailleurs, l'épisode tisse de fait des liens intéressants entre le réel et la fiction, puisqu'il est écrit par David Duchovny, l'interprète de Fox Mulder, et que la fausse actrice jouant le rôle de la fausse Scully dans l'épisode se trouve être Téa Léoni, la femme de David Duchovny à l'époque.

Ces différents épisodes sont véritablement comiques, au sens où le jeu des acteurs, la musique et la mise en scène deviennent burlesques et changent complètement par rapport aux normes d'un épisode classique. Encore une fois, le format et l'ancienneté de la série lui permettent d'assumer ce type d'épisodes sans que son identité ne soit compromise, au contraire, elle assoit ainsi à nouveau son identité en désignant elle-même ses particularités comme étant ses traits définitoires, en jouant de ses propres codes et en intégrant elle-même sa propre réception. Ainsi le faux Mulder et la fausse Scully s'embrassent dans la séquence prégénérique d' « Hollywood AD », actualisant un possible, rêvé par les fans, et

visiblement par les personnages eux-mêmes, mais qui n'est pas encore réel dans la série.

D'autres séquences enfin relèvent de démarches presque poétiques ou surréalistes et se démarquent là aussi pour leur ambiance et leur recherche formelle. La série sort alors des routes conventionnelles des genres établis pour présenter l'étrange sous le signe de la fantaisie, de l'inquiétante étrangeté, parfois avec légèreté et parfois de manière plus sombre. Ainsi la séquence pré-générique de « The Rain King » se termine par une pluie de grêlons en forme de coeurs. « The unnatural » présente un match de baseball à Roswell dans les années 1940 et les joueurs noirs sont pris à parti par des membres du Ku Klux Klan : à la fin de la séquence, en soulevant la cagoule de l'un d'eux, il s'avère qu'il s'agit d'un extraterrestre gris. Les marques formelles ou la teneur de ces séquences indiquent immédiatement au spectateur familier de la série qu'il n'a pas à en tenir compte dans la mythologie de la série, qu'il s'agit d'hapax, d'épisodes spéciaux. Ils appartiennent à la série et font partie de son identité mais décalent d'un cran le rapport à la fiction. Tels des rêves, ils proposent d'autres voies, d'autres tonalités. Là encore, c'est la place ambivalente de l'épisode, entre autonomie et continuité qui permet ces parenthèses et offre un cadre pour la liberté de création. *The X-Files* développe ainsi souvent un fantastique de l'incongru qui a le mérite de se construire entièrement sur l'image. C'est le cas par exemple de l'épisode 20 de la saison 8, « Fight Club », qui joue de sur le thème du double.

L'une des séquences, celle de l'épisode 6 de la saison 6, « How the Ghosts stole christmas », nous paraît particulièrement révélatrice quant au fonctionnement de la série. En effet, elle met en place une parodie de film de fantômes. La musique est dès le départ un indicateur de la dimension comique de la scène. Mulder a fait venir Scully le soir du Réveillon et celle-ci n'a aucune envie de rester. Elle parle des clichés de la maison hantée et refuse de suivre Mulder. Mais Mulder lui raconte une histoire, celle de cette maison. Mulder est ainsi mis en scène comme un conteur, dans une mise en abyme des auteurs de la série. Scully répond alors « That's a very good story and very well told but I don't believe it⁶⁰. » Cette séquence, outre la réécriture des topos génériques, souligne l'importance du récit dans *The X-Files* et identifie Mulder à ce récit. En effet, bien des épisodes reposent sur la manière dont il raconte l'histoire. Les faits et les preuves ne suffisent généralement pas à savoir ce qui s'est passé et les personnages, tout comme le

60 Traduction : C'est une très bonne histoire, et très bien racontée mais je ne la crois pas.

spectateur, sont dépendants de Mulder et de sa capacité à raconter une histoire à partir de ces indices. De même la présentation d'une nouvelle affaire passe bien souvent par le récit qu'en fait Mulder à Scully pour la convaincre de l'intérêt de faire une enquête. Ainsi, cette séquence humoristique, en apparence anodine, est en réalité une séquence métafictionnelle qui pointe l'un des ressorts principaux de la série et son mode de fonctionnement. L'interprétation est toujours laissée au spectateur qui peut ou non croire à l'histoire, mais elle lui aura été racontée.

Ainsi, *The X-Files* a offert une structure à des auteurs aussi originaux que Darin Morgan ou Chris Carter pour écrire des épisodes qu'il n'aurait probablement pas été possible de produire dans d'autres contextes. Ces épisodes ont fait événement mais ils appartiennent de plein droit à la série parce qu'ils en constituent une facette, tout autant que le second degré ou l'horreur. En un sens, la représentation même du genre qui est au coeur de la série, le fantastique, oscille lui-même entre plusieurs pôles, du plus réaliste au gore le plus irréaliste, suivant les épisodes. La série est donc suffisamment malléable pour accueillir des modalités fictionnelles très diverses sans briser la ligne de continuité qui la définit. Les séquences prégénériques spéciales entrent tout à fait dans ce jeu et en un sens, occupent une dernière fonction classique du seuil, celle de l'avertissement : elles préviennent du type d'épisode qui va suivre et permette d'ajuster le regard, de s'adapter à la modalité fictionnelle de cet épisode.

c. Voix-off

Enfin, certaines séquences relèvent des deux catégories précédentes. Elles sont à la fois feuilletonnantes car ont trait à la mythologie de la série et à ses grands arcs narratifs et elles présentent toutes une forme spécifique qui font d'elles des séquences spéciales. Or ces séquences ont toutes pour point commun de comporter une voix off. La première séquence de ce type ouvre la saison 2 et l'épisode « Little Green man ». La voix off de Mulder fait le point sur l'avancée de sa quête à l'orée de cette nouvelle saison et en souligne les enjeux, en faisant référence au message de Voyager en 1977 et aux programmes d'écoute du SETI. Dans l'épisode 8 de la seconde saison, c'est la voix de la

mère de Scully qui raconte un souvenir de l'enfance de sa fille, sur des images en flashback, alors que celle-ci a été retrouvée dans le coma.

De manière générale, la voix off appartient presque toujours à l'un des personnages principaux de la série (sauf dans l'épisode 2 de la saison 3 où la voix est celle d'Albert Austin, un Navajo qui explique la situation de Mulder) et se retrouve à des moments clefs, particulièrement émouvants, où les personnages se trouvent dans une impasse ou face à une crise particulièrement dramatique. C'est le cas, nous venons de le voir, lors du coma de Scully, mais aussi à la découverte de son cancer par exemple. Ces séquences parfois particulièrement oniriques sont aussi souvent très courtes. Au lieu de présenter des images narratives, elles constituent souvent des vignettes, voire des visions ou des rêves qui transfigurent l'événement fictionnel pour en représenter la charge émotive ou la teneur existentielle. C'est le cas notamment de « Memento mori », épisode 14 de la saison 4, ou d' « Emily », épisode 7 de la saison 5.

Dans ces séquences, hors temps et hors narration, le potentiel de la séquence pré-générique est exploitée à plein, dans la mesure où elle devient véritablement un prélude ou un prologue. On peut même dire que la voix off tient du chœur antique qui vient resituer l'action dans un cadre plus vaste, dire quelle est l'histoire que nous allons voir. La voix off oscille toujours entre ces deux fonctions, elle permet aux personnages de dire où ils en sont sur leur chemin de vie, d'exprimer des sentiments qu'ils ne peuvent pas toujours dire dans le cours de la narration parce qu'ils ne peuvent pas les partager verbalement avec les autres personnages. La voix off est alors un accès à leur esprit. D'autre part, elle prend en charge un discours de l'ordre du commentaire qui replace les intrigues dans le cadre de la mythologie et rappelle les enjeux généraux de la quête des personnages. Ainsi, plusieurs de ces séquences font référence à Samantha, la soeur de Mulder, dont la disparition est la cause première de la quête de vérité de Mulder. Le discours part toujours ici du personnel pour aller vers le général ou inversement. On retrouve cette idée de « portée généralisante » évoquée dans une partie précédente de ce travail.

Un autre motif récurrent de ces séquences est le montage de stock footage, des images documentaires qui ne s'inscrivent pas dans la fiction mais correspondent au thème

abordé. C'est le cas par exemple dans la séquence où Mulder parle à son fils qui n'est pas encore né et parle du mystère de l'apparition de la vie. Les images présentées en même temps que cette voix off correspondent à un ovule fécondé puis à un fœtus qui se développe.

Dans ces pratiques, on voit illustrées les éléments évoquées précédemment sur l'importance du récit dans la série. C'est bien une histoire du monde, de l'homme et de la vie qui se jouent dans ces montages de stock footage, ce sont bien les enjeux de l'existence de chacun qui se jouent à travers les commentaires personnels de Mulder et Scully, l'expérience de la maladie, de la parentalité, de la perte d'un être cher, etc. La séquence prégénérique n'est alors jamais, dans ces cas, une simple scène de l'épisode mais bien son cœur, là où s'exprime son enjeu.

On voit ainsi la diversité des pratiques et l'usage marqué du prégénérique pour proposer une pause dans la narration, pour prendre du recul et faire une synthèse, pour commenter l'action, pour accuser le choc d'événements qui ont précédé ou préparer celui des événements qui vont suivre. Ainsi, la séquence de l'épisode 20 de la saison 6, « Three of a kind », donne la parole à John Fitzgerald Byers, l'un des bandits solitaires et présente des images d'un monde rêvé par lui où il aurait des enfants que l'on voit jouer dans le jardin de sa maison. Cette séquence constitue un possible narratif, une vision d'un monde, comme il l'explique, où Kennedy n'aurait pas été assassiné, c'est à dire un monde sans conspiration. Ici la série visite sa propre antithèse et désigne son origine, dans l'assassinat du président, l'un des plus importants mystères dans l'imaginaire collectif américain.

Mais on ne peut pas réduire la série à une dualité entre épisodes spéciaux et épisodes classiques. Il est intéressant de remarquer que certaines séquences marquées s'inscrivent au sein d'épisodes classiques. C'est le cas notamment de l'une des plus belles séquences prégénériques de la série celle de l'épisode « The field where I died », 4.5, qui, comme beaucoup de ces séquences, ne dure qu'une minute et représente Mulder debout dans un champ en train de regarder une vieille photo d'archives. Ces séquences jouent essentiellement sur l'ambiance créée par un choix de cadrage inhabituel (ici la caméra s'approche de Mulder, s'élève et se retourne pour montrer les deux vieilles photographies qu'il tient dans sa main), d'une photographie particulièrement soignée et d'une musique

spécifique, souvent lyrique. La voix off semble être un texte que Mulder lit, mais à ce stade il est impossible pour le spectateur de comprendre quoi que ce soit à la séquence. Il s'agit en fait d'une séquence qui se situe plus tard dans l'épisode et les photographies que Mulder tient représentent des vies antérieures qui reviennent à la surface. La séquence ici ne présente rien de l'intrigue, ne s'inscrit pas en continuité avec un avant, si ce n'est qu'elle met en scène Mulder. Elle constitue un moment autonome, une vignette qui se situe en retrait de l'épisode et qui en cristallise la teneur, non pas à un niveau narratif, mais à un niveau affectif.

Ainsi, la séquence prégénérique nous paraît être une forme particulièrement plastique et dont les usages sont multiples. Nous avons essayé de montrer qu'historiquement, les séries télévisées américaines dans les années 1990 par la mise en place d'un format spécifique ouvrent la voie à un certain nombre d'expérimentations formelles ou narratives et à un travail sur la sérialité qui prennent en compte le medium. S'ouvre une ère de réflexivité où la série revient sur elle-même et utilise ses potentialités. La séquence prégénérique est alors un seuil au sens d'une interface qui permet d'articuler divers niveaux de fonctionnement de la série et qui permet aussi d'articuler la partie avec le tout. Dans la mise en place de motifs récurrents qui définissent une identité de la série se joue la construction d'une fiction fragmentée dans le temps et, dans l'ouverture des variations possibles se joue la question de la continuité et de l'unité de l'oeuvre. D'autre part, contrairement à l'idée reçue que la télévision de network est uniquement commerciale et que les contraintes de productions sont entièrement déterminantes, nous avons essayé de démontrer la fécondité créative des contraintes de format et la richesse des usages qui en ont été fait par les créateurs de série dans les années 1990. Même si les conditions de production doivent être prises en compte pour déterminer la nature des contraintes, il est clair que les plus grandes séries, comme toute oeuvre d'art, se sont appropriées ses contraintes pour les rendre à nécessaires et organiques. C'est peut-être même là une différence entre certaines séries des années 1990 et d'autres des années 2000. La réflexivité et la conscience des procédés sérielles s'est généralisée à un point tel que beaucoup de séries de networks aujourd'hui les pratiques de manière purement événementiel. Là où l'épisode musical de Buffy se justifiait organiquement par la

nécessité d'exprimer des secrets pour chacun des personnages, celui de *Grey's Anatomy* relève de l'ornement. La dimension postmoderne de nombreuses séries plus contemporaines a fait tourner ses procédés à vide là où leur expérimentation dans les années 1990 était significative. A l'inverse, bien entendu, d'autres séries des années 2000 se sont emparées de la promesse de liberté offerte par les séries des années 1990 et de la connaissance pointue des possibilités sérielles pour produire des chefs d'oeuvre relevant de formats qui n'étaient pas envisageables auparavant. Ainsi, les distinctions ne sont pas si claires et le classement qualitatif entre divers types de série ou d'époques n'est pas si évident. L'usage de la séquence prégénérique le montre bien.

Une série comme *The X-Files* prouve aisément les possibilités créatives offertes par le format sériel, même sur un network dans le cadre d'impératifs commerciaux. Non seulement, la série a développé une esthétique propre, depuis maintes fois copiée, ainsi qu'un univers à la fois paranoïaque et profondément humain qui s'inscrit fortement dans l'imaginaire collectif, mais elle est devenue culte, un itinéraire qui est peut-être celui vers lequel toute série tend. Non pas tant la reconnaissance ou la célébrité, mais bien cette connaissance profonde de son fonctionnement, cet attachement à son identité et ce partage de ces spécificités au sein d'un collectif de connaisseurs, qu'il soit grand ou petit. Les séquences prégénériques de la série, dès celle du pilote, ont grandement contribué à rendre la série culte, en usant à la fois des moyens propres de la télévision sans se limiter à une vision réductrice de la télévision.

Ce que montre l'analyse précise de la série, ce sont les subtilités d'usage au-delà des schémas trop réducteurs. Ainsi, la distinction entre marqué et non marqué, comme on l'a vu, doit être nuancé par l'apparition de nouvelles normes au cours de la série. La voix off est à la fois marquée et non marquée en fonction du point de vue que l'on adopte. De même la présence d'éléments humoristiques n'a pas le même statut en première occurrence et à la fin de la série. *The X-Files*, de manière générale, à travers ces procédés, ouvre peut-être aussi la voie à une certaine conception contemporaine de la fiction, celle des mondes possibles ou d'une vision presque quantique⁶¹ du récit : en effet, si la série se réinvente à chaque épisode, ce n'est pas en proposant des alternatives entre lesquelles il faudrait choisir mais bien en proposant des modalités d'appréhension de la série différentes, c'est à

61 Sarah Hatchuel propose cette idée de « série quantique » dans son ouvrage à paraître sur les rêves dans les séries télévisées.

dire des points de vue. Un épisode humoristique n'est pas moins réel dans le cadre fictionnel d'*X-Files* qu'un autre épisode : il se situe simplement sur un autre plan, il propose un autre regard. Ces pratiques posent dès lors la question de l'unité de la série : ce qui fait l'unité de la série, c'est bien son propos et son rapport au récit et au monde, plus ou moins léger, fantaisiste ou angoissant en fonction des épisodes, mais qui relèvent toujours d'une exploration de l'imaginaire américain, d'un certain rapport à la fiction et d'enjeux ontologiques sur le rapport de l'être humain aux mystères de l'univers. La série refuse de se figer dans des codes quelconques ou dans une certaine représentation de ce que pourrai être « le réel ». Elle explore d'épisode en épisode, précisément parce que chaque épisode est le lieu possible d'un nouveau regard. A l'image de *Lost* où bien des épisodes s'ouvrent sur l'oeil d'un personnage, on peut dire que chaque épisode d'*X-Files* s'ouvre à la fois sur un mystère et sur un regard. C'est le kaléidoscope final constitué par l'ensemble des points de vue qui fait alors la série.

Ce qui a pu être perçu comme une absence de cohérence ou même comme la présence d'éléments superflus, dans un regard rétrospectif à partir des procédés des séries des années 2000, est en fait une autre façon d'envisager la fiction, et même une façon particulièrement contemporaine. L'éventail des possibles et des points de vue n'existe que si chaque épisode relève du motif de la variation. C'est en cela que le modèle semi-feuilletonnant formulaire est si riche et pertinent. Non seulement, il construit un format qui tient compte des spécificités de la narration sérielle, en termes narratifs voire anthropologiques, mais aussi qui est porteur de sens. En analysant de manière précise la série, il nous est apparu que la séquence prégénérique, bien qu'autonome structurellement, était par là-même peut-être moins un prélude que, parfois, le coeur même de l'épisode. Ce n'est pas une séquence parmi d'autres, ni même une séquence en plus, c'est là que se joue le propos de l'épisode. C'est par l'analyse du choix de ne pas intégrer Mulder et Scully dans les séquences prégénériques que ressort de manière flagrante le travail que la série opère sur le point de vue. C'est par l'analyse de la présence étonnante de la voix off que se confirme l'importance du commentaire et du discours dans la série. Il ne s'agit donc pas simplement d'un élément narratif destiné à construire des effets de réception spécifiques, comme nous le pensions au premier abord mais bien un lieu où la série se dit elle-même.

Les séquences marquées ont donc, tout comme les séquences non marquées, une

place dans la construction générale du sens de la série. Elles relèvent davantage d'une prise en compte du médium et d'un positionnement par rapport aux possibilités du format. Elles montrent que la série repose d'abord sur une temporalité spécifique, à la fois longue et discontinue. Elles interrogent ainsi ce qui peut constituer une continuité dans cette discontinuité, c'est à dire précisément la répétition d'un format ou la construction d'une intrigue suivie. Et elles éclairent ce qui relie le téléspectateur à la série : la conscience de ces procédés : c'est parce que l'imprévu et la surprise peuvent toujours surgir dans une séquence prégénérique que le spectateur ne se lasse jamais. Mais de la même façon, l'altérité ne peut exister que par rapport à une identité. Ainsi, la séquence prégénérique et en particulier celle d'un épisode spécial est l'exemple même de procédés qui fondent la sérialité, le paradoxe d'un lien entre un avant et un après, entre la continuité et la rupture, entre un présent qui se réinvente à chaque instant mais sans se détacher de son passé et de son avenir. Le propre même de la série est cette tension dynamique constante entre ce qui est établi et ce qui n'est pas encore écrit. La série est constamment dans le potentiel, jusqu'à sa scène finale. Quelle que soit la structure de la série, aussi tenue soit-elle, pour le spectateur, la série s'écrit toujours au présent de sa vision, elle est toujours non-encore achevée. Et c'est la raison pour laquelle le visionnage de la série complète une fois qu'elle est terminée relève d'une expérience tout à fait différente, parce que la temporalité de la série n'est plus celle du spectateur. Cette fiction quantique que nous évoquions plus haut trouve une modalité d'existence dans ce jeu du présent : à un moment t , l'ensemble des potentialités de la série coexistent, de la même manière que le chat de Shroedinger est mort et vivant en même temps. C'est cette dynamique profonde qui relève à la fois de dynamiques structurelles et de dynamiques de réception qui nous semble faire la spécificité de la série. Chaque épisode est un nouveau départ tout en faisant partie d'un tout. Le prégénérique, on le voit bien dans ces exemples est donc plus qu'un laboratoire de la sérialité, elle est aussi un miroir de l'expérience de la sérialité, presque de l'expérience ontologique de la sérialité et de ses enjeux.

ANNEXE

Tableau récapitulatif des séquences prégénériques dans *The X-Files*

Saison 1

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
1 1	Pilot	Pas de généri que			2'10 (2 scènes)
1.2	Deep Throat				1'18 (1 scène)
1.3	Squeeze				3'15 (2 scènes)
1.4	Conduit				2'08 (1 scène)
1.5	The Jersey Devil				2'49 (2 scènes)
1.6	Shadows				3'03 (3 scènes)
1.7	Ghost in the Machine				2'44 (2 scènes)
1.8	Ice				3'10 (1 scène)
1.9	Space				2'10 (2 scènes)
1.1 0	Fallen Angel				2'52 (2 scènes)
1.1 1	Eve				1'23 (1 scène)
1.1 2	Fire				'57 (1 scène)
1.1 3	Beyond the sea	Première apparition de Scully dans une séquence prégénérique	Scully	oui	2'55 (2 scènes)

1.1 4	Gender bender				3'38 (2 scènes)
1.1 5	Lazarus	Oui	Scully		3'47 (4 scènes)
1.1 6	Young at heart				1'39 (2 scènes)
1.1 7	EBE				1'50 (2 scène)
1.1 8	Miracle Man				1'30 (1 scène)
1.1 9	Shapes				2' (1 scène)
1.2 0	Darkness Falls				2'05 (1 scène)
1.2 1	Tooms			Suite de « Squeeze »	3'13 (1 scène)
1.2 2	Born again				2'53 (1 scène)
1.2 3	Roland				5' (3 scènes)
1.2 4	The Erlenmeyer Flask				2' (1 scène)

Saison 2

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
2.1	Little green man	Voix off Mulder		Oui	2'24 (2 scènes)
2.2	The Host				2'35 (1 scène)
2.3	Blood				3'21 (3 scènes)
2.4	Sleepless				2'45 (2 scènes)
2.5	Duane Barry				2'25 (1 scène)
2.6	Ascension	Oui	Mulder	Mulder reconstitue enlèvement de Scully	2'39 (2 scènes)
2.7	3				2'36 (2 scènes)

2.8	One Breath	Voix off de la mère de Dana		oui	2'25 (2 scènes)
2.9	Firewalker				2' (2 scènes)
2.10	Red Museum				3'55 (4 scènes)
2.11	Excelsius Dei				3'44 (3 scènes)
2.12	Aubrey				3'40 (3 scène)
2.13	Irresistible				4'18 (2 scènes)
2.14	Die Hand Die Verletzt				1'48 (1 scène)
2.15	Fresh Bones				3' (3 scènes)
2.16	Colony	Voix off Mulder	Mulder	Mythologie, Samantha	2'30 (2 scènes)
2.17	Endgame				2'34 (1 scène)
2.18	Fearful Symmetry				3'34 (3 scènes)
2.19	Dod Kalm				2'46 (2 scènes)
2.20	Humbug	Comique			2'06 (2 scènes)
2.21	The Calusari				4' (3 scènes)
2.22	F. Emasculata				3'15 (3 scènes)
2.23	Soft Light				2'32 (2 scènes)
2.24	Our Town				2'32 (2 scènes)
2.25	Anasazi				3'04 (3 scènes)

Saison 3

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
--	--	---------	--------------	----------------	-------

3.1	The Blessing way	Oui	Scully, l'homme à la cigarette	Oui, suite de l'épisode précédent	2'34 (4 scènes)
3.2	Paper Clip	Oui, Voix off qui parle de Mulder		Oui	2'12 (2 scènes)
3.3	D.P.O.				3'39 (3 scènes)
3.4	Clyde Bruckman's Final response				2'41 (3 scènes)
3.5	The List				4'25 (4 scènes)
3.6	2 Shy				2'53 (2 scènes)
3.7	The Walk				2'48 (2 scènes)
3.8	Oubliette				3'42 (4 scènes)
3.9	Nisei				4'05 (4 scènes)
3.10	731				2'53 (4 scènes)
3.11	Revelations				2'50 (2 scènes)
3.12	War of the coprophages	Humour			2'48 (1 scène)
3.13	Syzygy				3'55 (3 scènes)
3.14	Grotesque				4'43 (4 scènes)
3.15	Piper Maru				4'10 (4 scènes)
3.16	Apocrypha	Oui	Père Mulder et Homme à la cigarette en 1953	Mythologie	3'52 (1 scène)
3.17	Pusher				4'10 (2 scènes)
3.18	Teso Dos Bichos				6'04 (5 scènes)
3.19	Hell Money				2'42 (4 scènes)
3.20	Jose Chung's « From outer	humour			2'22 (3 scènes)

	space »				
3.2 1	Avatar	oui	Skinner et sa femme		3'42 (4 scènes)
3.2 2	Quagmire				2'48 (3 scènes)
3.2 3	Wet wired				3'05 (3 scènes)
3.2 4	Talitha Cumi				2'46 (1 scène)

Saison 4

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
4.1	Herrenvolk				3'12 (1 scène)
4.2	Home				2'01 (2 scènes)
4.3	Teliko				2'39 (3 scènes)
4.4	Unruhe				3'05 (4 scènes)
4.5	The field where I died	Oui	Mulder		1' (1 scène)
4.6	Sanguinarium				3'14 (5 scènes)
4.7	Musing's of a cigarette smoking man	Oui	L'homme à la cigarette, Mulder, Scully, The Lone Gunmen	Mythologie	1'38 (1 scène)
4.8	Tunguska	Oui	Scully	mythologie	2'07 (1 scène)
4.9	Terma	oui		Mythologie, huile noire	1'58 (2 scènes)
4.1 0	Paper hearts	Oui (rêve)	Mulder		3' (3 scènes)
4.1 1	El Mundo Gira				4'10 (4 scènes)
4.1 2	Leonard Betts				3'54 (3 scènes)
4.1 3	Never again				2'50 (4 scènes)
4.1	Memento	Oui	Scully	Cancer de Scully	1'13 (1 scène)

4	Mori				
4.1 5	Kaddish				3'55 (3 scènes)
4.1 6	Unrequired	Oui (séquence qui correspond à une scène vers la fin de l'épisode)	Skinner, Mulder et Scully		3'07 (1 scène)
4.1 7	Tempus Fugit	Oui		Max	3'18 (1 scène)
4.1 8	Max	Oui	Mulder	oui	1'56 (1 scène)
4.1 9	Synchrony				2'50 (2 scènes)
4.2 0	Small Potatoes				2' (1 scène)
4.2 1	Zero Sum	Oui	Skinner	Mythologie	3'44 (4 scènes)
4.2 2	Elegy				3'31 (3 scènes)
4.2 3	Demons	Oui (cauchemar)	Mulder	Mythologie, Samantha	2'26 (2 scènes)
4.2 4	Gethsemane	Oui, archives télé	Scully	Oui	2'20 (3 scènes)

Saison 5

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
5.1	Redux	Oui, en miroir avec celui de 4.24	Mulder	Oui, cliffhanger mort de Mulder	3'33 (2 scènes)
5.2	Redux II	Oui	Mulder, Scully, Skinner	oui	1'50 (1 scène)
5.3	Unusual Suspects	Oui, Mulder en 1989	Mulder, The Lonegun Men	Mythologie	2'12 (1 scène)
5.4	Detour				2'37 (1 scène)

5.5	The Postmodern Prometheus	Oui, parodique, noir et blanc, s'ouvre sur un comics			3'59 (2 scènes)
5.6	Christmas Carol	Oui	Scully et sa famille		4'13 (3 scènes)
5.7	Emily	Oui, voix off Scully (image symbolique)	Scully		1'18 (1 scène)
5.8	Kitsunegari	Oui		Mythologie (suite Pusher)	4'10 (4 scènes)
5.9	Schizogeny				3'15 (5 scènes)
5.10	Chinga				3'13 (3 scènes)
5.11	Kill Switch				4'24 (4 scènes)
5.12	Bad Blood	Oui, parodique	Mulder et Scully		
5.13	Patient X	Oui, voix off Mulder	Mulder	oui	2'55 (2 scènes)
5.14	The Red and the Black	Oui		mythologie	2'28 (1 scène)
5.15	Travelers	Oui (1990)		Mythologie, évocation de Mulder	3'07 (1 scène)
5.16	Mind's eye				2'20 (2 scènes)
5.17	All Souls				4' (3 scènes)
5.18	The Pine Bluff variant	Oui	Mulder, Scully, Skinner		4'22 (1 scène)
5.19	Folie à deux				2'30 (1 scène)
5.20	The End				3'08 (1 scène)

Saison 6

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
6.1	The beginning	Oui		Oui, suite du film	4'27 (4 scènes)
6.2	Drive	Oui (commence par flash info)			3'49 (2 scènes)
6.3	Triangle	oui	Mulder		1'14 (1 scène)
6.4	Dreamland	oui	Mulder et Scully		3'55 (3 scènes)
6.5	Dreamland II	Réécriture comique de la série, super 8, voix off			1'26 (1 scène)
6.6	How the ghosts stole christmas	Oui, humour, réécriture des topos	Mulder et Scully		4'57 (2 scènes)
6.7	Terms of endearment				4'09 (4 scènes)
6.8	The Rain king	Humour, fantaisie			3'58 (5 scènes)
6.9	S.R. 819	oui	Skinner	mythologie	1'46 (1 scène)
6.10	Tithonius				3'22 (1 scène)
6.11	Two Fathers	oui		mythologie	3'24 (3 scènes)
6.12	One Son	Voix off Mulder	Père de Mulder et homme à la cigarette, 1973	mythologie	1'17 (1 scène)
6.13	Agua Mala				2'20 (1 scène)
6.14	Monday	Oui, mort de Mulder et Scully	Skinner, Mulder et Scully		2'53 (2 scènes)
6.15	Arcadia	parodique			4'10 (4 scènes)
6.1	Alpha				3'02 (2 scènes)

6					
6.1 7	Trevor				3'48 (3 scènes)
6.1 8	Milagro				1'53 (2 scènes)
6.1 9	The unnatural	Oui, Roswell 1947, fantaisie			4'45 (2 scènes)
6.2 0	Three of a kind	Oui, voix off John Fitzgerald Byers (rêve)		mythologie	2'21 (2 scènes)
6.2 1	Field Trip				3'15 (3 scènes)
6.2 2	Biogenesis	Oui, voix off Scully		mythologie	2'47 (2 scènes)

Saison 7

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
7.1	The sixth extinction	Oui, voix off Scully		oui	2'48 (1 scène)
7.2	The sixth extinction : Part 2, Amor fati	Oui (dans l'esprit de Mulder)	Mulder		4'26 (3 scènes)
7.3	Hungry				2'20 (1 scène)
7.4	Millennium				4'15 (4 scènes)
7.5	Rush				3.01 (1 scène)
7.6	The Goldberg variation				4'33 (3 scènes)
7.7	Orison	oui		Oui (suite du fétichiste)	4'29 (2 scènes)
7.8	The amazing Maleeni				5'30 (3 scènes)
7.9	Signs and wonders				2'34 (2 scènes)
7.1 0	Sein und zeit				4'30 (4 scènes)

7.1 1	Closure	Voix off Mulder		Mythologie Samantha	2'30 (2 scènes)
7.1 2	X-Cops	Générique de Cops « The following is a special episode... »	Mulder et Scully		5'19 (2 scènes)
7.1 3	First person shooter				5'45 (3 scènes)
7.1 4	Theef				3'18 (4 scènes)
7.1 5	En ami				4' (4 scènes)
7.1 6	Chimera				3'35 (3 scènes)
7.1 7	All things	Oui	Mulder et Scully	Feuilletonnant, relation Mulder/Scully	1'17 (1 scène)
7.1 8	Brand X	Oui	Skinner		3'45 (2 scènes)
7.1 9	Hollywood AD.	Oui, parodie de X-Files, mise en abyme, film	Scully, Mulder, Skinner		3'17 (2 scènes)
7.2 0	Fight club	Oui, comique, fantaisie			3'15 (2 scènes)
7.2 1	Je souhaite	Oui, fantaisie, humour			3'28 (3 scènes)
7.2 2	Requiem	oui		mythologie	1'48 (2 scènes)

Saison 8

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
8.1	Within	Oui (Scully rêve de Mulder)	Scully, Mulder	oui	48' (2 scènes)
8.2	Without	Oui, voix off		Mythologie	47' (1 scène)

		Scully			
8.3	Patience				2'38 (3 scènes)
8.4	Roadrunners				3'30 (3 scènes)
8.5	Invocation				2'21 (1 scène)
8.6	Redrum	Oui	Scully et Doggett		2'13 (2 scènes)
8.7	Via negativa				2'28 (2 scènes)
8.8	Surekill				2'05 (3 scènes)
8.9	Savage				2'40 (2 scènes)
8.10	Badlaa				4'10 (4 scènes)
8.11	The gift	oui	Mulder		1'49 (2 scènes)
8.12	Medusa				2'55 (3 scènes)
8.13	Per Manum				2'36 (2 scènes)
8.14	This is not happening	oui		mythologie	2'23 (2 scènes)
8.15	Deadalive	Oui	Scully, Skinner, etc.	Enterrement Mulder	2'46 (1 scène)
8.16	Three words	oui		Mythologie « Fight the future »	1'26 (1 scène)
8.17	Empedocles				3'10 (3 scènes)
8.18	Vienen	Oui		Mythologie, huile noire	4'05 (4scènes)
8.19	Alone				3'01 (3 scènes)
8.20	Essence	Voix off de Mulder, images d'un fœtus		Enfant Scully de	1'22 (1 scène)
8.21	Existence	oui		mythologie	2'18 (1 scène)

Saison 9

		Marqué?	Protagoniste	Feuilletonnant	Durée
9.1	Nothing important happened today				3'30 (3 scènes)
9.2	Nothing important happened today II				2'39 (2 scènes)
9.3	Daemonicus				2'35 (2 scènes)
9.4	4-D	Oui	Reyes, Doggett		3'35 (3 scènes)
9.5	Lord of the flies	Vidéo amateur, pastiche de Jackass			4'56 (3 scènes)
9.6	Trust No 1	Montage de photographies, extraits d'anciens épisodes, noir et blanc, voix off de Scully	Scully, Mulder	Parle de sa relation avec Mulder à son fils	1'44 (1 scène)
9.7	John Doe	Doggett amnésique	Doggett		3'11 (1 scène)
9.8	Hellbound				2'59 (2 scènes)
9.9	Provenance	oui		mythologie	3' (2 scènes)
9.10	Providence	oui		mythologie	3'51 (3 scènes)
9.11	Audrey Pauley	oui	Doggett, Reyes		3'55 (3 scènes)
9.12	Underneath	oui	Doggett		4'18 (4 scènes)
9.13	Improbable	Oui, fantaisie			5'22 (1 scène)
9.14	Scary monsters				2'45 (1 scène)
9.1	Jump the	Présentation	Mulder,		1'28 (1 scène)

5	shark	de la spin-off The Lone Gunmen	Scully, The Lonegunmen		
9.1 6	William	oui		mythologie	3'15 (2 scènes)
9.1 7	Release	oui	Doggett		2'14 (2 scènes)
9.1 8	Sunshine days				3'51 (3 scènes)
9.1 9	The Truth	Oui	Mulder	oui	6'37 (4 scènes)

Bibliographie

Séries

24, série américaine de Joel Surnow et Robert Cochran, 2001-2014, Fox.

Alfred Hitchcock presents, série américaine, 1955-1960, CBS.

Alias, série américaine de JJ Abrams, 2001-2006, ABC.

Bewitched, série américaine de Sol Saks, 1964-1972, ABC.

Buffy The Vampire Slayer, série américaine de Joss Whedon, 1997-2003, WB et UPN.

Columbo, série américaine de Richard Levinson et William Link, 1968-1978, NBC.

Desperate Housewives, série américaine de Marc Cherry, 2004-2012, ABC.

E.R., série américaine de Michael Crichton, 1994-2009, NBC.

Friends, série américaine de Marta Kauffman et David Crane, 1994-2004, NBC.

Grey's anatomy, série américaine de Shonda Rhimes, 2005- , CTV.

How I met your mother, série américaine de Carter Bays et Craig Thomas, 2005-2014, CBS.

Lost, série américaine de JJ Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey Lieber, 2004-2010, ABC.

Mission : Impossible, série américaine de Bruce Geller, 1966-1973, CBS.

Modern Family, série américaine de Christopher Lloyd II et Steven Levitan, 2009- , ABC.

Oz, série américaine de Tom Fontana, 1997-2003, HBO.

Star Trek, série américaine de Gene Roddenberry, 1966-1969, NBC.

Supernatural, série américaine d'Eric Kripke, 2005- , CW.

The Outer Limits, série américaine de Leslie Stevens, 1963-1965, ABC.

The Practice, série américaine de David E. Kelley, 1997-2004, ABC.

The Pretender, série américaine de Steven Lon Mitchell et Craig Van Sickle, 1996-2000, NBC.

The Sopranos, série américaine de David Chase, 1999-2007, HBO.

The Twilight Zone, série américaine de Rod Serling, 1959-1964, CBS.

The Walking Dead, série américaine de Frank Darabont et Robert Kirkman, 2010- , AMC.

Twin Peaks, série américaine de David Lynch et Mark Frost, 1990-1991, ABC.

Will and Grace, série américaine de David Kohan et Max Mutchnick, 1998-2006, NBC.

Ouvrages critiques

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

Barthes, Séverine, *Du « Temps de cerveau disponible » ? : rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne en 2010 sous la direction de Georges Molinié. <http://www.theses.fr/14794404X> Consultée le 14/07/2014.

Benassi, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Editions du CEFAL, Liège, 2000.

Carter, Chris, (Avec Marvin HEIFFERMAN & Carole KISMARIC), *The Art of the X-Files*, New York, HarperPrism, 1998, 156 pages. Intro par William Gobson.

Cavelos, Jeanne, *The Science of the X-Files*, New York, Boulevard, 1998, 256 pages.

Colonna, Vincent, *L'art des séries télé*, Editions Payot et Rivages, Paris, 2010.

Cornu, Gérard, Mattelard, Michèle, " Une ou multiples, les voies de la sérialisation ", in *Réseaux hors-série : Sociologie de la télévision en France*, CENT, 1993.

Eco Umberto, " Innovation and Repetition : Between Modern and post-modern aesthetics ", in Daidalus, New York, août 1985. Repris dans " L'art de la répétition ", in *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n°16.

- Eco Umberto, " L'art de la répétition ", in *Dossiers de l'audiovisuel*, n°16, déc. 87.
- Esquenazi, Jean-Pierre, *Les séries télévisées, l'avenir du cinéma?*, Paris, Armand Colin, 2010.
- Esquenazi, Jean-Pierre, "L'Inventivité à la chaîne : formule des séries télévisées", MEI 16, 2002.
- " Feuilletons et séries ", in *Dossier de l'audiovisuel*, n°16, déc. 1987, pp. 10-35.
- Gai, Frédéric, « *The X-Files* : allégorie de la condition post-moderne du monde », in TV-Series, n°1, Juin 2012. http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Numero-1-Issue-1-juin-2012.html
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Génération Séries*, Hors séries n°2, automne 95.
- Génération Séries*, n°12, hiver 95.
- Génération Séries*, n°25, juil-août-sept 98.
- Génération Séries*, n°29, juil-août-sept 99.
- Goldman Jane, *Aux Frontières du réel : le nouveau dossier*, Paris Archipel, 1997, 286 pages, 23 cm.
- Hudelet Ariane, « Un cadavre ambulant, un petit-déjeuner sanglant, et le quartier Ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », in Hatchuel Sarah et Michlin, Monica, éd., *Les pièges des nouvelles séries télévisées américaines : mécanismes narratifs et idéologiques*, GRAAT, N°6, Décembre 2009.
<http://www.graat.fr/backissuepiegesseriestv.html>. Consulté le 11/04/2012.
- Knight, Peter, *Conspiracy Culture : From Kennedy to the X-Files*, Routledge, London & new York, 2001, 304p.
- Lavery, David, Angela Hague & Marla Cartwright (dir.), *Trust no one : reading the X-Files*, Syracuse, Syracuse University Press, 1996.
- Lavery, David, Hague, Angela & Marla Cartwright(dirs.), *"Deny all Knowledge": Reading the X-Files*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, (The Television Series), 1996, 233 pages.

Nel, Noël, " Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? ", in *Cinémaction*, n°57, 1990.

Petit, Christophe, éd., *Les séries télévisées américaines*, *CinemAction TV* n°8, 1994.

Pourtier-Tillinac, Héloïse, « La narration à portée généralisante, un tournat télévisuel? », in *Les séries télévisées, Réseaux*, Vol 29-165, fev-mars 2011.

Roman, James, *From Daytime to Primetime, The history of American television programs*, Greenwood Press, Westport, 2005.

Sépulchre, Sarah, *Décoder les séries télévisées*, De Boeck, Bruxelles, 2011.

Soulez, Guillaume, éd., *Sérialité : densités et singularités*, in *Mise au Point*, n°3, 2011.
<http://map.revues.org/75>. Consulté le 6 décembre 2012.

Tylski, Alexandre, *Le générique de cinéma. Histoire et fonctions d'un fragment hybride*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2008.

Vérat, Eric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Les Moutons électriques, Lyon, 2012.

Wildermuth, Mark, "Structural Conspiracy and Epistemology in *the X-Files : The Edge of Chaos*", dans *Journal of Popular Film and TV*, vol. 26, n°4, 1999, pp. 146-157.

X-Files et les séries télévisées, dans n° spécial de Phénix, 42, Bruxelles, Claude Lefrancq, 1997.

Je, soussignée Claire Cornillon, déclare avoir rédigé ce travail sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen, sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

4/09/2014