

Les Feuilletons américains : structuration narrative et manipulation technique

Carmen Compte
Université de Paris 7

INTRODUCTION

Dans une télévision américaine avide de changement et anxieuse de nouveauté, le feuilleton de l'après-midi, le « soap opera »¹ apparaît comme un phénomène à part. Non seulement certains « soaps » sont encore diffusés 35 ans après leur première apparition à l'antenne, mais ils constituent un apport essentiel (75 %) aux ressources des chaînes américaines (« networks »).

A quoi tient ce succès ? Ce n'est pas seulement, comme l'indique Esslin, parce que l'être humain aime qu'on lui raconte des histoires. Le feuilleton satisfait effectivement ce besoin, il se prête de plus à différents niveaux de compréhension et aux goûts d'un public très hétérogène. C'est ce point qui nous a paru particulièrement intéressant : comment le soap opéra arrive-t-il à traiter des sujets complexes (quatre à cinq histoires par épisode), à un rythme qui n'est entamé ni par les coupures publicitaires ni par la concurrence des autres chaînes ? Comment cet ensemble compliqué et rapide peut-il accrocher un public ? Comment réussit-il à donner au spectateur l'impression de ne faire aucun effort de compréhension ?

Il s'agit bien là d'une « forme de culture populaire unique qui mérite une étude à part » (Cantor, 1983, p. 12). Elle l'a eu et l'on dispose actuellement de nombreuses recherches entreprises depuis les années 40, avec, selon le cas, des orientations sociales, médiatiques ou linguistiques. Les chercheurs qui ont essayé de trouver les raisons de ce succès, les « recettes », ont interrogé ou analysé les deux extrêmes de l'interaction : les téléspectateurs et le

¹ Le « soap opera » ou « daytime serials » est à différencier des feuilletons du « prime time » (le soir), des séries dramatiques et des « sit com ».

contenu qui leur est proposé. Nous en présentons rapidement quelques données car ce sont elles qui ont servi de point de départ à notre propre interrogation.

L'étude que nous avons menée montre que le « soap opera » résout ce paradoxe grâce à une narration très minutieusement calculée. Elle révèle également le rôle important du réalisateur qui réussit à nous guider sur deux plans essentiels : celui de la compréhension et celui de la motivation.

LES TELESPECTATEURS

Le « soap opera » se différencie des autres formats télévisuels tout d'abord par la plage horaire de diffusion : à partir de 14 h, juste après les informations de midi, et jusqu'à 18 h, avant les émissions de jeux qui précèdent le journal du soir. Le public semble donc déterminé par ces conditions horaires; il pourrait fort bien expliquer le succès d'un type de programme bien adapté à ses besoins.

Ces feuilletons appartiennent à une tradition plus ancienne que le média qui les remodèle. Ils existaient déjà sur les ondes radio le matin et l'après-midi. Ils s'adressaient essentiellement aux femmes au foyer, de là l'intérêt des marchands de lessives (soap) pour les créneaux publicitaires qui découpaient des histoires sans fin et souvent dramatiques (opera).

— La composition du public : il était intéressant de savoir si ce public était le même que celui du soir (« prime-time »), s'il possédait des caractéristiques particulières.

L'étude comparative de l'audience en 1970 et en 1980, menée par Cassata & Skill (1983), révèle que, si la composante féminine compte encore un pourcentage important des années 1980, le public présente une plus grande hétérogénéité que dans les années 1970 : il intègre en effet un pourcentage respectable de téléspectateurs masculins et s'ouvre à un public jeune mais aussi de classes sociales très variées. A l'heure actuelle moins de femmes peuvent rester au foyer sans apporter un deuxième salaire à leur famille, et de nombreux professionnels travaillent avec, à portée des yeux un petit poste de télévision d'où une intéressante mutation dans la composition du public ciblé qui ressemble beaucoup au grand public des émissions du soir.

— Leurs caractéristiques : les téléspectateurs sont pourtant différents : Les études de S. Pingree (1981) et de Cantor & Pingree (1983) montrent que les téléspectateurs des soaps prennent une part plus active pendant le visionnement que les téléspectateurs du soir. Ils sont capables de donner des détails précis sur ce qu'ils ont vu, le nom des héros ... Ils répondent avec plus d'émotion dans leur voix, indique l'auteur. Ces remarques sont d'autant plus importantes que ces mêmes téléspectateurs réagissent comme la majorité des téléspectateurs lorsqu'ils visionnent les émissions du « prime-time ». Il existe donc une raison inhérente au programme qui expliquerait la réaction différente des téléspectateurs pendant le visionnement des « soap operas ».

Plusieurs études ont proposé des explications ancrées dans le choix des thèmes et le style des feuilletons : McAdow (1974, 95) attribue ces réactions à l'attrait sexuel offert par les « soap operas ». P. De-Muth et E. Barton (1982, 74) remarquent que les soaps attirent le voyeurisme sado-masochisme que nous avons en nous et qui au temps des romains était pris en charge par les jeux du cirque.

D'autres recherches mettent en relief le pouvoir de divertissement (au sens pascalien d'escapisme) ou de catharsis par rapport aux difficultés de la vie quotidienne.

L'« addiction » (accoutumance) ou la fidélisation du spectateur parvient à lui donner la sensation d'appartenir à une communauté rassurante. Ainsi le « soap opera » joue un rôle social en se rendant utile sur plusieurs plans : depuis la lutte contre un sentiment de solitude jusqu'à celui d'éducateur ou de facilitateur de communication (« on y apprend des choses », « c'est un excellent sujet pour entamer une conversation »).

Il convenait donc d'analyser l'autre extrémité de l'interaction en se focalisant sur le contenu.

LE SPECTACLE

Le « soap opera » doit, bien sûr, ses caractéristiques au contenu qu'il présente mais également au style qui est devenu le sien. Les histoires qu'il développe n'ont pas de commencement (leur début prend racine dans des histoires antérieures), les épisodes présentent, tout comme dans le quotidien, les seuls éléments qui per-

mettent de comprendre le point de développement présent. Elles n'ont pas de fin non plus puisqu'elles se transforment et, en se ramifiant donnent naissance à d'autres histoires. Elles racontent le quotidien, l'instant. Elles évoquent des actions que l'on ne voit pas à l'écran.

Il est intéressant de constater, grâce à l'étude réalisée par Cassata et Skill sur les soap operas des années 1980, une continuité des thèmes prioritairement traités et que Katzman avait relevé pour les années 1970 :

- 1) Les histoires d'amour romantiques et conjugales arrivent en tête et réaffirment les bases fondamentales du « soap opera ».
- 2) Les affaires de coeur 36% en 1970, 47% en 1980. La différence est ici plus subtile, nous voyons apparaître davantage de problèmes dans :
 - Les aventures amoureuses (« romances ») (17 en 1980, 3 en 1970)
 - Les mariages (14 en 1980, 4 en 1970)
 - Les infidélités (5 en 1980, 8 en 1970)
 - Les divorces (2 en 1980, 3 en 1970)
 plus de bonheur avec un plus grand nombre de coups de foudre en 1980.

Les variations entre les deux décénies reflètent fidèlement l'évolution de la société. La diminution des cas médicaux révèle une prise de conscience plus réaliste du feuilleton. Il devient difficile d'utiliser l'amnésie car elle est devenue le stéréotype caricatural du feuilleton sans imagination. En 1980, les feuilletons reflètent davantage une réalité sociale américaine. On meurt toujours de crises cardiaques, mais les problèmes sont davantage liés à ceux de la drogue, de l'alcoolisme, de l'obésité. Il ne s'agit plus de maladies systémiques qui facilitent l'écriture, l'intrigue. Ce sont des problèmes qui sont parfois au coeur même de l'histoire traitée. Ils permettent d'en analyser les différents aspects sociaux aussi bien que médicaux, les possibilités de dépistage, de traitement, d'aide, etc.

Les principaux sujets puisent toujours leur inspiration dans les problèmes de couples saisis dans un contexte familial et professionnel, mais la formule du succès n'est pas pour autant donnée, il s'agit d'un équilibre très subtil.

The serial that do work, observed Mr. Shephard, all have a strong family unit at the centre. In Paper Doll and Berrenger's, there was more emphasis on business than on family².

Les réflexions des professionnels rapportées par S. Farber² sur deux feuilletons qui n'ont pas retenu l'attention du public apportent des éléments intéressants à prendre en compte pour la formule à succès des feuilletons.

1. Le contexte du grand magasin dans lequel se déroulait le feuilleton n'est pas, selon l'auteur de l'article susceptible d'accrocher les spectateurs. Il est préférable de centrer davantage les histoires sur un contexte familial.
2. Les feuilletons doivent être plus proche de la réalité quotidienne.

Les téléspectateurs trouvent que les soaps sont plus réalistes que les autres fictions télévisuelles car les problèmes sont présentés de façon plus nuancée. Ils notent, par exemple, que les héroïnes féminines sont, dans les soaps, en nombre égal à celui des héros, alors que cela n'est pas le cas dans le « prime-time ».

3. Le nombre de personnage doit être limité et leur caractère très marqué.

We had too many characters [...] we had about 18 or 19 running characters, we should have eliminated at least a third of those. Also we needed stronger positive characters. The evil characters are, of course, a lot of fun on a serial, but they must have formidable oppositions, and we didn't have that.

Enfin deux remarques plus extrinsèques au contenu sont avancées :

— L'aspect simpliste

Les téléspectateurs, particulièrement ceux qui appartiennent aux classes moyennes et les cadres intellectuels, n'osent pas avouer qu'ils suivent ces feuilletons. Cela tient peut-être à deux raisons. La première est que ces productions traitent de beaucoup plus de problèmes intimes que dans le « prime-time »; la deuxième, qu'elles le font de façon différente, plus didactique,

² Il s'agissait de Paper Dolls et Berrenger's. Farber, S. (1985). « Soap opera formula re-evaluated ». *New-York Time*. April 8.

plus lente et répétitive, ce qui donne au soap une réputation d'émission facile pour ne pas dire simpliste.

— La régularité de diffusion

Elle est indispensable pour que le spectateur se sente concerné par des aventures qui arrivent à des personnages qu'il reconnaît.

A serial must have constant exposure [...] otherwise people can't remember the characters. « Paper Dolls' was preempted three times in the first eight weeks, and that's fatal.

UNE NARRATION MINUTIEUSEMENT CALCULEE

Nous avons remarqué et vérifié que, quel que soit le succès obtenu, tout « soap opera » suivait une structure générale identique et des conditions de diffusion semblables. Il nous a semblé que le succès pouvait être dû davantage à la cohérence d'un ensemble. Les conclusions de notre étude nous ont donc amenés à proposer deux explications liées à l'écriture télévisuelle précise à l'intérieur d'une structure déterminée :

1. Une structuration narrative bien déterminée
2. Une manipulation technique très précise.

1. UNE STRUCTURATION NARRATIVE

Nous entendons par structure l'organisation causale et/ou d'interrelations entre les différentes composantes de la narration (les personnages, les actions, les lieux et décors, la musique et le dialogue, la succession des séquences, etc.) et non pas simplement la relation entre les séquences événementielles du récit³.

C'est chez Withey (1980) que nous avons trouvé la raison qui nous a mené à l'analyse de la structure des « soap operas » :

The frame, the format, the style, the time limit, all communicate the significance of the components and the meaning of their relationships, sequence, outcomes, and interactions. It is this structuring that adds communicated content to the episodes and elements of television products. It may well be that these organisations of

³ Barthes, R. (1988). « Introduction à l'analyse structurale du récit ». *Communication*, 8, pp. 1—27.

content are more important characteristics of the message of television than the components taken alone » (p. 14)

Le « soap opera » est composé de séquences narratives entrecoupées de publicités. Ces séquences présentent trois ou quatre histoires différentes en moyenne par épisode. L'organisation de ces séquences est déjà source d'intérêt car leur ordre est un moyen de maîtriser le suspense, l'intérêt, la compréhension et le rythme de la narration.

La variété apportées par les cinq composantes qui suivent, permet aux auteurs et réalisateurs de construire, continuellement, des unités à valeur explicative tout en maintenant un maximum d'intensité dramatique.

- Les thèmes des histoires (plots)
- leur schéma de développement
- leur niveau dramatique
- la quantité d'information présentée
- l'interruption provoquée par les publicités.

Mais d'autres éléments affectent directement et avec autant de force la structure, par exemple :

- la forme verbale ou visuelle avec laquelle est apportée l'information de base (ce que Metz appelle « la première couche d'intelligibilité »)
- le nombre de présentations et la forme choisie pour cette information;
- le rôle de la musique et du bruitage qui facilite la compréhension et maintient l'attention du spectateur.

L'analyse effectuée fait apparaître que, dans le cas des « soap operas », la structure narrative est déterminée essentiellement par trois types de préoccupations :

- 1.1. Une assise archétypale
- 1.2. L'installation d'un art de la combinatoire
- 1.3. Une volonté d'ouverture au public, d'interactivité, de motivation

1.1. *Une assise archétypale*

La culture est composée des discours que retient la mémoire collective (les lieux communs et les stéréotypes comme les paroles exceptionnelles), discours par rapport auquel chaque sujet est obligé de se situer (principe dialogique) (p. 8)

Si, pour Bakhtine le roman est par excellence le genre qui favorise cette polyphonie, il semble qu'en matière de télévision le « soap opera » possède cette même richesse. Les auteurs choisissent en effet comme éléments de base les archétypes et les stéréotypes que les téléspectateurs reconnaîtront sans aucune difficulté et auxquels ils pourront, en partie, s'identifier. A ce premier avantage s'ajoute celui de pouvoir construire des histoires complexes dans la mesure où les éléments essentiels du puzzle sont facilement identifiés. Cela permet en outre de réduire l'ambiguïté du décodage rapide qu'exige l'image télévisuelle.

L'archétype de base de tous les « soap operas » à succès est un solide noyau familial. Selon Goethals, c'est au sein de ce noyau que sont expérimentées les premières expériences avec les autres et que l'on découvre, consciemment, les premiers sentiments. Ils constituent donc un terrain connu sur lequel peuvent venir se greffer des problèmes nouveaux de drogue, de chômage, de relation parentale, etc.

C'est pour ces mêmes raisons que le « soap opera » utilise des stéréotypes. Ils interviennent surtout au plan de la réalisation. Les décors, par exemple, sont minutieusement préparés. Ils sont conçus globalement deux mois avant le début d'une nouvelle production, puis construits pendant la nuit qui précède chaque tournage quotidien. Il s'agit de décors fabriqués mais, très souvent réalisés à l'aide meubles empruntés chez des antiquaires.

Le tableau des différents décors montre deux types de contextes : public et privé. Les décors publics, généralement un hall d'hôpital, un restaurant ou un bureau permettent de concevoir des échanges entre des personnages plus extérieurs à la diégèse. Grâce à leurs conversations le spectateur peut cumuler plusieurs points de vue, bénéficier d'une synthèse sur l'action ou l'état d'un personnage. C'est un moyen de récapituler et de permettre à tout nouveau spectateur de disposer des éléments essentiels à la compréhension de l'histoire.

Settings Used in the Analysed Episodes 2 and 3 of All My Children

1 ⁴	Restaurant	
2	Living room	
3	Restaurant	
4	M.D. Office/Living room	
5	M.D Office	
6	Restaurant	
7		Bedroom
8	Restaurant	
9	Living room	
10		Living room
11		Living room
12		Living room
13		Bedroom
14	Restaurant	
15		Bedroom
16	Living room	
17		Living room
18		Bedroom/ Living room
19		Living room/ office
20		Bedroom/ Living room

of uses of the sets :

3 3 2 2 3 5 3 2 1

Time duration :

7:06 5:13 3.24 3:27 7.14 8:22 3:20 2:57 1:09

Les décors privés font découvrir, grâce à des détails souvent stéréotypés, la catégorie sociale et le caractère des héros qui les occupent.

Le stéréotype permet de « prévoir » le type de scène que la séquence s'apprête à présenter. Ainsi on voit un couple qui s'entend bien, dialoguer dans une chambre. Les couples qui tra-

⁴ Nos des séquences

versent des crises apparaissent dans d'autres décors. S'ils sont dans une chambre, c'est séparément.

Une des raisons de la difficulté à décoder le feuilleton « The Edge of Night » (qui avait le plus petit taux d'écoute pendant la période analysée) était justement le manque de corrélation entre le décor et le type de scène présenté.

Les environnements pauvres sont quelque peu artistiquement magnifiés. Nous avons été étonnés de la qualité des décors lorsque nous avons assisté à des tournages de « All my Children ». La pauvreté de ceux de « The Edge of Night » a certainement contribué à leur manque d'attrait pour le public. Il s'agissait en majorité de scènes tournées dans des cours de danse ou des hangars d'entraînement sportif.

En ce qui concerne le jeu des acteurs, les comportements et les dialogues sont assez normés et par conséquent prévisibles. Cependant, parce que le développement d'un sujet peut s'étendre sur une durée assez importante, les personnages et les situations sont plus nuancés que dans les « sit'com », par exemple. Johnson (1976) a particulièrement étudié le dialogue et remarqué que l'exploitation de formules et de clichés permettait la répétition nécessaire pour que le spectateur absent pendant quelques épisodes puisse, malgré tout, suivre l'action.

Par ailleurs, il n'est pas surprenant que l'on remarque la fonction éducative des soaps. Le développement d'une action présentée sous de multiples facettes permet de montrer en détail des comportements verbaux applicables à une même situation. Les feuilletons pourraient être « un guide des formules et comportements sociaux conventionnels » applicables à un éventail très large de situations. Par exemple, un sentiment comme la jalousie peut donner lieu, dans le même épisode à des réactions différentes selon le type de personnage et la situation qu'ils affrontent (dans « All my Children » : Erica la méchante femme, Devon, la mère alcoolique et Mme Martin la femme du médecin présentent trois types de comportements de jalousie dignes d'un répertoire social).

Soap operas seem to serve as a basic reference for daily life⁵

⁵ Compte, C. (1985). *Using Soap Operas Structure for Aural French Comprehension*. Unpublished Ph. D. New-York University, p. 228.

1.2. L'installation d'un art combinatoire

L'organisation de la narration développe les sujets (plots) à la manière d'une spirale. Cette progression, loin de la linéarité classique permet au spectateur d'avancer tout comme un constructeur de puzzle. Les multiples pièces paraissent totalement disparates et le lien qui finit par les rattacher les unes aux autres n'est pas apparent. C'est l'impression que donne le découpage d'histoires en séquences et des séquences en plans, accentué par l'alternance des séquences appartenant à des histoires différentes. Le tableau 12 montre l'alternance entre les divers schémas narratifs utilisés par chacune des histoires (plots).

Tableau 12 : Type of Pattern used in each Analysed Plot

Episode	Plot No	Plot type	Pattern Type
AMC 1	1	Young Couple problem	1
	2	Young Couple problem	2
	3	Young Couple problem	3
AMC 2	1	Young Couple problem	4
	2	Young Couple problem (Ycp)	5
	3	Romance	6
	4	Marital problem	3
AMC 3	1	Crime/mystery	1
	2	Crime/mystery	6
	3	Crime/mystery	6
	4	Marital Problem	2
EN 1	1	Romance or Ycp	1
	2	Crime/mystery	4
EN 2	1	Friendship	4
	2	Crime/mystery	4
	3	Romance	3
EN 3	1	Romance	6
	2	Friendship	1
	3	Crime/mystery	5

Les composantes du soap offrent une base riche et donnent ainsi un nombre important de pièces au puzzle que représente l'histoire développée. Nous trouvons en effet une moyenne de quatre histoires par épisode avec :

des thèmes

des personnages (une moyenne de 8 par épisode, sans tenir compte des rôles occasionnels ou secondaires), et

des contextes (une moyenne de 10 décors par épisode).

La comparaison avec le puzzle ne se limite pas à l'abondance des pièces, mais également aux possibilités de combinatoire. La narration des soaps révèle au moins trois procédés qui rendent possible cette combinatoire : les tempos émotifs, les multiples facettes offertes par les divers points de vue, la complexité des personnages.

- a. Les tempos émotifs. Nous nous trouvons en présence d'un art de combiner les temps forts de chaque histoire de façon à disposer, dans chacun des épisodes d'au moins un moment très fort (2), un début de récit (1) et un dénouement (3), si l'on considère les trois phases classiques du développement d'un récit. Outre le type de sujets mis en scène, ce qui est important, c'est l'organisation du suspense. Chaque séquence est organisée de façon à créer un sursaut de curiosité, surtout lorsqu'elle se termine sur une coupure publicitaire.
- b. Les multiples facettes, c'est un système qui permet de considérer un problème à partir de plusieurs points de vue

It appears that the daytime serial, unlike prime-time, has the luxury because of its unending storytelling format, to develop characters in depth and to look at situations from different perspectives

(Cassata & Skill, 1983, p.178)

Chaque personnage se trouve au centre d'un ensemble de réseaux : familial, amical, professionnel qui permet de donner de multiples facettes de lui.

- c. La complexité des personnages. Ils apparaissent dans leurs contradictions. Il ne s'agit pas d'une vision manichéenne comme dans les westerns. Le méchant ne l'est que temporairement, tout comme le bon.

Les vieux fans de soaps, remarquent Cassata & Skill (p. 167), regrettent le temps où le bon et le méchant n'étaient pas confondus et avaient le sort qu'ils méritaient, respectivement récompensé et puni.

Some critics of the social scene regard this as a completely normal consequence of the moral murkiness of our times, and as a reflexion by the genre of society unsure of its moral fiber and its ethical goals (Op. cit., p. 167)

Il s'agit là, à notre avis, d'une convention typique du format même du soap. Dans la mesure où la priorité est donnée au portrait nuancé des personnages, il est impossible de les considérer d'une seule pièce. S'ils ont commis un acte répréhensible, les séquences permettent d'analyser en détail les raisons qui les ont poussés à le faire. Le spectateur, mis dans la confiance, finit par le comprendre, sinon l'excuser.

1.3. Une volonté d'ouverture au public et d'interactivité

One's aroused by this,
Another finds that fits;
Each loves the play
For what it brings to it (Goethe, *Faust*, Part 1)

Il semblerait que les auteurs des soaps se veulent à l'écoute de la société, tout en essayant d'être à l'avant-garde. Pour ce faire, l'institution soap a mis en place une assise sociale solide.

Le succès des soap operas s'affiche sans fausse modestie. Certaines chaînes de télévision disposent, pour certains soaps qui connaissent le franc succès depuis des années (tel « All My Children »), de tout un immeuble. Les étages comprennent de nombreux studios, salles d'enregistrement, de montage, etc. mais également des ateliers de décor, de maquillage, etc. Le public le sait et vient attendre, le soir, à la sortie du tournage, ceux qui incarnent leur personnage favori.

Les soaps disposent de publications régulières qui donnent, comme un guide de télévision, le résumé des épisodes. Ces magazines apportent des suppléments d'information sur les personnages et les acteurs qui les incarnent. Ils contribuent à prolonger l'illusion d'un monde réel auquel tout spectateur peut appartenir. Des associations de fans ou d'admirateurs se créent souvent autour d'un personnage ou de l'acteur qui l'incarne. Dans la plupart des cas, nous ont fait remarquer les réalisateurs, le personnage est plus « réel » que l'acteur. A tel point que, pour un même rôle, certains acteurs ont été remplacés sans provoquer de réac-

tion de la part du public. En revanche, ce dernier suit avec soin les évolutions des personnages et leur adresse un courrier abondant et quotidien. Ils y critiquent des actions accomplies par ces derniers ou leur demandent conseil sur des problèmes personnels.

Le « producteur », les réalisateurs et les auteurs des soaps tiennent compte de ce courrier au cours des réunions quotidiennes dans lesquelles sont décidées les grandes lignes de l'action qui seront développées pour les épisodes à venir. Il se crée ainsi un lien que l'on juge essentiel, avec les spectateurs.

Ce souci d'interaction avec l'audience incite les auteurs de soaps à traiter des problèmes de société et à le faire de façon didactique. Ils obtiennent parfois des résultats bien supérieurs à ceux des campagnes nationales faites par le Ministère de la santé par exemple. Ce fut le cas pour l'alcoolisme, le personnage d'un feuilleton permettait ainsi de faire découvrir le système d'entraide des Alcooliques Anonymes. D'autres thèmes sont ainsi abordés, tels que la drogue, la contraception, les mères célibataires, par le personnage d'une lycéenne enceinte en cours d'année scolaire.

C'est également parce que les soaps se sont mis à intégrer ce genre de situations qu'ils ont renouvelé l'audience, en drainant une population beaucoup plus jeune, de niveau socio-culturel plus élevé.

The soap operas, for its writers have that uncanny ability to create characters and situations which hook the viewer into a willing complicity in the life that it offers (Op. cit., p. 169)

2. UNE MANIPULATION TECHNIQUE

Elle est si précise qu'elle fait de ce format un modèle de rhétorique télévisuelle.

Une structure a été mise en place tout au long des années de diffusion. Son originalité vient surtout d'une souplesse qui tient compte du public (taux d'écoute et réactions diverses de l'audience) tout en intégrant régulièrement des coups d'audace (dans le choix du sujet mais également dans le style de l'écriture). En fait, l'importance de la concurrence est devenue son émulation. Le soap doit affronter tous les jours treize autres soaps diffusés sur des chaînes américaines.

Les producteurs travaillent avec une équipe homogène dans une collaboration quotidienne. Des réunions ont lieu pour déterminer les orientations générales du feuilleton et le travail réunit constamment tous les membres de l'équipe, du décorateur au scénariste. Les réalisateurs sont formés dans la « maison » pour acquérir le style qui leur permettra d'alterner avec les autres réalisateurs sans que l'on puisse remarquer de différence dans la direction technique. Il est difficile de définir ce travail de formation interne aux networks car il permet, à la fois au réalisateur d'apporter une ouverture, des idées, une sensibilité nouvelle tout en se pliant au moule « maison ». En fait, il s'agit d'un rythme et d'une écriture technique très précise qui doit être respectée pour assurer une base identique à tous les épisodes mêmes s'ils sont dirigés par d'autres réalisateurs.

Le traitement technique utilise des figures de rhétorique télévisuelle que l'on retrouve dans d'autres émissions. La différence tient peut-être à la systématisation de leur emploi et à l'agencement minutieux de plusieurs composantes à la fois vidéo, audio et techniques. Nous en avons sélectionné quelques exemples qui portent sur le cadrage, le montage, la redondance inter-éléments et le rythme.

Le cadrage

Par la grosseur du sujet dans l'image (échelle des plans) aussi bien que par la mise en scène du cadrage (personnage isolé ou en groupe, au premier plan, au centre, etc.), le réalisateur aide le spectateur à savoir qui est le personnage principal, héros d'une des histoires développées dans l'épisode.

En effet, dans les feuilletons analysés, le personnage principal était cadré seul en plan rapproché (généralement un gros plan ou un très gros plan); les autres protagonistes ayant droit à un plan moins rapproché ou bien au gros plan mais en groupe.

Le tableau 36 révèle l'utilisation différente de cette échelle des plans entre « All My Children » (AMC), le feuilleton de Gomm à succès lors de notre étude, et « The Edge of Night » (EN), le feuilleton de 30 mm qui avait le plus bas taux d'écoute.

Tableau 36 : Number of Shots of Characters Alone and in a Group in Both Series

	EN 1	EN 2	EN 3	AMC 1	AMC 2	AMC 3
Group shot	109	90	34	317	282	279
Solo shot	113	157	201	278	197	198

La trop grande exploitation d'un personnage en solo, sans tenir compte de son importance dans l'épisode a résulté, pour « The Edge of Night », en une confusion qui a rendu la compréhension des histoires plus difficile pour les codeurs chargés de l'analyse.

Deux autres processus sont utilisés pour signaler l'importance d'un personnage dans l'histoire : un plus grand temps de présence à l'écran ou une absence visuelle des plans, compensé par son évocation faite par les autres personnages. Le résultat est mécanique, le spectateur a très vite l'impression de savoir qui est le personnage principal au centre de l'action.

Le montage

Par une juxtaposition de scènes parallèles mais appartenant à des histoires différentes, le réalisateur incite le spectateur à transférer l'information donnée par une scène à une autre, et à prévoir ainsi plus aisément une action ou un dialogue.

Le fait de disposer de trois ou quatre histoires à développer par épisode permet au réalisateur de jouer avec des effets de connections typiques du montage, tels qu'un gros plan du personnage en train de dissimuler des larmes, par exemple, juste avant un plan de deux personnages qui commentent ce qui lui est arrivé.

La redondance inter-éléments

L'impression de facilité que le feuilleton donne au spectateur provient du fait que le réalisateur facilite constamment l'accès à l'information de celui qui n'aurait pas suivi les autres épisodes, aussi bien que pour des spectateurs peu attentifs ou d'un niveau de réflexion peu étendu. On réitère sans cesse l'information sans en donner l'impression. Cela se fait grâce à une redondance entre les divers éléments qui participent de la réalisation : les actions

sont largement commentées mais jamais avec les mêmes personnages, jamais dans les mêmes lieux ou de la même manière.

Une information est présentée au moins à trois reprises, à la fois verbalement et visuellement. Par exemple, deux personnes évoquent verbalement l'alcoolisme d'un troisième, absent de la scène. Quelques plans plus loin, le personnage aura une altercation avec un proche qui lui reproche de boire. Enfin, quelques plans après, le personnage sera montré en train de dissimuler une bouteille dans les toilettes.

Dans chacune des scènes, le décor, la musique, la mimique des personnages, leurs attitudes aussi bien que leurs intonations sont autant d'éléments qui apportent l'information redondante avec l'action jouée visuellement ou évoquée verbalement.

Le rythme

De par leur nature, les soap operas doivent lutter contre deux handicaps : ce sont, d'une part, des histoires qui ne montrent pas les actions mais en parlent et dont, d'autre part, les épisodes sont régulièrement interrompus par des spots publicitaires. Le rythme est donc une des composantes particulièrement importante pour assurer la fidélité du spectateur pendant toute la diffusion.

Le tableau « Series title » montre le nombre de séquences qui compose chacun des épisodes des différents feuilletons diffusés et les interruptions pour la publicité⁶. Les interruptions les plus importantes se situent à la moitié de l'épisode, au début et à la fin. Rien de surprenant si l'on considère que ce sont également les moments de grande intensité narrative et de rythme pour chacun des feuilletons.

Le rythme est obtenu de plusieurs façons par

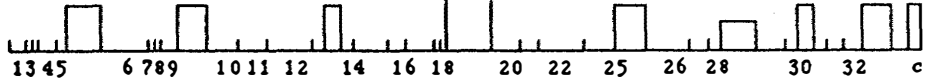
- Le montage de plans très courts,
- L'utilisation d'un montage cut (laissant le zoom pour des effets particuliers),
- La musique,
- L'alternance des différentes histoires.

Cette écriture permet de manipuler la perception du téléspectateur tout en gardant un équilibre général à l'ensemble du feuilleton.

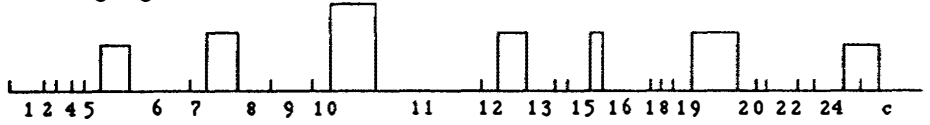
⁶ Les rectangles figurent les coupures publicitaires. Leur base tient compte de la durée totale de l'interruption, leur hauteur est proportionnelle au nombre de spots présentés.

Series Title :

Texas



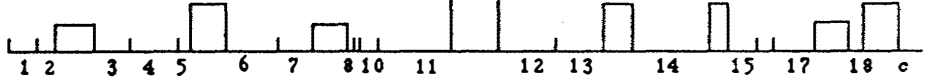
The Guiding Light



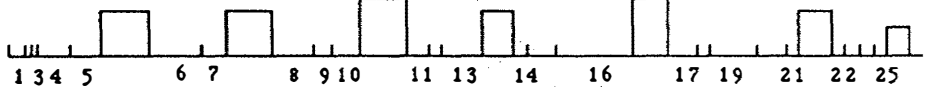
One Life to Live



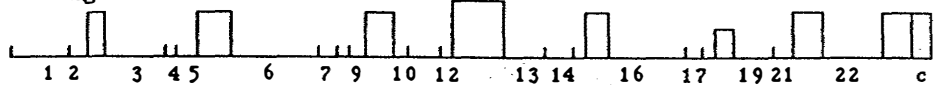
Another World



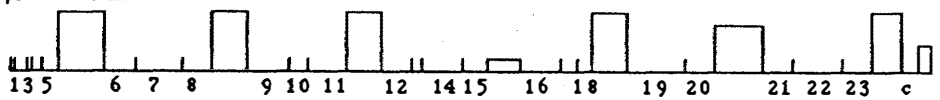
As the World Turns



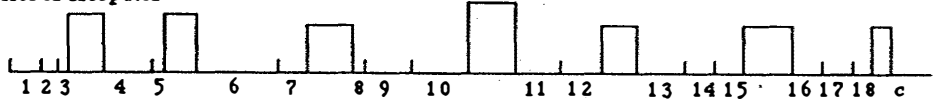
The Young & Restless



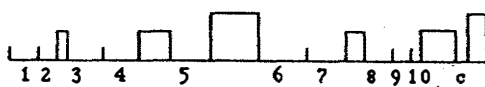
Days Of Our Life



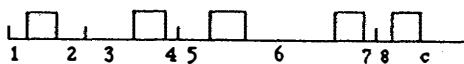
General Hospital



Search for Tomorrow



The Doctors



Les effets d'écriture

L'analyse du feuilleton a fait apparaître un certain nombre de détails qui semblent avoir un impact sur la perception de l'histoire, ainsi,

- la distance entre les personnages pouvait s'associer avec le degré d'entente entre eux;
- les conversations téléphoniques, les flash-backs et les rêves sont des moyens évidents de rapporter une scène capitale qui s'est déroulée dans un épisode précédent;
- la relation entre les éclairages, les couleurs et l'ambiance de la séquence, (par exemple, les deux couples héros d'un épisode étaient caractérisés : le jeune couple, par des décors bleu et rose, avec un éclairage important, le couple plus âgé, à la veille du divorce, dans des éclairages tamisés et des couleurs sombres où dominaient le marron et le vert bouteille).

L'alternance des effets de cadrage, par exemple champ/contre-champ sans effet particulier de regard d'un des personnages. Cette alternance permet de respecter des séquences narratives classiques en se fondant sur le retour calculé (donc prévisible) du même point de vue. On simplifie ainsi la perception et on rassure le téléspectateur qui retrouve sans effort les lieux connus, une situation familière.

Cette récurrence oeuvre à l'homogénéité de l'action filmée et corrige l'impression d'espace fragmenté que donnerait le découpage en plans extrêmement courts, nécessité pour le rythme du feuilleton.

REMARQUES CONCLUSIVES

Les remarques que nous avons faites sont le résultat d'une étude comparative que nous avons menée pendant une période de cinq ans. Sans entrer dans les détails, il semblerait que la différence, et peut-être la raison du succès de l'un et de l'insuccès de l'autre, tient à la façon dont le réalisateur arrive à exécuter les deux fonctions essentielles, à savoir :

- faciliter une compréhension de base pour tous les spectateurs,
- les motiver continuellement de façon à ne laisser chuter ni leur attention ni leur intérêt.

Or l'exécution de ces deux points tient à la fois au choix narratif et au traitement technique.

Les psychologues de la cognition ont montré que, plus le téléspectateur pouvait construire rapidement une hypothèse interprétative, plus il se sentait valorisé par le visionnement. Dans le cas du soap opera, on pourrait ajouter que cela est d'autant plus vrai qu'il se sent impliqué par l'histoire et les personnages qui lui sont proches. C'est peut-être une façon d'expliquer le succès de ce format qui semble de plus en plus déteindre sur le « prime-time ». Dallas n'est-il pas un soap déguisé qui utilise toutes les stratégies de ce format ?

© Carmen Compte 1992

BIBLIOGRAPHIE

- Adams, M. (1980). *An American Soap Opera : « as the World Turns » 1956-1978*. PhD non publié. University of Michigan.
- Arnheim, R. (1944). « World of the Daytime Serial » in *Radio Research, 1942-43*, P. F. Lazarfeld & N. Stanton eds. New-York : Duell, Sloane & Pearce.
- Breen, M.P., & Powell, J.T. (1980). « Why College Students Watch Soap Operas ». Paper presented at The Annual Meeting of Broadcast Education Association. Las Vegas. (ERIC : ED185627).
- Cantor, M. (1980). *Prime Time Television content and control*. Beverly Hills, London : The Sage Commtext Series.
- Cantor, M. & Pingree, S. (1983). *The Soap Opera*. The Sage Commtext Series. Sage Pub.
- Cassata, M. & Skill, T. (1983). *Life on daytime television : tuning in American serial drama*. Ablex Pub. Co. Norwood N.J.
- Compte, C. (1985). *Using Soap Opera Structure for Aural French Comprehension*. PhD non publié. New-York University.
- Comstock, G., Chaffee, S., Katzmann, N., McCombs, M. & Roberts, D. (1978). *Television and Human Behaviour*. New-York : Columbia University Press.
- Esslin, M. (1982). *The Age of Television*. Stanford University. San Francisco : W. H. Freeman & Co.
- Goethals, G.T. (1981). *The TV Ritual : Workship of the Video Altar*. Boston : Beacon Press.
- Herzog, H. (1961). « Motivations and Gratifications of Dayly Serials Listeners » in *The Process and Effects of Mass Communication*, W. Schramm ed. Urbana : Il. University of Illinois Press.
- Laguardia, R. (1977). *The Wonderful World of TV Soap Operas*. New-York : Ballantine Books.
- Metz, C. (1970). « Images et pédagogie » in *Communications*, No 15. Paris : Seuil.
- Modleski, T. (1980). *Popular Feminine Narratives : a Study of Romances, Gothics, and Soap Operas*. PhD non publié. Standford University.
- Newcomb, H. (1974). « Soap Opera; Approaching the Real World » in *TV the Most Popular Art*, H. Newcomb ed. Garden City, New-York : Anchor.
- Primeau, R. (1979). « From Radio Drama to Daytime Stodom : the Rise of Soaps ». *The Rhetoric of Television*. New-York : Longman.

- Rose, B. (1979). « Thickening the Plot ». *Journal of Communication*, 29, Autumn, 81—84.
- Sirota, D.R. (1976). *An Ethnographical Ethnomethodological Study of Soap Opera Writing*. PhD non publié. Ohio State University.
- Stedman, R. (1971). *The Serials : Suspense and Drama by Installment*. Norman, OK : University of Oklahoma Press.
- Soares, M. (1978). *The Soap Opera Book*. New-York : Harmony Books.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*. Paris : ed. du Seuil.