

## Les séries à l'ère du capitalisme financier

Par David Buxton (HAR, université de Paris Nanterre)

Publié dans : *Troubles en série : les séries télé en quête en singularité* (sous la direction de Fabien Bouilly), Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, octobre 2020 (Actes d'un colloque à Lyon et à Nanterre, 2016 et 2017).

Comment aborder critiquement la série télévisée d'une manière qui rende compte des dimensions à la fois économiques et idéologiques de sa forme ? Intégrer les séries dans des programmes universitaires peut poser problème en raison de leur volume industriel<sup>1</sup>, et du fait que l'intérêt s'essouffle rapidement après leur disparition de l'antenne. Rien n'empêche de constituer un canon de grandes séries ou de séries « cultes » à la manière des études littéraires et cinématographiques, mais il est difficile de circonscrire une œuvre composée d'une centaine d'épisodes, surtout après le tournant « feuilletonnant » qui en empêche l'échantillonnage. Le choix fait ici est donc de partir de la forme série, et d'en esquisser une synthèse (comprenant des séries diffusées sur des chaînes commerciales aussi bien que des séries « de qualité » produites pour les chaînes du câble) qui intègre sur un pied d'égalité – autant que faire se peut – les trois termes évoqués dans la première phrase : idéologie, économie et forme.

Toute tentative directe de relier les dimensions idéologique et économique d'une série particulière est plus ou moins condamnée au réductionnisme du modèle base/suprastructure. Il ne faut jamais perdre de vue, cependant, que le principe même de la sérialité, sous ses deux formes historiques, le feuilleton et la série, fut lié aux impératifs commerciaux dès le début<sup>2</sup>. En effet, on a inventé la publication en feuilleton afin d'accroître et de consolider la circulation de la presse périodique. Pour des raisons également commerciales, le protagoniste récurrent était un élément de base de la littérature de genre, surtout le roman policier (Sherlock Holmes, Hercule Poirot, etc.). Ainsi, en termes formels, on peut voir la série télévisée comme un dérivé de ce qui fut à l'origine une forme littéraire ; la sérialité sous ses aspects divers n'a jamais existé en dehors des considérations de rationalité économique. À la télévision, le feuilleton de l'après-midi et la série du soir furent présents au début du médium, permettant la vente en avance de l'espace publicitaire sur la base de taux d'audience prévisibles. Je propose donc d'explorer le lien entre l'économique et l'idéologique dans la série à travers la forme. À des fins argumentaires, je maintiens que la forme spécifique adoptée par la série (elle-même une forme) à un moment historique donné prime sur l'analyse du contenu d'une série particulière (et *a fortiori* d'un épisode particulier).

Trois présuppositions sous-tendent mon argument. D'abord, la célèbre affirmation d'Adorno que « la forme... est elle-même un contenu sédimenté<sup>3</sup> ». Le contexte ici est une discussion philosophique portant sur l'autonomie de l'art « authentique », et Adorno n'eût sûrement jamais envisagé de traiter les produits de la *Kulturindustrie* comme des œuvres d'art. Mais dans un essai relativement peu cité écrit lorsque la télévision était encore dans son enfance, Adorno semble

---

<sup>1</sup> On peut même parler de surproduction croissante : 495 séries diffusées sur divers supports aux États-Unis en 2018, contre 210 en 2009. (Source : <https://www.statista.com/statistics/444870/scripted-primetime-tv-series-number-usa/>). Seuls 15 % en moyenne survivent jusqu'à une deuxième saison.

<sup>2</sup> La publication en feuilleton de *La Vieille Fille* de Balzac en France et *Les Papiers posthumes du Pickwick Club* de Dickens en Grande-Bretagne, les deux en 1836.

<sup>3</sup> ADORNO Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksiek, 1996, p. 196.

accréditer une telle application<sup>4</sup>. Inhérent à la forme série, le principe de récurrence est nécessairement en tension avec les critères du réalisme, qui régissent la qualité perçue de l'œuvre. Le « pseudo-réalisme » dénoncé par Adorno serait moins une question de valeurs de production faibles que celle de l'artificialité produite par la récurrence des mêmes personnages et situations, menant à des stéréotypes psychologiques et des récits improbables<sup>5</sup>.

Deuxièmement, dans un livre important de critique formaliste, Caroline Levine propose le terme emprunté au monde du design d'« *affordance* », qui décrit les qualités transférables d'une matière (coton, verre) et des usages potentiels d'un objet (fourchette, poignet, etc.)<sup>6</sup>. Forte de sa lecture de *Surveiller et Punir* (Foucault), Levine affirme que les formes sont toujours « portables » d'un domaine à l'autre, à l'image de l'emploi du temps monastique transposé dans les écoles, les hôpitaux et les prisons ; s'ouvre alors la possibilité théorique que l'organisation du marché des valeurs, par exemple, puisse se transférer dans une forme artistique comme la série.

Troisième argument : la distinction faite par Marx entre subsumption formelle et subsumption réelle au capital dans un chapitre « inédit » du *Capital*<sup>7</sup>. La subsumption formelle s'applique lorsque l'intégration marchande intervient après coup, lors de la vente d'un travail recourant aux méthodes de production artisanales. Ainsi l'écrivain « indépendant » qui propose le produit terminé de son travail à l'éditeur ou au producteur ; à celui-ci la charge de réaliser (ou non) sa valeur. Dans la subsumption réelle, le processus de production est directement tourné vers le marché à l'intérieur de ses méthodes de conception, d'élaboration et d'organisation. La distinction est essentielle à la notion d'une périodisation du capitalisme. Ainsi, il faut comprendre la subsumption réelle au capital comme un processus historique dont l'horizon absolu serait probablement inatteignable en termes anthropologiques. Jason Read a soutenu que la subsumption réelle s'étend à la production d'une subjectivité capitaliste, une forme d'adaptation existentielle ; autrement dit, ce concept (économique) comporte une dimension proprement idéologique<sup>8</sup>. L'histoire des séries peut ainsi s'aborder en termes de l'approfondissement de la subsumption réelle au capital, qui voit l'élimination progressive de l'apport créatif artisanal, notamment dans le travail d'écriture, désormais collectif et hiérarchisé ; sur le plan idéologique, il s'agit de faire valider auprès de l'audience des protagonistes dont le rapport au monde est essentiellement fataliste<sup>9</sup>.

---

<sup>4</sup> ADORNO Theodor W., « La télévision et les patterns de la culture de masse », *Réseaux*, n° 44/45, 1990 (1954). ([https://www.persee.fr/doc/reso\\_0751-7971\\_1990\\_num\\_9\\_44\\_1806](https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_1990_num_9_44_1806)).

<sup>5</sup> Un exemple contemporain : le nombre ahurissant de marines retrouvés assassinés dans *NCIS*, pour la plupart dans le rayonnement de Washington D.C., la juridiction de l'agence éponyme étant limitée au personnel naval. Autant de cadavres à même de nourrir seize saisons au moment où j'écris. Citons aussi pour faire bonne mesure le laxisme incroyable de l'organisme antiterroriste dans *24 heures chrono*, qui grouille de traîtres, saison après saison.

<sup>6</sup> LEVINE Caroline, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton, Princeton University Press, 2015, p. 6-11.

<sup>7</sup> MARX Karl, *Le Chapitre VI. Manuscrits de 1863-1867*, Paris, GEME/Éditions sociales, 2010

<sup>8</sup> READ Jason, *The Micro-Politics of Capital*, Albany, State University of New York Press, p. 103-51.

<sup>9</sup> Les limites d'une intervention « active » peuvent se voir dans la série intéressante *Person of Interest* (2011-16), où l'algorithme mis en place par l'État pour empêcher des crimes à être commis ne permet au protagoniste récurrent (qui passe par une porte dérobée, sans savoir si la personne désignée sera l'assassin ou la victime) de traiter dans chaque épisode qu'une seule affaire, limitée à la ville de New York. Par rapport à la « totalité sociale », la convertibilité est dérisoire.

## La série classique : l'anthologie et la semi-anthologie

Dans les années 1950, la sérialité télévisuelle a généralement pris les formes de la collection (*playhouse dramas* avec le même sponsor) et de l'anthologie, où un thème générique relie des épisodes avec des situations et des personnages différents<sup>10</sup>. Les exemples cités toujours de la dernière sont *The Twilight Zone* (1959-62) et *Alfred Hitchcock présente* (1955-65), où la sérialité s'exprime à travers la continuité du présentateur (Rod Serling et Alfred Hitchcock). Ce n'est que dans la deuxième moitié des années 1950 que le principe de personnages récurrents s'est imposé dans la série « classique », où chaque épisode fait revenir un ou plusieurs personnages dans des intrigues autonomes et bouclées. À ses débuts, la série classique était plutôt « semi-anthologique », marquée par un assemblage d'éléments existant préalablement aux intrigues diverses. C'est justement cet assemblage minimaliste qui permet une grande variété d'adaptations, et ainsi la longévité d'une série (*Gunsmoke* (1955-75) ; *Bonanza* (1959-73)). Semaine après semaine, dans une suspension du temps, le protagoniste récurrent affronte un problème singulier posé par des visiteurs (« les invités ce soir ») qui disparaissent à jamais à la fin de chaque épisode.

Le genre western dominait la télévision américaine dans les années 1950, en grande partie pour des raisons économiques : le western du cinéma était largement produit dans le format « B » de 60 minutes, déjà calibré pour la programmation télévisuelle ; les infrastructures matérielles (ranches, saloons, comptoirs) étaient déjà en place et amorties<sup>11</sup>. Sur le plan idéologique, la toile de fond de la ville frontière d'après la Guerre civile, avec ses citoyens à l'abri des questions de classe et de race, fournissait un terrain idéal pour l'introduction de séquences d'action dans un théâtre moral où des éléments extérieurs perturbent une microsociété relativement harmonieuse. Est à l'œuvre ici une conception pulsionnelle de la vie en société qui doit beaucoup à l'influence puritaine, et à une conception unitaire de la nature humaine ; le terreau du désordre, c'est l'incapacité de certains individus à se maîtriser, et non des conflits d'intérêts entre catégories sociales. Les protagonistes récurrents n'ont peu ou pas de vie privée ; c'est leur boussole morale préexistante qui leur permet de s'immiscer dans la vie des autres, ceux qui s'écartent des règles communes de bonne conduite. La seule source de tension interne dans la série western vient du positionnement des habitants de la ville : capables de se fourvoyer, ils ont besoin d'être rappelés à l'ordre. Cette dialectique entre un lieu fixe et un extérieur a connu une variante, qui est son image miroir : les personnages récurrents visitent dans chaque épisode un lieu différent, le temps de régler des conflits entre individus et de passer leur chemin (*Wagon Train* (1957-66), *Star Trek* (1966-69)). L'univers austère du western était décalé par rapport à une culture ancrée dans la consommation de masse, dont faisait partie la télévision. En d'autres termes, on exploitait la popularité générique du western pour vendre de l'espace publicitaire bien après et indépendamment des considérations de production<sup>12</sup>.

## La série classique modulaire

---

<sup>10</sup> BENASSI Stéphane, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du Céfal, 2000, p. 136.

<sup>11</sup> PARKS Rita, *The Western Hero in Film and Television*, Ann Arbor, University of Michigan Research Press, 1982.

<sup>12</sup> La fin programmée des westerns à partir de 1970 était due, non pas à la perte d'audience, mais à une prise de conscience par les annonceurs de l'importance de la « qualité » de celle-ci : plus de jeunes, de femmes et d'habitants de grandes villes. En effet, la société d'études Nielsen était dorénavant en mesure de faire une analyse « démographique » de l'audience.

Dans les années 1960 s'est produite une évolution formelle à l'intérieur de la série classique : le découpage de l'intrigue de chaque épisode en *segments modulaires*, des séquences non linéaires pouvant accommoder des ruptures de ton. Dans son recours à des scènes n'ayant pas d'autre but que de mettre en valeur les compétences des personnages récurrents en matière de consommation (restaurants, femmes, maîtrise de soi dans des pays étrangers), « la série pop » a rompu avec le côté moralisateur du western<sup>13</sup>. Étroitement liés à la culture pop de l'époque, les personnages dans ce type de séries n'avaient pas de profondeur psychologique, et fonctionnaient comme des machines idéologiques, lisibles dans leur design même. Cela a ouvert la voie à la conquête du marché international alors émergent ; en effet, l'exploration des traits de caractère est toujours enracinée dans une culture nationale et, de ce fait, est moins à même de traverser les frontières. Un mémorandum pour scénaristes de la quatrième et dernière saison de la série d'espionnage *Agents très spéciaux* en 1967 demandait plus d'humour, tout en stipulant que les deux protagonistes récurrents ne devraient jamais plaisanter quand ils se trouvent en danger<sup>14</sup>. En d'autres termes, l'humour est réservé pour des séquences détachables de l'intrigue principale, et sans influence sur elle.

L'organisation en segments modulaires permet en premier lieu la séparation entre « le siège », sorte de sanctuaire où les personnages récurrents peuvent exister pour eux-mêmes (poses, bavardages, plaisanteries, etc.), et le monde socio-(géo-)politique où ils doivent se comporter en *agents* qui *démontrent* des valeurs et des compétences affirmées sans opposition au siège, véritable point d'ancrage idéologique. Le mot opératoire ici est « agent », où les actions d'un individu rejoignent le destin historique d'un système-monde. Cette structure formelle implique que les personnages récurrents soient porteurs d'un *projet social positif* qui donne du sens à leurs agissements dans le monde, en commençant par la légitimation du recours à la violence ou aux pratiques illégales<sup>15</sup>.

Une des idées formelles explorées dans les années 1970 fut le tandem ou couple « décentré » de deux policiers, partenaires, mais avec des personnalités différentes, voire opposées ; on pourrait citer à cet égard *Starsky et Hutch* (1975-9) et *Miami Vice* (1984-9). Une autre solution fut l'équipe diverse et multiethnique (*Hawaï, Police d'État*, 1968-80) jusqu'au récent *CSI (Les Experts)* (2000-15). Incapable d'un traitement réaliste du crime (qui eût comporté une dimension sociologique), et incapable d'être porteuse d'un projet positif<sup>16</sup>, la série policière se réfugie dans une forme de réalisme psychologique qui atténue l'artificialité de la série classique : ainsi, des scènes répétitives d'interactions entre collègues alternent avec le travail d'enquêtes multiples, pas forcément abouti dans le temps d'un épisode.

---

<sup>13</sup> BUXTON David, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 41 et sq.

<sup>14</sup> HEITLAND John, *The Man from UNCLE Book*, New York, St. Martin's Press, 1987, p. 188-89.

<sup>15</sup> Ainsi, dans *Mission impossible* (1966-73), une équipe « mixte » d'acteurs et de techniciens se sert de leurs compétences supérieures pour intervenir chirurgicalement dans des pays étrangers, afin de neutraliser des éléments néfastes à l'intérêt mondial, confondu avec l'intérêt américain. On l'aura compris, le « projet positif » relève de la capacité à influencer à dessein sur le monde, et n'a rien de forcément « progressiste ».

<sup>16</sup> Un moment décisif pour moi : un épisode de *Starsky et Hutch* (« Nightlight », 1976) où les deux policiers laissent un trafiquant obèse dire que « celui qui a l'argent fait la loi », manifestant leur dégoût, mais sans le contredire.

## La série feuilletonnante : synthèse de la série et du feuilleton

Les segments modulaires ont assumé une autre fonction dans les années 1980. La série *Hill Street Blues* (1981-7) marque l'émergence de la *série feuilletonnante*, synthèse instable entre la série à épisodes autonomes et le feuilleton<sup>17</sup>. Prolongé par *NYPD Blue* (1993-2005), ce type de série hybride intègre avec des valences diverses la série, le feuilleton, la sitcom et le *soap opera*. Une de ses caractéristiques est l'inflation des personnages récurrents (44 dans *Hill Street Blues*, dont 20 principaux).

Dans *X-Files* (1993-2002), on trouve des épisodes autonomes à la manière de la série classique, et des épisodes espacés qui reprennent la grande mythologie de la série, à savoir une conspiration liant les autorités et des extraterrestres. Il s'agit ici de déplacer les nécessaires séquences « ralentisseuses » au sein d'un épisode autonome à la saison entière<sup>18</sup>, afin que le mouvement narratif n'arrive pas trop rapidement à son aboutissement. À cette fin, *X-Files* a été l'une des premières séries à expérimenter l'*arc narratif*, où les éléments d'une grande narration statique reviennent au cours de la saison. Depuis, de nombreuses séries ont davantage mis en feuilleton l'*arc narratif* avec des bouts d'intrigue qui font retour de manière espacée (*Mentalist*, 2008-15) ; cela est même devenu le format standard. Mais c'est dans *24 heures chrono* (2001-10) que la feuilletonnisation est poussée jusqu'au bout : soit une saison de 24 épisodes où chaque épisode représente une heure en temps réel (moins les pauses publicitaires). Une variante récente est la série feuilletonnante/anthologique où les personnages et les lieux récurrents changent d'une saison à l'autre, où seule subsiste la « marque » (*Fargo*, *True Détective*).

Alors que la série classique à épisodes autonomes est idéalement adaptée au héros masculin (seul ou avec partenaires) intervenant dans la vie des autres et démontrant sa maîtrise de la situation, la série feuilletonnante ne peut fonctionner sans que celui-ci n'expose à son tour sa vie privée qui, pour être crédible sur le plan dramatique, doit dévoiler ses faiblesses, blessures, doutes. Les innovations formelles (*split-screen*, horloge numérique) de *24 heures chrono* servent par-dessus tout à « remasculiniser » le feuilleton ouvert<sup>19</sup>, forme qui oblige le héros Bauer à courir après son affaire dans un état d'impuissance relative ; il s'en sort (et le monde avec) chaque fois *in extremis* et avec beaucoup de réussite. Autrement dit, si on enlève la stricte continuité temporelle (expérience extrême et unique), rien (ou pas grande chose) ne distingue la série feuilletonnante du soap *sur le plan formel*, si ce n'est la difficulté à se renouveler au-delà de cinq ou six saisons.

Déjà dans les années 1980, *Miami Vice* avait mis à mal la série classique avec la passivité de son propos ; l'impossibilité de la lutte contre le vice (drogue, sexe, finance) amène les deux flics principaux à prendre la pose romantique sur fond de ralentis esthétisants, qui ont fini par peser. Le souci du réalisme n'opère plus : comment jouer le rôle de flics *undercover* dans le monde de la pègre,

---

<sup>17</sup> Stéphane Benassi situe l'origine de la série feuilletonnante dans ce qu'il appelle « la série de la quête » (*Le Fugitif*, 1963-67 ; *Les Envahisseurs*, 1967-68). Voir BENASSI, *op. cit.*, p. 85-92. Plus complexe, la série feuilletonnante marquait aussi l'émergence de l'écriture des scénarios en équipe, qui remplaçait l'ancien modèle d'écrivains indépendants et de « traitement » par un scénariste maison.

<sup>18</sup> Sur le concept de « ralentisseur », voir BUXTON, *op. cit.*, p. 16.

<sup>19</sup> McPHERSON Tara, « Techno Soap. 24, Masculinity and Hybrid Form », in PEACOCK Steven (dir.), *Reading 24*, London, I. B. Taurus, p. 174.

semaine après semaine, en restant crédible ? Comment incarner un projet positif quand un banquier (qui parle en connaissance de cause) vous explique que l'économie est dépendante de l'argent provenant du trafic de la drogue<sup>20</sup> ? C'est donc le feuilleton « raisonné » (encadré par la notion de saison), expérimenté par les chaînes du câble dans les années 2000, qui s'avère être la forme la mieux adaptée pour exprimer cette passivité essentielle, où les protagonistes sont emportés par une situation qu'ils ne maîtrisent pas, typiquement une fuite en avant. L'organisation en saisons, qui permet des résolutions partielles, ou des changements de direction, sert surtout à maintenir la tension, traditionnellement de très basse intensité dans le feuilleton ouvert, rythmé par la vie quotidienne<sup>21</sup>. Une autre innovation de *24 heures chrono*, c'est l'extrême indétermination des personnages ; ceux-ci peuvent trahir ou subir une mort violente à n'importe quel moment. D'où l'importance structurelle du grand réservoir de personnages qui semble culminer plus récemment dans *Game of Thrones* (257 nommés dans la saison 3).

Que signifie le passage à la série feuilletonnante ? À tout le moins, une évolution dans le contexte social (y compris les modes de réception) qui a assuré le succès de la série classique. De toute évidence, l'assemblage simple à même d'accueillir des intrigues à la fois variées et finalisées n'opère plus à partir des années 1990, qui voient la consécration de séries « décentrées ». Première remarque : les personnages multiples, représentant des opinions et des approches très diverses des questions de société, permettent de limiter les dégâts d'une passivité de fait, d'une absence de projet social à défendre. Deuxième remarque : en eux-mêmes, les personnages multiples déplacent les sous-intrigues vers les relations endogames au détriment du « social », ouvrant de fait la forme série vers celle du feuilleton. Troisième remarque : obligée de faire évoluer les personnages d'un épisode à l'autre, la forme feuilletonnante introduit des éléments d'instabilité dans une série, condamnée à un combat anti-entropique dès le départ. L'assemblage ne peut que *se dégrader* ; c'est une forme qui correspond à un monde vu en ces termes.

Le statut marchand et la valeur des séries ont changé sensiblement depuis les années 1950. Au début, la série était une marchandise indirecte, un moyen d'agréger une audience régulière et prévisible, vendue comme telle aux annonceurs. La valeur d'usage consistant dans la possibilité de regarder gratuitement des fictions filmées gratuitement dans le confort de son salon devançait des questions de qualité (mais des attentes grandissantes à cet égard ont vu le coût des séries tripler en dollars constants entre 1965 et 2015)<sup>22</sup>. Le coût des toutes premières séries était dérisoire<sup>23</sup>, et on jugeait que la plupart d'entre elles n'avaient aucune valeur commerciale après diffusion. De manière à peine croyable aujourd'hui, les épisodes de la première saison de la série britannique *Chapeau melon et Bottes de Cuir* (1961-69) furent effacés après diffusion afin de réutiliser la bande magnétique<sup>24</sup> ;

---

<sup>20</sup> Dans l'épisode « Le fils prodigue » (1985).

<sup>21</sup> Le feuilleton sentimental a pu distiller l'inflation des personnages dans une longue durée.

<sup>22</sup> BUXTON David, *op. cit.*, p. 71.

<sup>23</sup> Le budget hebdomadaire pour les décors et accessoires de *Captain Video* (1949-55) ne dépassait pas 25 dollars, à raison de cinq épisodes par semaine (BROOKS Tim, MARSH Earle, *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows*, New York, Ballantine, 1995 (1979), p. 165).

<sup>24</sup> Seuls trois épisodes sur 26 survivent, redécouverts en 2002.

quelques années plus tard, la série s'est exportée dans 70 pays. Dans le modèle économique classique établi dans les années 1960, la rentabilité d'une série se réalise (ou non) bien en aval dans les marchés secondaires de rediffusion et de vente internationale. Une variante de ce modèle est le bouquet vendu aux abonnés d'une chaîne du câble, où c'est celle-ci (HBO, etc.) qui est la marchandise. Ce n'est que dans les années 1990 que la série devient une marchandise directe avec la vente aux particuliers sous forme de VHS, puis de DVD. Avec l'avènement des sites de streaming, la série est maintenant une marchandise mixte, sa valeur provenant de la vente à d'autres diffuseurs, d'abonnements, du paiement par visionnement, en plus de la traditionnelle vente des audiences aux annonceurs.

L'essor de la consommation numérique, et le déclin de la télévision hertzienne, surtout chez les jeunes, influent forcément sur la forme de la série. Il n'est plus logique de générer une grande quantité d'épisodes à partir d'un même assemblage afin de se maintenir dans une grille de programmation ; en tout cas, le tournant de la feuilletonnisation rend cela beaucoup plus difficile. Sur une plateforme comme Netflix, une saison entière est souvent disponible d'emblée, mettant en question l'idée traditionnelle de sérialité, et privilégiant la minisérie, éventuellement renouvelable. Proposée au même titre qu'un film, la série tend vers une variante de ce dernier : un film épique de dix heures, dont le rythme de visionnement est discrétionnaire. Dans ce cas, la forme série se détache de son support historique : un jour, on ne parlera plus de « séries *télévisées* ».

### **La subsomption réelle de la forme série**

La théorisation de cette évolution en termes de subsomption réelle peut maintenant se faire sur plusieurs axes. D'abord, le département de marketing s'implique désormais dès le stade de la conception. Comme l'a décrit le sociologue John Caldwell, après une étude de terrain :

« N'importe quel scénario ou projet élaboré pour la télévision aux heures de grande écoute ou pour le cinéma grand public mobilise fortement de nos jours, dès les premières réunions de scénaristes et de producteurs, des managers provenant des départements de gestion, de marketing, de contrats internationaux, de distribution, de commercialisation et de nouveaux médias. [...] Lors des étapes de proposition et d'écriture, les idées de scénario seront développées comme des divertissements aux supports variés<sup>25</sup>. »

Autrement dit, le consommateur, être multiple, est déjà conceptualisé et ciblé comme une partie intégrante du processus de production. Dans le cas de *Lost* (2004-10), le producteur ABC a collaboré avec des sites amateurs dédiés à la série afin d'établir une base de données des fans, mobilisables comme des auxiliaires de marketing bénévoles. Sur les réseaux sociaux, les séries fournissent du lubrifiant culturel pour l'établissement des profils nécessaires à la conversion des usagers en fournisseurs de données. Perçue ainsi, la série devient une forme d'équité symbolique. Parlant de plusieurs séries HBO, Michael Szalay affirme que « les séries sont des marchés à terme [...] et devraient se comprendre comme des équivalents fonctionnels de la catégorie d'outils financiers appelés dérivées<sup>26</sup> ».

---

<sup>25</sup> CALDWELL John T., *Production Culture*, Durham, Duke University Press, 2008, p. 232-33.

<sup>26</sup> SZALAY Michael, « HBO's Flexible Gold », *Representations*, n° 126, University of California Press, 2014, p. 112-34.

Deuxièmement, la subsumption réelle s'exprime aussi dans la façon dont la production capitaliste se reflète de plus en plus dans la forme série. Dans la série classique, il s'agit de *réinvestir* l'assemblage de manière cumulative, semaine après semaine (croissance simple). Processus *continu* de création de plus-value, le capitalisme dépend de la *croissance composée*, d'où le besoin de se réinvestir de manière exponentielle. *Le capital fictif* (échange de valeurs n'existant que sur le papier) a toujours fait partie de l'économie capitaliste, mais jamais au point actuel ; il s'agit d'une évolution structurelle de celle-ci dans un stade financier ou « tardif », où le maintien du système l'oblige à créer sans cesse de nouvelles valeurs fictives pour éponger la survaleur. C'est là que se trouve le pendant formel de la série qui multiplie des personnages et des situations pour en arriver à *Game of Thrones* (2011-19), avec ses centaines de personnages virtuellement récurrents, et virtuellement liquidables à tout instant, et dont la valeur ne sera jamais réalisée. Formellement, chaque série est désormais un marché de valeurs spéculatives, où se gèrent en interne des « placements » de personnages et de sous-intrigues, dont la rentabilité s'évalue en cours de route. À la différence des personnages secondaires dans la série classique, « loués » et « rendus » à la fin de l'épisode, ceux créés dans la série feuilletonnante ne disparaissent pas s'ils ne sont pas mis à mort, parfois en masse (correction boursière).

Troisièmement, la série feuilletonnante tend à imiter le capitalisme financier dans sa structure interne. De multiples intrigues, qui exigent un rythme constant d'accumulation, sont lancées dès le premier épisode (huit dans la troisième saison de *24 heures chrono*). La concaténation des intrigues ressemble formellement à l'imbrication des circuits de capital-argent et capital-marchandise discutés au début du *Capital, volume 2*. Le recours au crédit sous la forme de nouveaux personnages et sous-intrigues est essentiel pour lisser la circulation des éléments narratifs, et pour éviter des ruptures paralysantes, ou des ralentissements de rythme.

En termes d'affordance, le genre qui correspond le mieux à la série feuilletonnante est la saga, modernisée (*Les Sopranos*) ou non (*Game of Thrones*). L'inflation des personnages est amortie par la mise en réseau, que ce soit la famille, le clan, le gang, l'organisation, l'institution (l'hôpital, par exemple), le cabinet d'avocats. Loin d'être des agents libres, les personnages créés sont contenus par des sous-intrigues, autant de chaînes de production. Sans cela, une série comme *Game of Thrones* s'écroulerait sous son propre poids ; en tout état de cause, la série feuilletonnante peine à se reproduire au-delà de six ou sept saisons. *24 heures chrono* en est un bon exemple avec sa logique de surenchère ; la première saison a notoirement épuisé sa trame narrative initiale après huit épisodes, faute de sous-intrigues suffisantes. Au fond, le problème formel de maintien du rythme est la conséquence de la passivité idéologique décrite ci-dessus, qui condamne les protagonistes récurrents à *réagir* sans cesse dans un monde où « personne n'est innocent<sup>27</sup> ».

---

<sup>27</sup> « Vérité » prononcée par un terroriste islamiste dans *24 heures chrono*, saison 4, épisode 9. On ne cherche pas (trop) à justifier les agissements du héros Bauer en termes politiques. La tentative d'assassinat contre le candidat présidentiel David Palmer dans la première saison est motivée par la pure vengeance personnelle : le serbe Drazen avait perdu des membres de sa famille dans les bombardements ordonnés par Palmer en sa qualité de président de la commission de la Défense au Sénat.