



HAL
open science

Can the Notion of Chapter be Used for Television Series?

François Jost

► **To cite this version:**

François Jost. Can the Notion of Chapter be Used for Television Series?. Itinéraires. Littérature, textes, cultures, 2020, Les cultures du chapitre, 2020 (1), 10.4000/itineraires.7793 . hal-03750404

HAL Id: hal-03750404

<https://hal.science/hal-03750404>

Submitted on 12 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Peut-on utiliser la notion de chapitre pour les séries télévisées ?

Can the Notion of Chapter be Used for Television Series?

François Jost



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7793>

DOI : [10.4000/itineraires.7793](https://doi.org/10.4000/itineraires.7793)

ISSN : 2427-920X

Éditeur

Pléiade

Référence électronique

François Jost, « Peut-on utiliser la notion de chapitre pour les séries télévisées ? », *Itinéraires* [En ligne], 2020-1 | 2020, mis en ligne le 29 septembre 2020, consulté le 08 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/7793> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.7793>

Ce document a été généré automatiquement le 8 octobre 2020.



Itinéraires est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Peut-on utiliser la notion de chapitre pour les séries télévisées ?

Can the Notion of Chapter be Used for Television Series?

François Jost

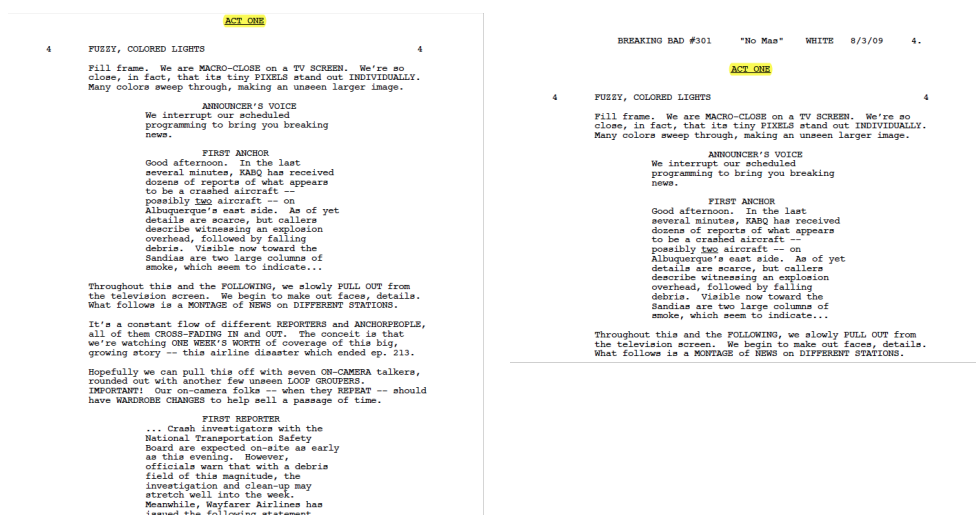
- 1 Je prendrai ici la notion de chapitre dans son acception la plus restreinte, celle du *Trésor de la langue française*, qui le définit comme « chacune des parties suivant lesquelles se divise un livre, un code, un traité ». Vous me direz que, dans une réflexion consacrée à cette notion, c'est bien le moins. Certes. Annonçant cela d'entrée de jeu, je veux juste signifier que je réduirai la compréhension du concept – si tant est que c'en soit un – à sa signification romanesque, à l'exclusion d'un usage extensif qui l'identifierait à une simple opération de découpage et de bornage s'appliquant aussi bien au texte qu'au film. Le terme chapitrage restera bien, pour moi, « la distribution du récit en chapitres », comme le rappellent Claire Colin, Thomas Conrad et Aude Leblond (2017 : 20).
- 2 On pourra me reprocher cette attitude rigoriste, mais on ne se refait pas. Depuis que j'écris, ma préoccupation est de comprendre ce que les mots veulent dire et, singulièrement, les concepts. Ce qui ne signifie pas qu'il soit interdit de les exporter de leur région d'origine, comme disait Canguilhem, mais qu'il faut le faire en évitant des usages trop métaphoriques ou approximatifs. La question que je me poserai est celle-ci : quelles sont les conditions nécessaires pour que le terme de « chapitre » soit utilisé dans un autre champ que littéraire, en l'occurrence, celui des séries télévisées ? À cette question, on peut répondre de deux façons : soit en considérant les usages des scénaristes (pensent-ils en chapitres ?) ou ceux des éditeurs de DVD, qui découpent les épisodes pour faciliter les interactions de l'utilisateur, soit, en posant la question théorique de la parenté du récit audiovisuel avec le récit littéraire. Je ferai les deux, successivement.
- 3 Toutefois, en réduisant le chapitre à son acception syntaxique, on oublierait qu'il est d'abord une *petite tête*, aujourd'hui on préfère dire un *chapeau*, qui nomme et parfois résume ce qui va advenir. Dans quelle mesure la présence d'un titre joue-t-elle un rôle

dans la candidature au statut de chapitre ? C'est une question qu'il faut aussi envisager et que j'envisagerai ensuite.

Le point de vue des scénaristes

Pour les scénaristes américains, la référence théâtrale est claire : chaque épisode de série est structuré en actes, comme on peut le voir indiqué sur ces pages des scénarios du premier et du huitième épisode de la saison 3 de *Breaking Bad*¹.

Figure 1. Pages de scénario du premier épisode de la troisième saison de *Breaking Bad*.



- 4 Depuis des décennies, les « Television dramas » sont structurés en quatre actes. Mais il arrive qu'ils le soient aussi en cinq ou en six. En réalité, ce sont moins les nécessités dramatiques qui sont décisives que les ruptures imposées par les « commercial breaks ». « Dis-moi combien il y a d'écrans publicitaires, je te dirai combien tu dois faire d'actes », telle est la règle qui s'impose aux scénaristes. Une professionnelle de l'écriture sérielle la formule ainsi :

Ces coupures publicitaires ne sont pas aléatoires ; elles fournissent une grille pour construire l'épisode dans lequel l'action monte jusqu'à un *cliffhanger* ou un *twist* (« *plotpoint* » [point d'intrigue] peut être un terme plus familier si vous avez étudié les traits structuraux) [...]. À la scène, à la fin d'un acte, le rideau tombe, les lumières se rallument, et le public se dirige vers les rafraîchissements ou les toilettes. C'est ce genre d'interruption dure de l'acte qui arrive à la télévision. Les scénaristes doivent anticiper et planifier ces ruptures et les utiliser pour construire la tension².

Cette contrainte contextuelle explique pourquoi les séries américaines sont rythmées et porteuses de tension narrative, contrairement aux séries françaises qui, pendant des années, ont fait fi de ce découpage dramatique qu'elles considéraient comme un formatage inacceptable. D'où des scènes d'exposition étirées et des conflits entre personnages n'apparaissant qu'à la moitié de l'épisode. Sous la pression des fictions américaines, les usages scénaristiques sont en train de changer.

- 5 Tout épisode d'une série américaine en quatre actes peut être schématisé par une « grille » de ce genre, ici appliquée à un épisode de *Breaking Bad*.

Figure 2. Structure de l'épisode 301, *No Mas*, dans Jost, *Breaking Bad*. *Le Diable est dans les détails*, éd. Atlande, 2016.

Episode 301 No Mas

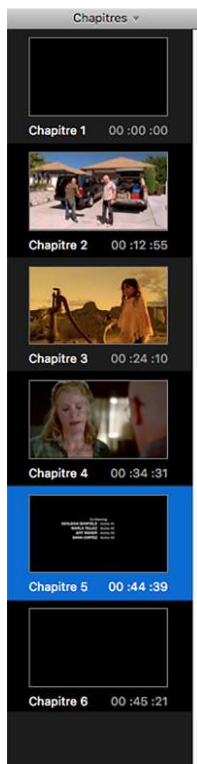
	Acte 1	Acte 2	Acte 3	Acte 4	
Teaser: Procession des Mexicains					
1	Annonce de l'accident du Way Farer. 6'12"	Groupe de parole: "Il faut apprendre à s'accepter" 13'38"	Establishing shot. Walt raccompagne Jr. Reproche de Jr à sa mère. 26'34"	Walt et Jesse : discussion sur la culpabilité 37'45"	
2	Walt jette des allumettes dans sa piscine, hésite et met le feu à ses dollars. 7'57"	Petit déjeuner Skyler/Walter Jr. Il veut voir son père. 15'	Groupe de parole : l'animateur avoue qu'il a tué sa fille par accident. 30'14"	Rencontre Walter-Gus. Walt doute. 40'34"	
3	Skyler avec son avocate 10'35"	Walt seul chez lui. Se fait des tartines. 16'24"	L'œil de l'ours. Culpabilité: Walt rencontre Skyler pour le divorce. 34'32"	Mexicains clandestins arrivent en camion. Les cousins les tuent et incendient le camion. 44'35"	
4	Walt finit de repêcher les dollars. L'œil de l'ours. Hank l'aide à déménager. 12'56"	Séance de parole au collège "We survive". 21'50"			
	Cinq séquences : 2'25", 1'45", 2'18", 2'20", 0'42""	Les cousins se changent et repartent. 24'10"	Trois séquences: 2'25", 3'40", 4'18"	Trois séquences: 3', 3', 4'	

Si la série entretient avec la pièce une parenté de structure, elle s'en rapproche aussi en tant que performance, ce qui est plus étonnant. Selon Pamela Douglas, en effet, la durée qui sépare deux actes et qui, aux États-Unis, est remplie par la publicité, est comparable à l'entracte. Du point de vue de la fonction, l'entracte serait assimilable au changement de chapitre tel que décrit par Fielding dont les mots font un écho parfait : « Tout d'abord, ces petits espaces entre nos chapitres peuvent être considérés comme une auberge ou un lieu de repos où il peut s'arrêter pour prendre un verre ou tout autre *rafraîchissement*, selon qu'il lui convient » (Fielding 1964).

- 6 Néanmoins, si le rafraîchissement semble être le but du lecteur comme du spectateur, l'espace blanc entre les chapitres ne s'assimile pas aux lumières de l'entracte car si le lecteur peut se lever pour chercher une bière dans le frigo (on a l'auberge qu'on peut !), il n'est ni obligé de le faire ni même d'attendre pour cela la fin du chapitre. S'il a vraiment soif, il peut interrompre sa lecture où il veut et, même, où il ne veut pas en piquant un petit somme. La page blanche est une invitation, non une obligation. Le spectateur de théâtre, en revanche, ne peut s'affranchir de l'interruption de l'entracte. Il est libre de se lever ou non, de boire ou pas, mais il ne peut refuser la durée fixée par l'institution théâtrale. En ce point, l'épisode se rapproche une nouvelle fois du théâtre.
- 7 La série *24* (titre français : *24 heures chrono*) a joué de cette durée fixe de l'écran publicitaire pour structurer temporellement son récit. Elle raconte, en effet, en 24 épisodes des événements tels qu'ils se sont déroulés heure par heure dans une seule journée. Mais chaque épisode ne fait que 43 minutes, ce qui, compte tenu des interruptions commerciales, aboutit à 60 minutes, de sorte que la durée en principe suspendue de « l'entracte » publicitaire acquiert un statut diégétique. Pendant la pub, les travaux continuent, en quelque sorte...

Le point de vue de l'éditeur

- 8 Je me suis jusqu'à présent placé du point de vue de « l'auteur » (appellation commode qui mériterait évidemment de nombreux commentaires) et du modèle qui sert de guide à son écriture et j'ai montré comment la structuration en actes agissait aussi concrètement sur le spectateur en lui imposant des pauses narratives. Plutôt que de parler de spectateur, comme je viens de le faire, il vaudrait mieux parler de « téléspectateur », car la pause publicitaire qui motive la structure ne prend son sens qu'à la diffusion télévisuelle, celle qu'on appelle aujourd'hui « linéaire » pour l'opposer à la « délinéarisation » qu'opère l'utilisateur du *replay* ou des plateformes de vidéos. Qu'advient-il quand nous regardons un épisode de série, non plus au moment de sa première diffusion, comme le téléspectateur américain, mais après, hors du flux télévisuel ? Cette question doit être au centre d'une approche pragmatique tournant le dos à une vision strictement structurale du récit. Voir un épisode sur un DVD, par exemple, sans les spots publicitaires qui l'entrecoupent, c'est un peu comme voir un immeuble sans les échafaudages qui ont permis de le construire : la structure subsiste, un peu moins apparente qu'auparavant et, dans le cas de *24*, mutilée d'une partie de la temporalité qui lui donnait son sens.
- 9 Le scénario de *Breaking Bad* dans une main, l'ordinateur dans l'autre (ne me demandez pas comment j'ai fait), j'ai visionné quelques épisodes de la série sur le DVD. La première chose qui surprend, évidemment, c'est que le DVD propose non pas des actes, mais des chapitres. Certains disques de séries proposent plutôt des « scènes » (c'est le cas de *Six Feet Under*). Laissons de côté ces derniers – du moins pour l'instant – qui regroupent en un seul segment plusieurs scènes au sens cinématographique – et arrêtons-nous un instant sur les DVD de *Breaking Bad*. Tous sont structurés en six chapitres, dont les deux derniers renvoient au générique et au dernier plan de la série.

Figure 3. Structuration en chapitres du DVD de *Breaking Bad*.

L'utilisateur n'a donc que quatre possibilités pour naviguer dans le récit. Ce chiffre laisse à penser que ce que l'éditeur appelle ici chapitre doit correspondre à ce que les scénaristes nomment « acte ». Or ce n'est pas tout à fait vrai. *Primo*, le premier chapitre comprend le teaser, qui précède les actes mais ne s'y fonde pas pour le scénario. *Secondo*, le chapitrage ne regroupe pas tout fait les mêmes scènes que les actes : alors que l'acte 2 comprend cinq scènes, le chapitrage fait de la cinquième la première de l'acte 3. Même chose pour la dernière scène de l'acte 3. Pour quelle raison ? Ce n'est pas évident. En effet, la première scène de l'acte 3 commence par un *establishing shot*, c'est-à-dire un plan d'ensemble situant le lieu de l'action, ce qui la désigne comme début de l'acte.

- 10 Est-ce une question de durée ? Peut-être. Les actes de cet épisode sont relativement inégaux, allant de 8 minutes à 10'22. Les chapitres ont respectivement une durée de 12'55, 10'45, 10'20 et 10'03 minutes. Si l'on excepte le premier qui comprend le teaser, comme je viens de le dire, ils tournent tous autour de dix minutes. La taille du chapitre ou, plutôt, sa durée apparaît bien comme un découpage discriminant, à l'intention, peut-être d'un lecteur qui opère en « piqué », comme dirait Barthes (1975), et qui veut voir rapidement ce qui se passe au cours de cet épisode.

Le point de vue du spectateur : épique ou dramatique ?

- 11 Au-delà de cette explication comptable, ce balancement entre l'acte et le chapitre, l'un revendiqué par la production, l'autre fixant les règles de la lecture sur DVD pose une question théorique fondamentale : le récit audiovisuel – film ou série – renvoie-t-il au paradigme théâtral ou au paradigme romanesque ?
- 12 C'est précisément à cette problématique que tente de répondre Käte Hamburger dans un texte fondateur, *Logique des genres littéraires* (1957). Contrairement à la démarche que

j'ai adoptée en partant du scénario, la théoricienne part d'une phénoménologie du spectateur pour constater que celui-ci, quand il regarde un film, n'est pas bien conscient de ce qu'il regarde : une pièce ou un roman ? En d'autres termes, le situe-t-il dans le genre dramatique ou dans le genre épique ? Pour traiter la question, elle avance plusieurs thèses, qui sont parfois des pétitions de principe. La première est que toute forme fictionnelle est littéraire – « forme fictionnelle *donc* littéraire », écrit-elle (Hamburger [1957] 1986 : 188). La deuxième, qui en découle, est que le film n'appartient pas aux arts plastiques, mais aux « arts littéraires ». La troisième est que « l'image animée a une fonction narrative » (190) en raison même du mouvement, ce qui l'amène à écrire que, « voyant un film, au fond, nous voyons un roman, une narration [...], qui semble faire du film une forme épique » (193).

- 13 Cela dit, elle est bien obligée d'admettre que les dialogues relèvent plutôt du genre dramatique. Certes, concède-t-elle, mais la présence d'un échange de répliques ne suffit pas à faire du film une forme théâtrale, pas plus qu'elle ne change le roman en pièce. Une pièce de Shakespeare transposée au cinéma devient épique car, en dehors de la présence du personnage par la parole, elle est racontée par l'image. Ainsi, Ophélie est présente dans le discours que la reine adresse à Laërte, alors que dans un film on la voit flotter entre deux eaux. Cet aspect narratif montre, pour Hamburger, que « le film fait subir au drame la même transmutation qu'une œuvre épique dans le même cas » (Hamburger [1957] 1986 : 192). Conclusion : « Il semble bien en fin de compte que la puissance narrative du film soit telle que son aspect épique doit être considéré comme plus décisif pour son classement dans l'ensemble des genres littéraires que son aspect dramatique » (193).

- 14 L'argumentation est forte et convaincante, à condition toutefois d'accepter deux postulats, à savoir, d'une part, que toute forme fictionnelle est littéraire, d'autre part, que la narration est forcément littéraire. Cette attitude roman-centrée est évidemment très contestable non seulement pour un théoricien du cinéma mais aussi pour un sémiologue comme Barthes qui admettait d'entrée de jeu que le récit s'incarne dans des matières de l'expression multiples – « Innombrables sont les récits du monde... » (Barthes 1966 : 1). Contestable aussi pour l'historien du cinéma, qui sait que les adaptations des grands romans sont souvent passées d'abord par une transposition scénique de leur récit (les scénarios étaient parfois, au début du XX^e siècle, déposés pour le théâtre ou le cinéma). Si depuis cette *Logique des genres littéraires*, de l'eau a coulé sous les ponts de la narratologie, son intérêt, encore très actuel, est de situer clairement le film du côté du récit, position qui semble aller de soi et qui pourtant a eu ses détracteurs parmi les meilleurs spécialistes. Je pense à Genette lui-même, qui a écrit :

Si l'on envisage (définition large) toute espèce de « représentation » d'une histoire, il y a évidemment récit théâtral, récit filmique, récit par bandes dessinées, etc. Personnellement, je suis plutôt, et de plus en plus, pour une définition étroite de récit : *haplè diègèsis*, exposé des faits par un narrateur qui signifie les faits par voie verbale (orale ou écrite), et en ce sens il n'y a pas pour moi de récit théâtral ou filmique. Le théâtre *ne raconte pas*, il « reconstitue » une histoire sur scène, et le cinéma *montre* sur l'écran une histoire également « reconstituée » (en fait, bien sûr, constituée) sur le plateau³.

Ou encore à Jean-Marie Schaeffer qui adopte une position identique : « Le spectateur ne voit pas le film comme quelque chose que quelqu'un lui raconterait, mais comme un flux perceptif qui est le sien propre » (Schaeffer 1999 : 301). La position de Genette, par son purisme excessif, restreint le champ du récit bien en deçà de la définition barthésienne et se heurte au sens commun ; quant à celle de Schaeffer, elle suppose que

tout spectateur est victime de l'illusion de la transparence. Je préfère me situer aux côtés de Hamburger et admettre, si ce n'est que le film est une forme littéraire, au moins le considérer comme un récit. Du même coup, dans ma logique, cela autoriserait à introduire la notion de chapitre dans le bornage du film. Toute la question est alors de savoir à quel niveau se place ce que les sémiologues ont appelé les « démarcations ».

Passées les bornes, y'a plus de limites

- 15 Éliminons d'emblée le plan, qui correspond à un énoncé (Metz 1968) ou à plusieurs énoncés, sans que l'on sache exactement lesquels (Jost 1978). À moins de considérer des cas exceptionnels comme *L'Arche russe* (Alexandre Sokolov, 2002), qui n'a qu'un seul plan-séquence, on voit mal comment un film de mille plans serait un film de mille chapitres. L'une des difficultés théoriques d'un chapitrage audiovisuel tient à l'opposition entre le découpage scénaristique et l'activité spectatorielle qui aboutit à la production du sens. Tandis que le scénariste découpe une action en fonction des changements de lieux ou de lumière (Extérieur/Intérieur ; Jour/Nuit), le spectateur rassemble les plans, voire les séquences, en des unités plus vastes qui lui permettent de structurer les actions en intrigue. Même une séquence simple comme l'arrivée d'un homme chez lui nécessite parfois trois « scènes » au tournage (Arrivée. Rue. Ext. Jour ; montée de l'escalier. Int. Jour ; l'homme fermant la porte de chez lui. Appartement. Int. Jour). Bien entendu, pour le spectateur, il en va tout autrement : s'il ne pouvait regrouper ces trois actions en une seule, il épellerait le film de façon aphasique sans rien y comprendre. C'est la raison pour laquelle la sémiologie du cinéma a très tôt considéré que les segments autonomes étaient repérés par le spectateur en fonction des actions formant une unité d'intrigue. Ainsi, lorsqu'après une scène de bataille dans un western on assiste à une scène d'amour au coin du feu, il n'est nul besoin d'outil de liaison. Cette parataxe, comme je l'ai nommée dans un article très ancien (Jost 1974), est suffisante pour que le spectateur infère une ellipse temporelle. Néanmoins, il peut arriver que le cinéaste souligne le temps qui passe par un fondu au noir. Est-il l'équivalent de cet espace blanc qui clôt le chapitre ? Là encore, tout dépend du paradigme que l'on adopte : épique ou dramatique. Les tenants du paradigme dramatique rappelleront que le fondu au noir est l'héritier de l'introduction de l'électricité au théâtre qui a permis d'éteindre les lumières. Si Hamburger cerne très bien l'enjeu théorique de cette question, en revanche, elle rate complètement la dimension plastique du cinéma, qui complexifie cette hésitation entre scène et chapitre. Pour le démontrer, je m'appuierai sur quelques exemples de l'une des séries les plus complexes des dernières années, *Breaking Bad*.
- 16 Dans l'épisode 210, Walt découvre chez lui une fuite d'eau et, effectivement, un liquide brunâtre tombe à grosses gouttes dans sa main. Au plan suivant, deux gouttes tombent encore, mais ce sont celles du sachet de thé que sa femme, Skyler, plonge dans sa tasse en écoutant le message téléphonique qu'il lui a laissé. Plan moyen : elle est dans l'entreprise de Beneke, qui ne tarde pas à la rejoindre dans la cuisine. On passe donc d'un lieu à un autre, mais en même temps du mari au futur amant de Skyler par le biais d'une analogie plastique entre les deux séquences.

Figure 4. Raccord plastique, *Breaking Bad*, épisode 210.

Enchaînement encore plus subtil : Skyler s'est étalé un masque d'argile verte sur le visage. Au plan suivant, Jesse trempe des crackers dans du guacamole... (épisode 511, *Confession*). Le raccord se fait à présent sur la couleur. Couleur supposée parce qu'il fait très sombre⁴.

- 17 Ces liaisons entre unités d'intrigue se font aussi parfois par le biais d'échos entre action et dialogue. Comme dans le cas suivant : Walt, chez lui, s'exerce à tirer avec le revolver qu'il vient d'acheter en contrebande, mais qui n'est pas chargé. Il appuie à de multiples reprises sur la détente (*trigger*). Deux séquences plus loin, il met les balles dans le barillet, au moment où Skyler l'appelle pour lui parler de l'achat d'un *car wash*. À Walt qui hésite, elle prévient « if you're not willing to pull the trigger, I'm more happy to call Goodman myself » (« si tu ne te décides pas à agir – littéralement : si tu n'appuies pas sur la détente –, je me ferai un plaisir d'appeler Goodman moi-même »). Skyler emploie donc au sens figuré, métaphorique, une expression que Walt a illustré de façon littérale : après s'être exercé à vide, il a mis les balles dans le barillet de son revolver : il est fin prêt à appuyer *pour de vrai* sur la détente. La liaison entre les plans est *icono-verbale*, puisqu'elle met en jeu l'image et le mot. Cette liaison sémantique entre les deux séquences, que seul le spectateur anglophone peut comprendre, tisse par-delà la discontinuité spatiale et diégétique un jeu audiovisuel sans doute moins proche du changement de chapitre que d'un changement de paragraphe tel qu'on peut l'observer, par exemple, dans *Triptyque* de Claude Simon, avec ces transitions qui relient deux actions complètement différentes par le biais d'une analogie, comme, par exemple, les « soubresauts et coup de reins d'un lapin qu'on écorche vivant » et « la fille couchée dans le foin [qui] accompagne de coups de reins le va-et-vient rythmé des fesses de l'homme ». Si les mots ne font que suggérer une transition d'ordre plastique, le langage audiovisuel peut s'en saisir facilement. L'existence de telles liaisons montre combien il est réducteur de concevoir le film ou les séries comme prisonniers du vieux paradigme

épique/dramatique sans prendre en compte la dimension plastique qui, dans certains cas, peut l'emporter sur toute autre (par exemple, dans des films abstraits expérimentaux).

Chapitre à plus d'un titre

- 18 La série diffère du film en cela que, dans la majorité des cas, elle enchaîne trois à six unités environ dans ce que les scénaristes considèrent comme un acte et que ces unités sont le plus souvent discontinues et hétérogènes, chacune montrant un personnage en action. Ce mode de narration, qui rappelle par certains côtés la logique de certains romans de Simon et que j'ai appelé un *montage en tresse*, progresse en passant d'une action A à une action B et C sans relation entre elles, si ce n'est l'apparente simultanéité (Jost 1999 : 117). Pour une fois narratologie du cinéma et de la littérature s'accordent : ces actions sont souvent des *scènes*, c'est-à-dire des segments autonomes qui respectent une unité de lieu et une égalité entre le temps du récit et le temps de l'histoire. En ce sens, on peut aussi bien les verser du côté de l'épique que du dramatique. Pourquoi choisir un paradigme plutôt que l'autre ? Les quatre premières scènes de l'épisode 301 de *Breaking Bad* que j'ai présentées sous forme de tableau *supra* forment-elles un chapitre ou un acte ? On a beau retourner le problème dans tous les sens, on se heurte à une aporie. Non seulement la réponse dépend du choix théorique que l'on fait entre épique et dramatique, mais, une fois acceptée la première solution, la question de la délimitation reste entière. Est-ce que les quatre scènes forment un chapitre ou doit-on réserver ce terme à l'ensemble de l'épisode ? Et quel critère permet d'opter pour une solution plutôt qu'une autre ?
- 19 Longtemps j'ai tourné en rond de bonne heure, réveillé par ce casse-tête. Et, finalement, il m'est apparu que le seul critère discriminant se trouvait devant moi, dans l'étymologie même du mot, qui fait du chapitre « un chapeau ou un titre étendu qui résume les événements à venir dans une portion donnée d'un texte ». Je cherchais un critère syntaxique immanent alors que la solution se trouvait dans le sens conféré par le titre. Bien sûr, il y a des chapitres sans titres. Parfois un simple chiffre suffit. Ce critère est peut-être un peu normatif, mais il a une portée heuristique. Ce qui manque aux grandes parties de l'épisode que j'ai prises comme exemple pour être assimilées à un chapitre, c'est évidemment un titre qui leur donnerait une unité. Cet attribut n'est pas nécessaire en revanche à l'acte pour être regardé comme tel dans la mesure où ce découpage contient en lui-même une progression dramatique. Sauf exception toujours possible, les pièces ne nomment pas les actes et c'est la raison pour laquelle je préfère garder cette dénomination.
- 20 Dans la mesure où tous les épisodes sont porteurs d'un titre, la discussion acte vs chapitre se repose à ce niveau macrostructurel. J'appuierai mon raisonnement sur *Breaking Bad*, dont l'analyse est particulièrement fructueuse, à condition cependant de travailler avec la version anglaise et non la version française, dont les titres perdent toute leur charge sémantique. Considérons pour commencer l'épisode 308 de *Breaking Bad* intitulé dans la version originale *I See You* et en français *Prise de pouvoir*.
- 21 Dans l'épisode précédent, les deux « cousins » Salamanca ont attaqué Hank et celui-ci a été admis en urgence à l'hôpital. Walt s'y rend pour le voir. Puis il rencontre le collègue de Hank, le policier Gomez, qui lui propose d'aller voir le frère Salamanca hospitalisé lui aussi : « Want see ? », demande-t-il. Walter s'y rend avec le groupe de la DEA (Drug

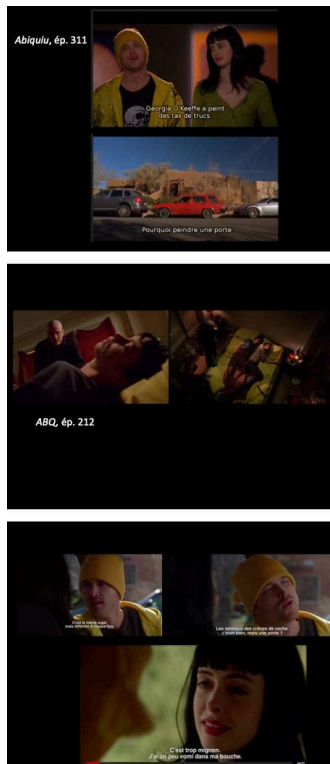
Enforcement Administration). Salamanca est allongé sur son lit, sous perfusion. Soudain, il se tourne vers ceux qui l'observent à travers une vitre et accroche le regard de Walt. Son pouls s'accélère, son front se plisse, il le regarde méchamment, jette les draps qui recouvrent ses deux jambes amputées, se jette par terre et tente de ramper jusqu'à lui sans cesser de le fixer des yeux.

Figure 5. ICU



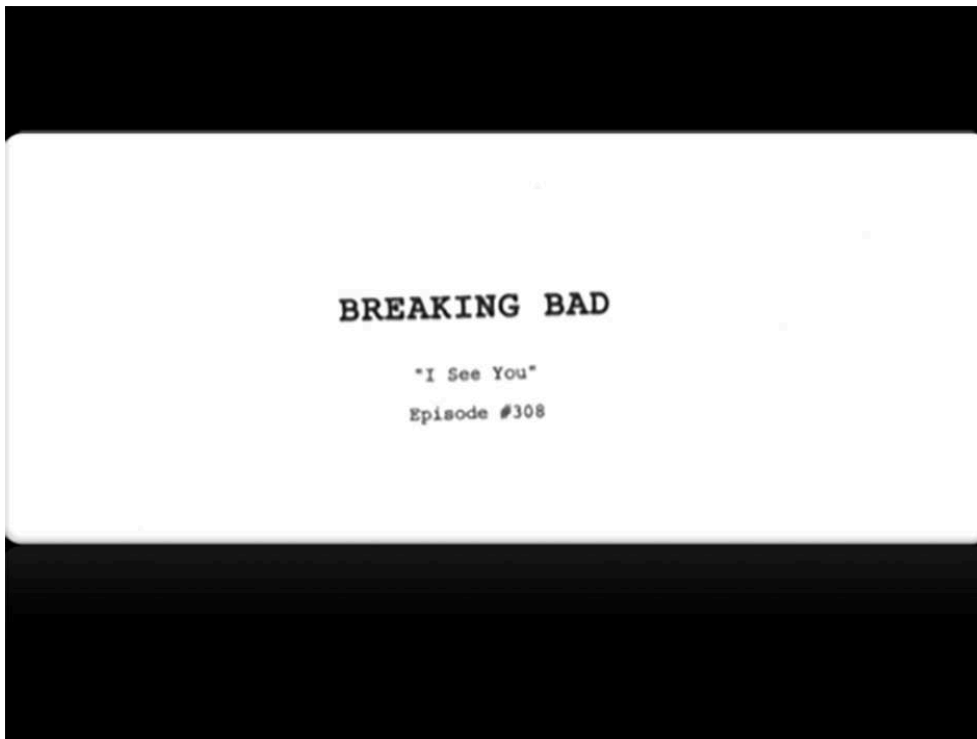
I see you doit donc d'abord se lire ICU, c'est-à-dire, *Intensive Care Unit*, qui désigne le service de soins intensifs. Dans un second temps, son sens littéral décrit parfaitement l'action : par la force de son regard de haine adressé à Walt, Salamanca semble lui dire un *I see you* plein de menaces. Ce n'est pas tout : amputé des deux jambes par la faute de Walt, il rampe au sol pour se diriger vers la vitre derrière laquelle Walter l'observe. Ce faisant, il se retrouve dans la situation où il était dans le « teaser » de la saison lorsqu'il participait à cette procession d'hommes à plat ventre progressant lentement vers le sanctuaire de Santa Muerte, une divinité mexicaine représentant la mort. Le titre a donc une double fonction : le sens propre aiguille le spectateur vers l'action la plus importante de l'épisode, tandis que son homophonie avec ICU décrit le cadre de l'épisode. En même temps, la séquence ainsi désignée construit en creux un autre récit ouvert par le premier épisode et fermé par celui-ci : la fin malheureuse d'un homme qui a imploré une divinité pour tuer son ennemi, Walt, et dont la position rampante aura été prémonitoire d'une issue plus définitive.

22 Autre exemple : l'épisode 311 est intitulé *Abiquiu*.

Figure 6. Les échos de l'épisode 311 (*Abiquiu*) de *Breaking Bad*.

Ce nom désigne d'abord la ville natale de la peintre Georgia O'Keefe, dont Jesse et Jane considèrent un tableau au début de l'épisode. Mais il a un lien plus secret avec celui-ci : tous deux discutent de la raison d'être de l'entreprise artistique qui consiste à peindre soixante fois une porte, puis Jesse embrasse sa petite amie, qui le repousse en disant « J'ai un peu de vomi dans la bouche », ce qui renvoie le spectateur attentif à l'épisode *ABQ* 212 (Albuquerque dans le code des aéroports, qui est une nouvelle fois un homophone, en l'occurrence du titre de l'épisode *Abiquiu*), dans lequel Walter a vu Jane mourir devant lui d'une overdose, étouffée par son vomi. Plus souterrainement, le titre *ABQ* du dernier épisode de la saison 2 renvoie au premier épisode de la saison 3 : tandis que la télévision annonce la chute de l'avion sur Albuquerque (*ABQ*), Walt décide de brûler son argent dans son *barbecue* (*BBQ*) : un plan pris de dessous la grille montre la scène. Les deux scènes se suivent par ordre alphabétique...

- 23 Les murs du château de Cerisy-la-Salle gardent sans doute la mémoire des discussions acharnées que nous eûmes dans les années 1970 autour de phénomènes du même genre observés dans le Nouveau Roman. D'aucuns clamaient que l'on pouvait écrire un roman à partir de « rien », non pas peu de choses, mais littéralement « rien » en se livrant à toute sorte de paragrammes « générateurs » de thèmes, d'histoires ou de morceaux d'intrigue. Je ne prétends pas que les titres jouent ici ce rôle et que les scénaristes de *Breaking Bad* aient inventé l'intrigue à partir de ceux-ci. Peu importe ici dans quel sens a fonctionné l'invention. Ce qui est sûr, c'est que ces titres n'ont pas été donnés *a posteriori*, mais qu'ils appartiennent pleinement au scénario, comme l'atteste cette première page de l'épisode 308.

Figure 7. Page de titre du scénario de l'épisode 308 de *Breaking Bad*.

Ce que l'on peut dire de ces relations entre les titres de chapitres et l'intrigue, c'est qu'ils facilitent l'identification de ce que j'ai appelé ici même les *téléstructures*. *Abiquiu*, onzième épisode de la saison 3, par sa consonance renvoie évidemment à *ABQ*, dernier épisode de la saison 2 et nous met sur la piste de cette procession qui tourne mal pour Leonel Salamanca. Début d'un récit commencé dans la deuxième saison et terminé dans la troisième, l'épisode *ABQ* est en même temps la résolution d'une énigme formulée par les premiers plans du premier épisode de la saison 2, intitulé *Seven Thirty-Seven*. Celui-ci s'ouvre sur des images en noir et blanc : un tuyau qui goutte, une lampe-tempête au milieu d'un arbre tombé au sol, un escargot sur un mur, un verre à moitié vide sur une table, une autre lampe, une piscine et un œil parfaitement sphérique qui flotte à sa surface, puis qui est aspiré par le « skimmer », le filtre à eau, tandis que des sirènes hurlantes se font de plus en plus présentes. Flottant entre deux eaux apparaît alors un ours en peluche rose et à moitié brûlé, auquel il manque un œil. La séquence d'une minute et quatorze secondes est interrompue par le générique. Le titre de cet épisode renvoie explicitement à la somme de 737 000 dollars que coûtent les soins du cancer de Walt, mais il a aussi une signification liée aux plans que l'on vient de voir, dont on ne comprend véritablement la signification qu'à la fin de la saison.

- 24 Le quatrième épisode, intitulé *Down* (épisode 204), s'ouvre avec l'ours, qui flotte entre deux eaux. Puis, au travers de l'eau, on devine la silhouette d'un homme, qui pêche l'animal en peluche, ce dernier rejoignant d'autres objets emballés dans des sacs en plastiques marqués « evidence » (preuve) : une brosse à cheveux, une montre, des lunettes. Le son est à présent synchrone. En même temps que l'action se précise, le réalisme audiovisuel augmente d'un cran.
- 25 Au dixième épisode (*Over*), l'ours dépasse d'un sac au milieu d'autres objets. Au travers de l'eau, nous voyons plus nettement des enquêteurs en combinaison de protection. À

la fin de la séquence, on découvre deux corps dans des sacs mortuaires. Manifestement, un accident a eu lieu.

- 26 Le dernier épisode de la saison, *ABQ*, reprend, à la suite, tous les plans vus dans les trois épisodes précédents et complète la scène par l'explicitation des activités humaines : des enquêteurs-sauveteurs du bureau d'investigation médicale, un masque sur le visage, s'affairent sur un lieu d'accident. L'ours est chargé dans une camionnette et nous découvrons, grâce à un autre travelling vertical, que celle-ci appartient à la *NTSB* (*National Transport Security Board*). La caméra remonte vers l'horizon et nous pouvons voir dans le fond deux colonnes de fumée noire tandis que l'image se colore soudain. Générique. Jesse tente vainement de ranimer sa petite amie Jane, victime d'une overdose.
- 27 Si la prolepse initiale se précise et se complète au fil des épisodes, les titres en synthétisent le sens narratif et peuvent en paraître le résumé de la saison. Il suffit de lire les titres dans l'ordre pour comprendre comment ce petit ours rose est tombé dans la piscine : *Seven Thirty-Seven* (l'avion, un Boeing 737) *Down* (est tombé), *Over* (sur) *ABQ* (Albuquerque). On pourrait multiplier des exemples du même genre. Mais il me faut conclure.
- 28 Peut-on utiliser la notion de chapitre pour les séries télévisées ? s'interroge mon propre titre. En conclusion de ce texte, ma réponse sera nuancée. Dans le débat entre l'épique et le dramatique, il est clair pour moi que les scénaristes américains ont choisi leur camp. Il existe certes des séries qui cassent ce schéma pour préférer un récit en deux parties, comme *The Affair* (Sarah Treem, Hagai Levi, 2014-en production, diffusion AMC) qui présente à chaque épisode de la première saison deux points de vue sur les mêmes événements, celui du héros et celui de l'héroïne. En l'occurrence, le terme de chapitre est sans doute légitime. Mais, dans la majorité des cas, la construction de l'intrigue s'appuie sur une division en actes, qu'il est inutile de nommer, parce qu'ils suivent globalement la dramaturgie théâtrale. L'adjonction d'un titre donne une unité à cette division en actes, une unité superlative si on peut dire, qui fait de chaque épisode un chapitre. Dans une série inventive comme *Breaking Bad* il s'agit moins de résumer l'intrigue que de tisser avec l'image, l'action et les autres épisodes des liens plus secrets. S'il reste encore un peu de littérature, c'est dans la lecture obligatoire de ces titres sans lesquels le spectateur perd une partie du plaisir qu'il pourrait prendre à la vision d'une série.

BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland, 1966, « Introduction à l'analyse structural du récit », *Communications*, n° 8, p. 1-27.

Barthes, Roland, 1975, *Sollers écrivain*, Paris, Seuil.

Colin, Claire, Conrad, Thomas et Leblond, Aude (dir.), 2017, *Pratiques et poétiques du chapitre du XIX^e au XXI^e siècle*, Rennes, PUR.

Douglas, Pamela, 2011, *Writing a drama series. How to succeed as a professional writer in TV*, Studio City, Michael Wiese Productions.

Fielding, Henry, 1964, *Les Aventures de Joseph Andrews et de son ami M. Abraham Adams*, dans *Romans*, éd. et trad. F. Ledoux, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Gaudreault, André, 1988, *Système du récit*, Paris, Klincksieck.

Hamburger, Käte, [1957] 1986, *Logique des genres*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

Jost, François, 1974, « Ponctuations et parataxe », *Critique*, n° 323, p. 326-334.

Jost, François, 1978, « Le film : récit ou récits ? », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 9, p. 77-93.

Jost, François, 1999 (3^e édition 2007), *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses.

Metz, Christian, 1968, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris, Klincksieck.

Schaeffer, Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

NOTES

1. Série de Vince Gilligan. 2008-2013, diffusion sur AMC.
2. « These [commercial] breaks aren't random; they provide a grid for construing the episode in which action rises to a cliffhanger or twist ("plotpoint" may be a familiar term if you've studied feature structure). [...] At a stage play, at the end of an act the curtain comes down, theatre lights come up, and the audience heads for refreshments or the restrooms. That's the kind of hard act break that occurs in television. Writers plan towards those breaks and use them to build tension » (Douglas 2011).
3. Lettre personnelle de Gérard Genette à André Gaudreault en date du 22 février, citée dans Gaudreault (1988 : 28).
4. Cette association est voulue par Vince Gilligan (voir le commentaire de l'épisode 737 dans le coffret DVD).

RÉSUMÉS

Cet article s'interroge sur la possibilité de parler de chapitre pour les séries télévisées en examinant successivement les différentes manifestations de l'épisode, du scénario au DVD. Répondre à cette question engage une réflexion sur le paradigme le plus adapté pour caractériser le récit audiovisuel. L'alternative traditionnelle – épique vs dramatique – est dépassée par un troisième terme, la dimension plastique. Enfin, ce texte souligne le rôle déterminant du titre dans le rapprochement de l'épisode avec le chapitre.

This contribution aims at focusing on the idea of chapter in TV series, thus considering the various expressions of each episode, from the script to the final version on DVD support. This attempt needs a reflexion on the most adequate model to describe an audio-visual narration: the usual option—epic vs drama—seems to be overcome by a third element, i.e. plastic dimension.

This contribution also stresses the crucial position of the title in distinguishing episodes and chapters.

INDEX

Mots-clés : chapitre, série télévisée, épique, dramatique, plastique, DVD, Breaking Bad

Keywords : chapter, TV series, epic, drama, plastic dimension, DVD, Breaking Bad

AUTEUR

FRANÇOIS JOST

Université Sorbonne Nouvelle, Centre d'études sur les images et les sons médiatiques