



HAL
open science

”Introduction. Fortunes sérielles du XIXe siècle sur petit écran”

Marine Le Bail

► To cite this version:

Marine Le Bail. ”Introduction. Fortunes sérielles du XIXe siècle sur petit écran”. <https://serd.hypotheses.org/>. La Série télé à l’heure du XIXe siècle. Actes de l’atelier du XIXe siècle de la SERD (29 mars 2022). Marine Le Bail dir., 2023. hal-04146042

HAL Id: hal-04146042

<https://hal.science/hal-04146042>

Submitted on 29 Jun 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Introduction

Fortunes sérielles du XIX^e siècle sur petit écran

En 2021, en plein confinement, la série *Lupin*, avec Omar Sy dans le rôle-titre, connaissait sur la plateforme Netflix un succès retentissant à l'échelle mondiale et générait un véritable « phénomène Lupin », faisant bondir les ventes des œuvres de Maurice Leblanc. Le 13 janvier 2021 paraissait d'ailleurs chez Hachette une nouvelle édition d'*Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, spécialement conçue pour accompagner la diffusion de la série, et agrémentée d'un bandeau montrant une photographie d'Omar Sy accompagnée du commentaire suivant : « découvrez le livre qui a changé la vie d'Assane, votre héros de la nouvelle série Lupin sur Netflix ».

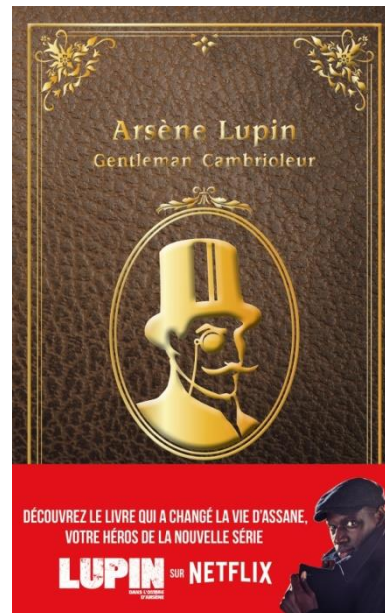


Figure 1 : couverture pour la nouvelle édition de *Arsène Lupin, gentleman cambrioleur*, par Maurice Leblanc, parue chez Hachette à l'occasion de la diffusion de la série *Lupin* sur Netflix. Source : site Hachette livres.

En un effet de mise en abyme saisissant, la couverture cartonnée du livre de poche reprend les marqueurs visuels de la reliure en cuir agrémentée d'un médaillon doré qui, dans la série, recouvre les aventures d'Arsène Lupin dont le jeune Assane Diop, fasciné, fait une lecture compulsive. Le rouge vif du bandeau ressort d'autant mieux sur le brun de la couverture dont le grain cherche à donner l'illusion d'un maroquin ancien, tandis que le portrait du héros de la série incarné par Omar Sy répond à la figure stylisée du fameux gentleman cambrioleur, dont les traits demeurent largement indistincts et que l'on n'identifie qu'à ses accessoires – monocle, moustache, chapeau haut de forme. Arsène Lupin apparaît dès lors moins comme un personnage fortement singularisé que comme une sorte de panoplie fictionnelle prête à l'emploi que le jeune Assane peut (ré)investir et s'approprier afin de mener à bien son entreprise de vengeance, susceptible de se décliner de mille et une façons : à cet égard, la conclusion du cinquième chapitre de la première saison qui nous montre Assane perdu au

milieu d'une foule de « faux » Lupin rassemblés à Étretat comporte une évidente dimension métopoétique.

Il s'agit, en somme d'une belle illustration de la porosité qui préside à la circulation des récits et des univers fictionnels entre des supports variés, à la faveur de cette déclinaison transmédiatique dont Matthieu Letourneux a étudié les principales caractéristiques : si, en effet, le gentleman cambrioleur s'est échappé, le temps de deux saisons, des pages du support imprimé pour venir hanter nos écrans mais aussi les rues d'Étretat (au grand dam des habitants de la ville normande), cette production audiovisuelle influence désormais durablement, en retour, la perception que nous avons des romans de Maurice Leblanc. L'époque contemporaine voit en effet « une part vertigineuse des objets culturels qui nous entourent met[tre] en jeu les mécanismes d'une communication sérielle¹ » caractérisée par la multiplicité et la diversité de ses supports. Le triangle traditionnellement formé par un auteur, son œuvre et son lecteur a laissé place à des mécanismes de réception protéiformes, au gré de la circulation d'une matière fictionnelle qui essaime d'un support et d'un public à l'autre avec une facilité déconcertante. Du roman à la bande-dessinée en passant par le film, l'animation ou encore les produits dérivés, les univers fictionnels se déclinent à l'envi, faisant fi des frontières génériques, esthétiques ou médiatiques. Or, parmi ces nouveaux modes de diffusion du récit, la série télévisée occupe aujourd'hui une place privilégiée, au point d'apparaître comme un laboratoire incontournable de la fiction². Déjà forte d'une tradition de plusieurs décennies, initialement en butte à une défiance qui n'est pas sans rappeler les réserves formulées par les contempteurs de la « littérature industrielle » à l'encontre du roman-feuilleton, la série télévisée s'est en effet définitivement imposée comme un espace de création particulièrement fécond. Le succès à la fois commercial et critique de sagas majeures comme *Game of thrones* est ainsi révélateur de la légitimité progressivement conquise par un médium de masse longtemps relégué du côté d'une « médiaculture » largement entendue comme « sous-culture ».

C'est précisément à cette porosité des supports médiatiques, à cette circulation ininterrompue de personnages, de motifs et de décors qu'était consacré l'atelier « La série télé à l'heure du XIX^e siècle », initialement prévu pour le mois de novembre 2020 mais plusieurs fois reprogrammé en raison de la crise sanitaire avant de pouvoir enfin se tenir au musée d'Orsay le 29 mars 2022. Tous mes remerciements vont d'ailleurs à Scarlett Reliquet, chargée de programmation culturelle et scientifique au musée d'Orsay, qui a permis à cette rencontre d'avoir lieu si longtemps après sa programmation d'origine. L'ambition de cette manifestation consistait à interroger l'extraordinaire fortune du XIX^e siècle dans la production de séries télévisuelles depuis les années 1960 jusqu'à nos jours. On ne peut en effet qu'être frappé par la place de choix qu'occupe cette période dans la série télévisuelle depuis ses débuts, aussi bien en France qu'à l'étranger, et en particulier dans le domaine anglo-saxon. Pour ce qui est du petit écran français, on voit apparaître dès les années 1960 et 70 des séries inspirées de

¹ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2017, p. 8.

² Voir Claire Cornillon, *Sérialité et transmédiabilité. Infinis des fictions contemporaines*, Paris, H. Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2018.

grands succès du XIX^e siècle, comme *Rocamboles* (1964) ou *Joseph Balsamo* (1973). La tendance ne se dément pas dans les décennies suivantes : qu'il s'agisse de l'adaptation d'œuvres majeures de la période (*Le Comte de Monte-Cristo* de Josée Dayan, *The Paradise* par la BBC), de docu-fictions en plusieurs épisodes sur la vie de personnalités célèbres, dans la tradition des *biopics* (*Balzac* de Josée Dayan, *Victor Hugo, ennemi d'État* sur France télévisions), ou encore de fictions originales librement situées dans un cadre dix-neuviémiste (la série *Mystère à Paris* de France 2), le XIX^e siècle s'affirme comme un formidable réservoir d'intrigues, de motifs, de figures et de décors que la série télévisuelle investit et réactive à l'envi.

Le spectateur contemporain semble ainsi fasciné par une époque perçue, à bien des égards, comme une préfiguration de notre société actuelle, mais qui s'en distingue par le caractère historiquement datable et visuellement daté de ses espaces, de ses silhouettes, ou encore de ses costumes. Calèches tirées par des chevaux, rues pavées, boulevards haussmanniens éclairés au gaz, corsets et crinolines, gants et redingotes, agissent comme autant de marqueurs temporels qui produisent sur le lecteur-spectateur un effet conjugué de familiarité et d'étrangeté. Car la particularité des séries qui investissent le XIX^e siècle réside dans la production d'un effet de reconnaissance rendu possible par le poids de cette période dans notre imaginaire collectif, que ce soit sous la forme d'images ou de récits ; la série suscite ainsi chez le spectateur la satisfaction de retrouver sous une forme plus ou moins altérée du déjà-lu, du déjà-vu ou du déjà-entendu. Le choix de tenir notre atelier au musée d'Orsay, au milieu d'œuvres picturales qui saturent notre mémoire visuelle collective, a de fait permis de prendre toute la mesure de la prégnance de certaines écoles – l'impressionnisme d'un Degas ou d'un Manet, le post-impressionnisme d'un Toulouse-Lautrec – et du poids de certains motifs iconographiques privilégiés – la prostituée à sa toilette par exemple – dans les choix de photographie opérés par les réalisateurs.

Tirant profit d'une dialectique constante entre ressemblance et dissonance, entre conformité et écart, entre plaisir de la répétition et esthétique de la surprise, la série devient ainsi un moyen privilégié de combler notre « désir d'images³ » du XIX^e siècle – images mouvantes, images parlantes –, et nous pousse à interroger nos propres catégories de réception et de représentation de cette période. À quelle « invention du XIX^e siècle⁴ » notre époque procède-t-elle en investissant le médium de la série télévisuelle ? Quels récits de fondation, de filiation ou de rupture les séries prenant le XIX^e siècle pour cadre nous livrent-elles à travers une version souvent largement mythifiée ? Quel jeu s'instaure entre types ou stéréotypes d'époque et (ré)inventions contemporaines ? Les passionnantes communications qu'il nous a été donné d'entendre à l'occasion de cet atelier et dont les actes sont désormais accessibles en ligne se sont efforcées de répondre à ces questions à travers des thématiques, des méthodologies et des angles d'approche variés.

³ Charles Grivel, « Le passage à l'écran. Littérature des hybrides », *Belphegor* [Online], 16-1 | 2018, Online since 16 July 2018. URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/1264> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/belphegor.1264>

⁴ Pour reprendre le titre du volume collectif Alain Corbin, José-Luis Diaz, Stéphane Michaud *et al.* (dir.), *L'Invention du XIX^e siècle, t. II : Le XIX^e siècle au miroir du XX^e*, Paris, Klincksieck / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.

La parenté structurelle de la série télévisuelle avec le roman-feuilleton du XIX^e siècle, en particulier sur le plan de la construction narrative, a depuis longtemps été largement commentée par la critique, de même que l'influence du rythme périodique de la parution des feuilletons ou de la sortie des épisodes d'une série sur leur réception⁵. Ainsi que le souligne Anaïs Goudmand dans son travail de thèse, « [l]es variantes dans les rythmes de diffusion (quotidien, hebdomadaire, mensuel) déterminent [fortement] les stratégies de mise en intrigue », qu'il s'agisse des grands romans-feuilletons publiés dans les journaux ou de la série télévisée : « Le tropisme feuilletonnant ou sérialisant d'un récit s'explique [en effet] par son inscription dans un contexte de diffusion⁶ » spécifique, contraint par le médium journalistique au XIX^e siècle, par le caractère astreignant de la case horaire au XX^e siècle, et aujourd'hui remis en cause par le développement des plateformes de VOD comme Netflix, Amazon Prime, ou encore Salto pour les productions françaises. Dans tous les cas, la rythmicité de la diffusion favorise l'éclosion d'une réception à plusieurs détentees soumise à une forte ritualisation sociale, que ce soit sous la forme de la lecture collective à voix haute remise à l'honneur au XIX^e siècle, selon un phénomène qui fait l'objet d'une savoureuse mise en abyme dans une série comme *The Paradise*, ou sous celle des visionnages commentés en direct sur les réseaux sociaux qui alimentent aujourd'hui l'essor des *fandoms*⁷. Morgane Avellaneda nous montre ainsi dans le cadre de son article consacré au *Bossu* de Paul Féval et à ses continuations aussi bien qu'à ses adaptations filmées que la série télévisuelle issue de ce classique de la littérature populaire et diffusée en 1967 « se construit de façon à sacrifier au double impératif de la différence et de la répétition présent dans le plaisir sériel du public » en jouant sur une dialectique permanente entre reprise et innovation, perceptible jusque dans la délimitation et l'organisation des épisodes.

L'auteure démontre également de manière fort convaincante que la série joue avec une matière romanesque et fictionnelle déjà ancienne et très présente dans l'imaginaire collectif autour de quelques marqueurs forts, dont le plus connu reste sans conteste la fameuse réplique « Si tu ne viens pas à Lagardère, Lagardère ira à toi ! » lancée par le chevalier à l'assassin sans nom du comte de Nevers au moment où celui-ci s'enfuit. Tout le plaisir du téléspectateur provient alors d'un effet de reconnaissance complice fondé sur une culture littéraire communément partagée – ou supposée telle. Aussi n'est-il pas surprenant que l'une des notions les plus opérantes dans la réinvention du XIX^e siècle proposée par les séries télévisées soit celle de *stéréotype*, voire de *cliché*, puisque les réalisateurs tendent à inscrire leurs

⁵ Je songe bien entendu aux travaux fondateurs de Marie-Ève Thérénty et en particulier à *Mosaïques : être écrivain entre presse et roman (1829-1836)*, Paris, H. Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2002, et *La Littérature au quotidien : poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Poétique », 2007. Voir également Danielle Aubry, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Bern, P. Lang, 2006, et Lise Dumasy-Queffélec, *La Querelle du roman-feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur, 1836-1848*, Grenoble, Ellug, 1999.

⁶ Anaïs Goudmand, *Récits en partage. Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique*, thèse de doctorat en sciences de la littérature soutenue à Paris 4-Sorbonne université le 11 octobre 2018 sous la direction de Jean-Marie Schaeffer et Raphaël Baroni, p. 55.

⁷ Voir à ce sujet les travaux de Marion Lata et notamment « Du canon au fanon : sacralités multiples du canon littéraire dans la fanfiction », dans *Sacré canon : Autorité et marginalité en littérature* [en ligne], Paris, éditions Rue d'Ulm, 2017 (généré le 19 juin 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/editionsulm/4739>. ISBN : 9782728809738. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.editionsulm.4739>.

fictions dans un certain horizon d'attente déjà saturé de références littéraires, iconographiques et historiques. Structurellement adepte des mécanismes de répétition, de duplication, de redondance, la série est si l'on en croit Ilona Woronow et Jonathan Fruoco « à l'origine d'un plaisir unique provoqué par la reconnaissance des formes répétées et par l'examen de leurs altérations successives⁸ ». La série *Mystère à Paris* (France 2) se déroule ainsi systématiquement dans des lieux présentés comme « emblématiques » du Paris fin-de-siècle : tour Eiffel, Moulin Rouge, Opéra contribuent à créer les contours d'une sorte de carte postale historico-fantasmagique de la capitale. Quant à la série *Maison close* (Canal +), Chloé Conant-Ouaked nous montre combien elle investit sans complexe les *topoi* liés à la prostitution de la Belle-Époque et multiplie les prises de vue évocatrices de l'univers pictural d'un Toulouse-Lautrec (femmes déambulant en corset et bas, abus de psychotropes, érotismes déviants, etc.) Son article dialogue à cet égard merveilleusement avec celui que Lauren Bentolila-Fanon consacre au *Bazar de la Charité*, production récente signée Alexandre Laurent qui lorgne du côté du *period drama* anglo-saxon et dont l'intrigue se fonde sur l'image d'un XIX^e siècle gouverné par un « système phallocrate et patriarcal contre lequel s'insurge un trio d'héroïnes en quête d'émancipation ». Cependant, l'auteure démontre de manière fort convaincante que cette exploitation soi-disant féministe d'une période notoirement misogyne ne fait en réalité que reconduire un certain nombre de stéréotypes de genre autour de quelques figures féminines archétypales – la femme fatale, la jeune innocente, la *mater dolorosa* – incarnées par un trio d'actrices respectivement rousse, blonde et brune (combinaison que l'on trouvait déjà, significativement, dans *Maison close*).

Cette aptitude de la série télévisée à se ressaisir d'un matériau préexistant dans l'imaginaire collectif et à le réexploiter, surtout lorsqu'elle s'inscrit dans un temps long qui peut couvrir plusieurs années en adoptant la forme du cycle, explique que cette forme apparaisse comme un espace de création particulièrement fécond pour élaborer de nouveaux mythes offerts comme autant d'opérateurs de lisibilité au spectateur contemporain. Autour de schémas narratifs récurrents souvent construits en diptyque (chute / rédemption, transgression / châtement, injustice / réhabilitation), la série télévisée nous propose volontiers un XIX^e siècle érigé au rang de mythe fondateur, au miroir duquel le XXI^e siècle s'efforce d'appréhender sa propre genèse. C'est particulièrement le cas lorsqu'elle s'empare de figures historiques politiques ou artistiques largement patrimonialisées et, à ce titre, particulièrement présentes dans la mémoire collective, pour les réinvestir dans une ambition souvent avouée de vulgarisation, voire en lien avec une démarche d'ordre pédagogique. Laure Nermel s'intéresse ainsi à la réception de la confrérie préraphaélite à travers trois adaptations sérielles successives qui révèlent une tentation croissante pour la *peopolisation* des figures les plus saillantes de ce mouvement pictural culminant, avec le *Desperate Romantics* de Peter Bowker (2009), dans une approche biographisante mêlant sexe, alcool et (presque) rock'n roll. Par sa capacité d'imposer aux yeux du public une forme de récit fondateur, la série télévisée se leste

⁸ Ilona Woronow et Jonathan Fruoco, « Introduction », dans Jonathan Fruoco, Andréa Rando Martin et Arnaud Laimé (dir.), *L'Imaginaire sériel : les mécanismes sériels à l'œuvre dans l'acte créatif*, Grenoble, ELLUG, 2017. Nouvelle édition [en ligne]. Grenoble, UGA Éditions, 2017 (généré le 23 juin 2023). Disponible sur Internet : <http://books-openedition.org.gorgone.univ-toulouse.fr/ugaeditions/6761>. ISBN : 9782377471157. DOI : <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4000/books.ugaeditions.6761>

alors d'évidentes implications historiographiques mais aussi politiques. Laurent Bihl montre de manière éclairante, à cet égard, combien le traitement télévisuel de Napoléon I^{er} dans les années 1950 et 1970 est révélateur des tensions politiques contemporaine au prix d'une (re)lecture historique des premières années du XIX^e siècle voulant que Napoléon « fa[sse] corps avec le processus révolutionnaire dont il est dépeint comme le dépositaire » et jamais comme le fossoyeur. De même, Bernard Papin analyse la manière dont l'exploitation en apparence anodine d'un roman dumasien comme *Les Compagnons de Jéhu* se fait révélatrice des tensions idéologiques à l'œuvre au sein de l'ORTF des années 1960 ; en effet, comment donner la vedette à une sympathique bande de royalistes invétérés reconvertis, à la faveur de la confusion post-révolutionnaire, en bandits de grand chemin, alors même que la télévision a pour mission d'« exalte[r] les grandes figures fondatrices des valeurs républicaines ? »

Comme on le voit, le XIX^e siècle interprété, reconstruit, voire mythifié par la forme sérielle nous en dit sans doute moins sur cette époque que sur nos propres catégories de pensée et sur les systèmes axiologiques dont ces productions sont tributaires. De même que le cinéma, la série télévisuelle pose ainsi de manière crucial la question de l'adaptation de l'œuvre littéraire dix-neuviémiste, qui change à la fois de support – de l'imprimé à l'écran – et de mode de consultation – de la lecture au visionnage –, mais aussi de cadre et de période de réception. Des œuvres relevant initialement du récit écrit, comme la nouvelle ou le roman, ou de la mise en scène, dans le cas du théâtre, assument dès lors un statut plurigénérique mais aussi hétérochronique qui ne va pas sans tensions, écarts ou dissonances. Comment un récit dix-neuviémiste peut-il s'adapter (au sens plein du terme) non seulement aux contraintes propres au médium audiovisuel mais aussi aux attentes et à la sensibilité d'un public contemporain ? Comme le montre Anaïs Goudmand à la faveur de son article sur les déclinaisons transmédiatiques de l'œuvre de Jane Austen, la série télévisée s'affirme comme un médium particulièrement apte à réinventer des objets de « culte » et de culture patrimonialisés comme la figure de la célèbre romancière, devenue « si importante dans le paysage télévisuel [anglo-saxon] que les références à son œuvre et à leurs adaptations prennent une dimension métafictionnelle, favorisant ainsi une lecture multimédiatique et multiréférentielle. » En nouveaux *jaineties*, les spectateurs et spectatrices des adaptations directes ou indirectes de l'œuvre d'Austen sont ainsi particulièrement sensibles à la manière dont l'univers idéalisé de la Régence que ces fictions investissent interagit avec leur propre quotidien. Aussi la série télévisée peut-elle se faire l'écho de certaines revendications politiques ou idéologiques : dans les *Gaslamp fantasies* comme *Carnival Row* étudiées par Jessy Neau, on pourrait presque parler de la mise en place d'un XIX^e siècle *woke* ou *queer* marqué par l'ambition de projeter sur une époque dont on retient quelques marqueurs aisément identifiables des problématiques bien d'actualité liées à la discrimination sexuelle ou raciste, au risque d'une certaine déréalisation et d'un éloignement des réalités sociales de l'époque.

Au fil de ce parcours, on aura pu se convaincre que les séries télévisées constituent « l'une des grandes formes d'exploration contemporaine de la mémoire » ainsi qu'un

« formidable terrain de création de dispositifs mémoriels⁹ ». Mémoire historique tout d'abord, bien entendu, à travers la « revisitation d'un temps long que le feuilletonnement permet de restituer dans sa complexité et ses nuances¹⁰ » et qui emprunte volontiers la forme de la fresque, mais aussi mémoire artistique et visuelle, vaste réservoir d'images dont la diversité des supports se trouve en quelque sorte gommée par la bidimensionnalité de l'écran ; mémoire des femmes et des hommes, artistes, scientifiques ou politiques auxquels une époque finit par s'identifier, en une galerie de portraits auxquels la série, avec son art d'investir le temps long, peut apporter d'infinies nuances ; mémoire des œuvres aussi, bien sûr, essentiellement littéraires, dont les séries télévisées réinventent l'héritage et dont elles réactualisent constamment les personnages ainsi que les enjeux diégétiques, idéologiques ou esthétiques ; mais mémoire subjective et affective aussi, ancrée dans un temps de la quotidienneté au sein de laquelle la matière fictionnelle trouve à s'épancher à la faveur de rituels individuels, sociaux ou familiaux dont l'évolution suit les mutations de l'offre médiatique – du journal à la radio, puis à la télévision, et enfin aux plateformes de VOD. *Les XIX^e siècles multiples* que nous donnent à voir les séries qui choisissent d'investir cette période, directement ou indirectement, témoignent en tout cas de la fascination durable exercée par une époque devenue, à bien des égards, un puissant opérateur de fictionnalisation transmédiatique.

Marine LE BAIL
Université Toulouse-Jean Jaurès, PLH-ELH

⁹ Fabien Bouilly et Penny Starfield, « Introduction. Amnésie, mémoire et réécritures sérielles : questions actuelles », *Écrans*, n° 15, 2021 / 1, p. 13.

¹⁰ *Ibid.*