



HAL
open science

Espace et arène dans les séries télévisées : enjeux méthodologiques des approches narratives

Julie Ambal, Florent Favard

► To cite this version:

Julie Ambal, Florent Favard. Espace et arène dans les séries télévisées : enjeux méthodologiques des approches narratives. Bulletin de l'Association de géographes français, 2023, Les dimensions géographiques des séries télévisées, 100-4, pp.457-471. 10.4000/bagf.11642 . hal-04487654

HAL Id: hal-04487654

<https://hal.science/hal-04487654v1>

Submitted on 4 Mar 2024

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 4.0 International License

Espace et arène dans les séries télévisées : enjeux méthodologiques des approches narratives

(SPACE AND ARENA IN TV SERIES :
METHODOLOGICAL ISSUES AND NARRATIVE APPROACH)

Julie AMBAL* & Florent FAVARD**

RÉSUMÉ – *Cet article propose d'interroger le croisement des études de la fiction et des études de l'urbain au prisme de quelques points saillants relevés au gré d'une revue de littérature systématique des productions francophones sur le sujet. La dynamique des échanges entre les disciplines est ainsi explorée au gré de l'équilibre délicat entre le fond et la forme des séries dans le cadre des analyses des représentations des territoires. L'attribution de la qualité de « personnage » à ces paysages, souvent des villes, est remise en question au profit de la notion d'arène, qui traduit peut-être mieux la dimension configurante des espaces sur la progression du récit. L'article termine en mentionnant les opportunités offertes par les approches spatiales de la narration sérielle ; à partir d'un point de vue situé, partiel et sans doute partial, il entend alimenter le débat sur l'analyse de l'espace dans les séries télévisées.*

Mots-clés : *Séries télévisées – Espace – Arène – Narration – Études urbaines*

ABSTRACT – *This paper examines the intersection of fiction studies and urban studies through the prism of salient points identified in a systematic literature review of French-language research on the subject. The dynamics of exchanges between disciplines are thus explored, taking into account the delicate balance between content and form of series when analyzing representations of territories. The attribution of the quality of “character” to these landscapes, often cities, is questioned in favor of the notion of “arena”, which perhaps better reflects the configuring dimension of spaces upon the progression of the narrative. The article concludes by mentioning the opportunities offered by spatial approaches to serial narration; from a situated, partial point of view, it intends to contribute to the debate on the analysis of space in television series.*

Keywords: *Television series – Space – Arena – Narration – Urban studies*

* Post-doctorante à l'Institut de gouvernance de l'environnement et du développement territorial, Université de Genève – Courriel : ambaljulie@gmail.com

** Maître de Conférences en sciences de l'information et de la communication, IECA de Nancy, Université de Lorraine, CREM – Courriel : florent.favard@univ-lorraine.fr

Dans l'environnement francophone, *a fortiori* français, les séries télévisées se retrouvent aujourd'hui au carrefour de multiples disciplines, offrant des perspectives croisées souvent enrichies par cette interdisciplinarité, une fois passés quelques obstacles épistémologiques et méthodologiques inhérents à la forte compartimentation de notre système.

C'est au carrefour des études de l'urbain et de la narratologie des séries télévisées que nous travaillons à quatre mains depuis plus de dix ans, avec ce souci permanent de comprendre le champ d'étude de l'autre. Notre approche focalisée sur les enjeux méthodologiques de l'analyse des séries télévisées se nourrit ainsi des obstacles, des compromis et des échanges entre les disciplines des arts et de l'information-communication (études du cinéma, des séries et du *transmedia storytelling* dans leurs versants esthétiques, économiques, socio-culturels) et les disciplines de l'espace (géographie, aménagement et urbanisme, architecture).

Dans cette optique, nous avons récemment collaboré à un ouvrage collectif sous la direction de Christophe Duret et Christiane Lahaie [Duret & Lahaie 2023], portant sur les représentations de l'urbain dans la fiction contemporaine ; nous y avons proposé une revue de littérature systématique interrogeant la dynamique de ce croisement entre études de la fiction et études de l'urbain au sein des disciplines universitaires du milieu francophone, au gré d'une analyse à la fois quantitative et qualitative [Ambal & Favard 2023]. Nous nous sommes interrogés sur l'histoire de ce croisement, que notre revue de littérature dépeint comme émergeant au gré des années 2010. Nous avons cherché à isoler les supports les plus représentés, à comprendre les interactions entre les disciplines, et à analyser des éléments saillants, par exemple la surreprésentation de la série *The Wire* dans les productions scientifiques de cette décennie.

À l'occasion de ce numéro, nous souhaitons partager ici quelques remarques additionnelles qui découlent à la fois de ce travail de fond, mais aussi des constats que nous avons effectués au gré de nos travaux communs. Nous avons tiré les exemples les plus saillants de ce corpus de travaux francophones constitué de manière systématique ; nous avons ainsi été amenés à analyser brièvement les séries mentionnées par ces productions scientifiques, qui restent souvent centrées sur des œuvres nord-américaines, dont nous remarquons qu'elles se focalisent en priorité sur la ville plutôt que sur d'autres territoires. Après une brève mise au point sur les échanges entre disciplines, nous souhaitons notamment évoquer le difficile équilibre entre le fond et la forme des séries lorsqu'il s'agit d'analyser les représentations des territoires, des espaces ; la question, épineuse, de l'attribution de la qualité de « personnage » à ces territoires, souvent des villes ; enfin, les opportunités offertes par les approches spatiales de la narration sérielle. Nous n'entendons pas épuiser ici la richesse des débats quant aux croisements de nos disciplines, mais plutôt apporter un point de vue situé, fruit d'un compromis, sur l'analyse de l'espace dans les séries télévisées.

1. Au carrefour des disciplines

Le premier constat que nous avons pu établir lors de l'établissement de cette revue de littérature systématique, c'est l'invisibilité, somme toute relative, de la dimension esthétique des séries télévisées. Dans les productions exploitant le croisement entre études de l'espace et études des séries, l'accent est généralement mis sur le contenu – les représentations de l'urbain, du territoire – au détriment de la forme des œuvres – ici entendue dans une perspective formaliste, esthétique : la mise en série de ces espaces est rarement questionnée, souvent prise pour acquise, analysée comme elle le serait dans d'autres formes audiovisuelles – nous pensons, ici, principalement au cinéma.

En effet, si l'on se limite aux formes audiovisuelles, seul le jeu vidéo atteint aujourd'hui une longueur similaire aux séries, mais son fonctionnement ne repose pas fondamentalement sur la mise en série des images – ou plutôt des actions – et à l'interface humain-machine s'ajoute la question du point de vue, mis en abyme par la manipulation de la caméra, qui pose d'autres questions sur la gestion de ces espaces audiovisuels [Krichane 2018]. Face aux jeux vidéo, séries télévisées et cinéma (des court-métrages aux long-métrages) possèdent une indéniable proximité en tant qu'œuvres audiovisuelles dont la narration, les images, ne peuvent être modifiées par une interface humain-machine ; séries et cinéma partagent, en partie, la même grammaire (échelles de plans, montage, conventions de représentation...). Pourtant les deux formes ne sauraient être plus différentes, notamment dans leur exploitation de l'équilibre entre répétition et variation ; leurs conditions de production sont également différentes, la plupart des séries – mais cela est en train d'évoluer – étant encore produites en flux tendu ; enfin, le rapport au temps long des séries télévisées en font des œuvres où l'investissement, psychique, physique mais aussi logistique et temporel, appelle des analyses qui prennent en compte cette gestion de la narration audiovisuelle sur une longue durée : effets de rappels, jeux avec la mémoire des publics, mise en série des espaces mais aussi des dialogues, des situations ; vieillissement inévitable des acteurs et actrices comme des environnements familiaux, couplés à une tendance contemporaine à la non-linéarité temporelle qui répond à une société en constante accélération [Booth 2012].

Pour autant, peut-on toujours prendre en compte ces aspects formels ? Il faudrait déjà les maîtriser et partir d'une grille d'analyse commune ; or deux obstacles nous paraissent importants dans l'environnement francophone et plus spécifiquement français. Le premier consiste en la relative inadéquation entre études cinématographiques et études des séries télévisées en France, au gré de la division en sections opérée par le Conseil National des Universités. Le cinéma est l'apanage de la 18^{ème} section, centrée sur les Arts ; les séries, longtemps considérées comme moins légitimes et noyées dans les programmes hétérogènes du média qu'est la télévision, peinent encore à s'y imposer, alors même que les littéraires, les anglicistes ou encore les sciences de l'information et de la

communication s’y intéressent depuis plusieurs décennies. Le second obstacle concerne les études sur les séries télévisées elles-mêmes : là où le cinéma possède, du côté universitaire, une grammaire maintes fois éprouvée, adaptée de la narratologie structuraliste, du côté des séries l’on peine encore à s’accorder sur des typologies aussi élémentaires que celles désignant les liens entre un épisode et l’ensemble.

Au gré de notre revue de littérature systématique, nous avons néanmoins pu constater combien le champ des études urbaines/de l’espace semble le plus à même de générer un dialogue avec d’autres disciplines, peut-être à cause d’une configuration moins hermétique, plus hétérogène ?

À tout le moins, comme le soulignent Laurent Devisme et Sandra Breux à propos de la forte interdisciplinarité des études urbaines, « *on gagne souvent à adjoindre aux domaines analytiques bien identifiés ceux qui sont d’abord expressifs et narratifs comme la littérature, le cinéma, la poésie et la musique* » [Devisme & Breux 2018, § 3]. Les résultats de notre revue de littérature systématique indiquent que la démarche inverse est plus compliquée : les études de la fiction peinent encore à s’ouvrir aux études de l’espace, peut-être à cause d’un éparpillement disciplinaire qui mitige des résultats d’autant plus contradictoires que de nombreuses disciplines éloignées des domaines « expressifs » s’emparent des séries : géographie, philosophie, sciences politiques... [Ambal & Favard 2023].

2. Le fond et la forme des séries

À l’ère de la « *peak TV* », l’expression consacrée par John Landgraf, le président de la chaîne FX, en 2015, la production internationale des séries télévisées est plus riche que jamais ; au-delà d’analyses focalisées sur une seule série, toute étude mobilisant une dimension comparative entre plusieurs séries ou cherchant à circonscrire son terrain au gré d’un territoire précis se heurte à un double problème d’espace et de temps.

La vaste géographie des séries télévisées reste en effet marquée par une recherche universitaire encore dominée par l’analyse de corpus occidentaux, et même principalement anglo-saxons. Une recherche portant par exemple sur « les métropoles sud-coréennes dans les k-dramas » ou « la ruralité dans les séries sud-africaines », on le devine, nécessite une solide maîtrise des enjeux de ces pays sur le plan de l’urbain, du territoire, de l’espace. C’est le cas par exemple des travaux de Pierre Denmat sur les séries nigérianes qui mettent en scène les fractures socio-spatiales de la mégalopole de Lagos [Denmat 2018], ou sur la comparaison entre les représentations génériques de New York et Johannesburg, et ce qu’elles peuvent nous apprendre de ces espaces urbains [Denmat 2021].

À cette maîtrise doit répondre celle des spécificités esthétiques, structurelles, narratives, économiques, de ces productions télévisées sur lesquelles les notions tirées des corpus anglo-saxons peuvent acheminer, quand bien même l’ère contemporaine est marquée par une dimension plus internationale des

programmes, notamment à travers l'influence des plateformes de vidéo à la demande (SvoD, Subscription Video On Demand). Il y a là, certes, un travail qui n'est guère aisé pour des chercheurs et chercheuses qui ne maîtriseraient pas les bases de l'étude des séries, une difficulté escamotée par un focus sur les représentations, et une analyse de la mise en images et en sons qui se rapproche de celles, plus familières, menées sur les films.

L'histoire des séries télévisées, qui aux États-Unis, pays à la production la plus normée et ancienne, commence au moins dans les années 1950, est, elle aussi, riche d'évolutions ; elle rend complexe des analyses centrées uniquement sur des séries états-uniennes. Même en se limitant à un sujet comme « la représentation de New York dans les séries américaines des trente dernières années », on se retrouverait confronté à des œuvres structurellement étrangères les unes aux autres malgré un socle commun : par exemple, une sitcom des années 1990 (prenons *Friends*, Fox, 1993-2003), un *procedural*¹ des années 2010 (*Elementary*, CBS, 2012-2019), et une série feuilletonnante du câble premium aux ambitions cinématographiques (*Succession*, HBO, 2018-présent).

La première use, pour figurer les extérieurs, principalement d'images d'archives (plans d'ensemble) et de décors en studio ; la seconde épuise l'équilibre entre répétition et variation, via l'enquête de la semaine comme l'intrigue au long cours, pour élaborer des codes familiers dans sa façon de représenter les espaces de la mégalopole ; la troisième emploie New York comme un point de départ, symbole de la toute-puissance des protagonistes, pour varier les paysages à travers le monde et symboliser ainsi leur influence tentaculaire. Non seulement New York, la ville, n'est pas la même de décennie en décennie, mais la variété et l'évolution des formats de séries, même dans une sphère de production limitée géographiquement, rend caduque l'exercice comparatif pour qui ne saurait replacer, par exemple, les trois œuvres ci-dessus dans l'histoire des séries télévisées.

Ces deux aspects pourraient paraître insurmontables à qui ne connaît rien de l'esthétique et de l'histoire des séries ; il n'y a là aucune intention de notre part de jouer les gardiens du temple. Bien au contraire, nous ne pouvons qu'encourager le dialogue entre les disciplines. Il est d'autant plus important qu'aujourd'hui, les plateformes de SvoD (Netflix, Amazon, Disney +, ...) révolutionnent les séries à tel point que des spécialistes comme Marieke Jenner [Jenner 2018] proposent d'étendre la classification anglo-saxonne en trois ères pour proposer une quatrième ère des séries télévisées, une ère du streaming, transnationale, qui ne répond plus aux calendriers de diffusion d'un pays en particulier et propose des formats standardisés, globalisés, capables de remettre en question des invariants historiques tels que l'unité de l'épisode au sein de la saison.

¹ Dont la formule, d'épisode en épisode, est réglée par un processus souvent judiciaire ou médico-légal : séries policières, séries médicales, ...

Une autre piste de recherche que nous exploitons régulièrement consiste à marier une analyse structuraliste, héritée de la narratologie classique – et donc sensible à la structure répétitive, séquentielle du texte – avec les développements ultérieurs (dès les années 1970-1980) des théories de la fiction, notamment la théorie des mondes possibles appliquée à la fiction. S'intéresser aux « saillances », aux négociations et compromis entre la structure primaire (le monde réel) et les structures secondaires que sont les fictions [Pavel 1988], ainsi qu'aux modalités qui président à leur création comme à leur interprétation [Doležel 1998] permet de mener une analyse des représentations sans négliger la dimension formaliste de l'analyse des œuvres. Il est notamment intéressant d'étudier la façon dont la matrice d'une série, « *le noyau sémantique et symbolique qui commande le récit et son horizon moral ou philosophique* » [Soulez 2011, § 8], tend à se « sédimer » dans des espaces récurrents [Favard 2022] pour alimenter le discours de la série – par exemple, sur l'adéquation entre les espaces physiques et numériques dans plusieurs séries états-uniennes des années 2000-2010 [Ambal & Favard 2020a].

Cette « approche interne », au sens de Pavel [Pavel 1988, p. 25], permet d'aborder le monde fictionnel sériel comme un tout constitué de parties éparpillées dans différents épisodes, et qui, dans le cas des territoires, des espaces les plus familiers, n'existe dans l'esprit du public qu'en combinaison avec tout un imaginaire – par exemple, celui des mégapoles nord-américaines. Sans faire ouvertement référence aux théories des mondes possibles appliquées à la fiction, c'est pourtant ce type de réflexion que mobilisent Pierre Denmat [Denmat 2021] ou encore Alfonso Pinto [Pinto 2016], lequel déconstruit l'imaginaire napolitain véhiculé par le film *Gomorra* [Garrone, 2008] et la série homonyme (Sky Atlantic, 2014-2016) pour montrer combien il s'articule autour de la mafia et de ses espaces familiers, au détriment d'autres aspects remarquables de ces territoires.

3. La ville comme personnage, la ville comme arène

Cela nous amène à un problème épineux, celui de la qualification de la ville – ou de tout autre territoire – comme un « personnage ».

La ville n'est pas un personnage à proprement parler ; elle fait plutôt partie du décor, du monde dans lequel se trouvent des entités, souvent anthropomorphisées, possédant une vie mentale et capables d'agir [Ryan 2006, p. 8]. Les seules villes-personnages à proprement parler concernent des villes sentientes², conscientes d'elles-mêmes, qui sont plutôt l'apanage des genres de l'imaginaire. Par exemple, dans la série de science-fiction *Person of Interest* (CBS, 2011-2016), la « Machine », la mystérieuse superintelligence artificielle

² La sentience désigne la capacité d'éprouver des choses subjectivement, d'avoir des expériences vécues.

aidant les protagonistes, délaisse bientôt son incarnation localisée (des serveurs dans un entrepôt) pour « contaminer » la ville de New York, et même les États-Unis, le monde. Les caméras de surveillance sont ses yeux, les micros ses oreilles : la Machine donne littéralement une âme à la ville de New York (qui est le lieu central de l'action), la ville possède des objectifs, une capacité d'interaction et d'action, et manifeste des émotions [Favard 2017].

À la rigueur, avec un peu d'imagination, une ville comme un territoire peuvent être abordés comme des actants dans le modèle actantiel³ de Algirdas Julien Greimas [Greimas 1966], en ce qu'ils peuvent représenter notamment un adjuvant ou un opposant, ou encore un destinataire ; c'est-à-dire, fournir une aide, une opposition, ou être le bénéficiaire de la quête des protagonistes. Par exemple, Gotham, dans les histoires de Batman, est la destinataire de sa quête infinie consistant à lutter contre la criminalité, déguisé en chauve-souris. Bien sûr, il faut pour cela envisager la ville de Gotham dans sa globalité : ses bâtiments, sa structure urbaine, sa politique, son économie, sa culture... et surtout, ses habitants. Dans les séries télévisées, on trouve de plus en plus des formes chorales similaires à celle du cinéma, présentant un grand ensemble de personnages ; Jean-Pierre Esquenazi affirme que les séries sont peut-être les mieux équipées, grâce au temps long et à la multiplicité des points de vue, pour faire la « biographie d'une communauté » souvent professionnelle ou familiale [Esquenazi 2014, p. 119]. On pourrait donc user de cette pirouette sémantique pour désigner la « ville » – par exemple, le Baltimore de *The Wire* – comme un « personnage choral »... mais on en resterait à une destinataire qui n'a pas vraiment de pouvoir d'action sur le récit ; hors, généralement, c'est bien cette capacité d'action qui est supposée par l'attribution, à une ville ou un territoire, de la qualité de « personnage ». Dire cela, c'est reconnaître que la ville ou le territoire mis en scène dans une série n'est plus simplement un décor, une toile de fond ; c'est attribuer à cet espace une dimension configurante, structurante au sein du récit.

Il existe peut-être un terme plus approprié que « personnage » : l'*arène*, une notion notamment portée par le scénariste John Truby, et répandue dans les manuels de scénario. Truby convoque Gaston Bachelard et sa *Poétique de l'Espace* pour évoquer les liens entre l'espace intime et l'espace extérieur ; pour Bachelard, « sans cesse les deux espaces, l'espace intime et l'espace extérieur viennent, si l'on ose dire, s'encourager dans leur croissance » [Bachelard 1957 [2013], p. 183] ; ainsi pour Truby, l'arène à la fois incarne spatialement les enjeux dramatiques mais aussi les entretient, les magnifie [Truby 2010, p. 159]. Cela est d'autant plus évident si on les étudie au prisme des quatre modalités proposées par Doležel : le déontique (permis, interdit, obligatoire), l'axiologique (bon, mauvais, neutre), l'épistémique (ce qui est connu, inconnu, cru) et l'aléthique

³ Le schéma actantiel est un modèle de narration qui met l'accent sur les rôles et leurs relations dans le cadre du récit.

(possible, impossible, nécessaire) [Doležel 1998, p.114]. Il est possible d'approcher l'influence du territoire sur les enjeux dramatiques en analysant les conflits qui surgissent au gré de la collision entre ces quatre modalités configurantes.

Certaines séries vont expliciter, de manière réflexive, l'importance de leur arène. Dans *Person of Interest*, les protagonistes et la mystérieuse Machine luttent contre une autre intelligence artificielle aux objectifs plus belliqueux, mise en place avec l'aval du gouvernement. Les personnages auxquels le public est censé s'identifier deviennent des hors-la-loi (ordre déontique) alors que leur combat est juste (ordre axiologique) ; ce conflit est matérialisé spatialement, par exemple via la carte des secteurs de New York qui leur deviennent impraticables à cause de l'omniprésence des caméras de surveillance (S04E05, « Prophets ») (Fig. 1). La « matrice » de cette série post-11 septembre met en abyme les débats sur la surveillance de masse et les libertés individuelles de la population états-unienne ; New York, mégapole, « *global city* » au sens de Saskia Sassen [Sassen 1991], devient la métonymie d'une nation paranoïaque et belliqueuse en pleine crise morale ; les anonymes sauvés par la Machine et les protagonistes, des « personnes d'intérêts » (c'est le titre de la série) donnant un visage souvent complexe à cette « masse » ainsi surveillée (Fig. 2).



Figure 1 – *Person of Interest* S04E05 : surlignage des rares secteurs encore « libres » de toute surveillance (06mn35)



Figure 2 – *Person of Interest* S04E05 : les plans récurrents qui à la fois donnent un « point de vue » à la ville-personnage de New York, et mettent en scène la surveillance constante des espaces et des habitants

Ce concept d'arène configurante, contraignante, peut sans doute servir de pont avec les études urbaines/ de l'espace de manière plus efficace que l'emprunt de la notion de « personnage », en ce que, dans le monde réel, les espaces, notamment urbains, sont aussi configurants, contraignants. Ils sont aménagés de façon à anticiper et canaliser des comportements qu'il n'est pas toujours aisé de prévoir. L'urbaniste comme le scénariste conçoivent une arène en anticipant (ou pas...) les développements futurs, avec un objectif : gérer le conflit (l'urbaniste tentera de les éviter, le scénariste voudra l'encourager). Au-delà d'un exemple très explicite comme celui de *Person of Interest* (où d'ailleurs, l'arène devient peu à peu un personnage), la ville, le territoire, sont des arènes que les scénaristes peuvent exploiter sur le long-terme en mobilisant la pression aléthique, déontique, axiologique et/ou épistémique qu'elles peuvent exercer sur les personnages. C'est d'ailleurs ce qui nous semble expliquer le succès de *The Wire* dans les productions scientifiques de notre revue de littérature systématique : son *showrunner*, David Simon (journaliste au *Baltimore Sun* de 1982 à 1995), porte un regard à la fois scénaristique et journalistique sur l'environnement urbain et sa forte dimension politique ; les productions que nous avons repérées, notamment l'ouvrage de Bacqué & al. évoquent les interactions sociales, les luttes de classe, la figure du quartier populaire, du ghetto [Bacqué & al. 2014]. Notons, d'ailleurs, le nombre de séries qui exploitent une veine naturaliste digne de *The Wire* en mentionnant explicitement l'arène qu'elles dépendront au gré des épisodes : *Treme* (du même David Simon, HBO, 2010-2013) qui se focalise sur le quartier éponyme de la Nouvelle-Orléans ; *Atlanta* (FX, 2016-2022) ; plus

proche de nous, *Bron* (SVT1, DR1, 2011-2018) et son « pont » éponyme de l'Øresund, ou encore la première série Netflix française, *Marseille* (2016-2018), exploitant l'environnement de la ville déjà consacrée dans *Plus belle la vie* (France 3 > TF1, 2004-présent).

Les séries des genres de l'imaginaire ne sont pas en reste, qui, pour des raisons de budget et de construction de décors n'ayant pas d'équivalent dans le monde réel, vont souvent rester attachées à des lieux précis. Les vaisseaux des séries de type *space opera* forment ainsi des espaces domestiques, parfois l'équivalent de villes entières dans les étoiles. C'est notamment le cas de *Battlestar Galactica* (Sci-Fi/Sky One, 2003-2009) qui raconte la fuite dans l'espace de plusieurs communautés. Au fur et à mesure des épisodes, la série reconstruit un microcosme semblable aux États-Unis paranoïaques de l'immédiat post-11 septembre, autour d'une flotte de vaisseaux spatiaux réunissant une population hétérogène. Elle essentialise un environnement très contraignant : la flotte devient une métropole contemporaine réduite à sa plus simple expression en combinant trois figures de l'espace : *l'espace intime*, où le foyer est recréé autour de l'unité de la cellule (couchette) ; *l'espace collectif* contraint par une surpopulation qui transforme les espaces de flux en lieux de stationnement des groupes d'individus ; pour finir, *la sphère publique* luttant à la fois pour maintenir un semblant de vie, de divertissement et de maintien du pouvoir « démocratique », où le vaisseau Colonial One, équivalent de Air Force One et métonymie de cette « Maison Blanche dans l'espace », le dispute au pouvoir militaire du vaisseau éponyme [Ambal & Favard 2021]. *Battlestar Galactica* propose une arène très contraignante qui pastiche le modèle surreprésenté de la ville générique nord-américaine, jouant de son imagibilité [Lynch 1960].

4. Approches spatiales de la narration

Le dernier axe que nous soulevons à présent s'articule autour du fameux tournant spatial que Bertrand Pleven isolait déjà dans les séries de la chaîne HBO à la fin des années 1990 [Pleven 2012]. Les différentes veines de la narratologie et des théories de la fiction sont elles aussi influencées par ce focus sur le spatial, qui nous éloigne de la séquentialité temporelle du récit pour nous offrir un autre point de vue sur la façon dont il représente et habite son monde. Les séries télévisées contemporaines, que Jason Mittell qualifie de « narrativement complexes » [Mittell 2015], posent la question de l'analyse de cette complexité comme système, au-delà des intrigues feuilletonnantes, labyrinthiques, « à suivre » [Berton & Boni 2019]. Les séries narrativement complexes mettent plus que jamais en abyme leur complexité au niveau spatial, en poussant le public à s'interroger sur la configuration de l'arène et sur les réseaux de personnages.

Dans les séries les plus naturalistes - par exemple, celles situées dans l'emblématique ville de New York - le savoir du public sur le monde réel [Doležel 1998, p. 171] suffit à saisir l'organisation de la ville. C'est d'ailleurs ainsi

que l'on peut mesurer l'évolution des représentations au gré de formats similaires [Ambal & Favard 2020b] : lorsqu'on compare *Friends* et *How I Met Your Mother*, deux sitcoms localisées à New York, on constate combien la connaissance de la ville par les protagonistes se double, dans *HIMYM*, la plus récente, d'un discours beaucoup plus réflexif sur la vie dans la mégalopole, aidé en cela par le fait qu'elle se permet beaucoup plus de scènes en extérieur et met l'accent sur la mobilité des personnages, dans la ville comme à l'échelle des États-Unis.

Dans l'épisode « Subway Wars » (S06E04) de *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-2014) se retrouve cristallisée – et littéralement matérialisée – la carte de New York ; l'utilisation des transports devient ici l'enjeu majeur permettant de prouver que des membres du groupe connaît le mieux la ville (Fig. 3 et 4).



Figure 3 – *How I Met Your Mother* S06E04 : les personnages localisés dans leur course effrénée à travers New York.



Figure 4 – *How I Met Your Mother* S06E04 : motif commun dans la série, l’usage des transports devient ici la clé du succès

Dans une série des genres de l’imaginaire comme *Lost*, l’île sur laquelle se trouvent les rescapés est un mystère pour les protagonistes et pour le public, qui cherchent ensemble à comprendre sa géographie, laquelle devient un enjeu pour les « fans médecins-légistes » (*forensic fans*) qui aiment décortiquer les textes pour échafauder des théories sur la suite du récit [Mittell 2009]. Dans cette série, les déplacements des personnages, que nous avons cherché à cartographier [Ambal & Favard 2023] suivent des motifs spécifiques en fonction de l’avancée de la série : très polarisés, sur la forme de l’aller-retour, dans les premières saisons où la série se « cherche » ; puis des déplacements en ligne droite, de fuite, de quête éperdue, qui traduisent l’accélération feuilletonnante du récit dans les dernières saisons. Un constat similaire pourrait être dressé à propos de la série *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), dans laquelle les dernières saisons, d’ailleurs critiquées, voient les personnages se déplacer beaucoup plus vite d’un endroit à un autre de la carte (figurée dans le générique d’ouverture) par rapport aux premières saisons : la dynamique des déplacements et leurs contraintes logistiques, politiques, sociales, sont un point d’ancrage pour le public qui veut suivre ces vastes aventures.

Un autre aspect de cette complexité réside dans l’exemple que peuvent offrir aux universitaires les pratiques de fan, et notamment le *fan tourism* ou tourisme de fan : des fans se rendant sur les lieux de tournages pour retrouver un contact physique avec leurs mondes fictionnels favoris (que l’on pense, par exemple, aux fans se rendant en Irlande sur les traces des lieux de tournage de *Game of Thrones*). C’est grâce au travail combiné des journalistes et des fans que de nombreux lieux de tournage peuvent être listés pour chaque série. Il est ainsi

possible d'élaborer des travaux rendant compte des déplacements des personnages – et des éventuelles différences qui peuvent exister entre les lieux affichés dans la fiction et les lieux de tournage réels. Ariane Hudelet, lors d'une diffusion de son essai vidéo au colloque de Cerisy de juillet 2022 sur les séries transnationales, illustre ainsi dans la série *Succession* la chronologie des voyages de la famille Roy, via un plan séquence réalisé sur Google maps, avec en aperçu les scènes de la série tournées dans chaque lieu ; elle révélait ainsi à la fois le budget conséquent de la série d'HBO et l'emprise sur le monde des protagonistes de la série⁴. Julie Ambal et Aurélien Ramos ont aussi eu l'occasion d'exploiter ces bases de données de fans et journalistes pour produire une analyse détaillée de l'usage de la ville canadienne de Vancouver comme ville « générique », capable d'incarner une grande variété de métropoles américaines, par la simple incrustation ponctuelle d'un *landmark* dans les plans d'ensemble. La ville présente ainsi des paysages urbains familiers, passe-partout, qui réduisent les métropoles des univers fictionnels à une dimension unique (que l'on pense aux séries de super-héros de la CW, *The Flash*, *Arrow*, *Supergirl*, où toutes les villes se ressemblent... puisqu'elles sont Vancouver). Paradoxalement, ce point névralgique des tournages de séries nord-américaine n'est quasiment jamais mis en scène pour lui-même : très peu d'œuvres sérielles situent leur action à Vancouver [Ambal & Ramos 2016].

Conclusion

Au gré de ces quelques réflexions, nous avons évoqué plusieurs des défis et des pistes générées par le croisement des études de l'urbain et de l'espace et les études de la fiction audiovisuelle. Les aspects les plus « logistiques » du croisement de nos disciplines ne nous paraissent pas insurmontables, loin de là, et il se pourrait bien que les études de l'espace au sens large en soient déjà les initiatrices ; nous insistons néanmoins sur la nécessité de ne pas escamoter la forme du texte : la mise en série et l'inscription dans des mondes fictionnels au temps long et séquentiel fait justement tout le sel des représentations spatiales analysées. Si nous privilégions, pour sa grande valeur heuristique, la notion d'arène plutôt que de personnage pour les territoires étudiés, nous avons pu voir les limites parfois ambiguës qui existent entre les deux. Quant aux approches spatiales des séries télévisées, nous avons la conviction qu'elles peuvent offrir un terrain fertile à de nouveaux croisements, peut-être émanant cette fois-ci des études de la fiction. Ces défis nous semblent d'une importance croissante à mesure que les séries deviennent un objet transdisciplinaire, mais aussi qu'elles évoluent, encore aujourd'hui, et sont produites et consommées à travers le globe, leurs formes sans cesse changeantes impactant en retour les espaces représentés.

⁴ La vidéo est disponible à l'url <https://vimeo.com/732808089>.

Références bibliographiques

- AMBAL, J. & FAVARD, F. (2020a) – « Where the physical world meets the digital world: representations of power structures and cyberspace in television series set in New York », in *TV/Series* « Séries et espace », n°18, <https://journals.openedition.org/tvseries/4623>
- AMBAL, J. & FAVARD, F. (2020b) – « New York au prisme des sitcoms américaines : des représentations d'un urbanisme, d'une architecture et des architectes en question », *Journée d'études, Archiséries*, 7 mars 2020, Strasbourg
- AMBAL, J. & FAVARD, F. (2021) – « Une ville dans les étoiles : lieux de vie en mouvement(s) dans la série *Battlestar Galactica* », in D. André (dir.), *Lieux de vie en science-fiction*, Paris, Éditions BoD, pp. 193-207.
- AMBAL, J. & FAVARD, F. (2022) – « Comment et pourquoi interroger l'urbain au prisme de la fiction : l'exemple des séries télévisées », in C. Duret & C. Lahaie, (dir.), *Ici et maintenant : Les représentations de la ville dans la fiction contemporaine*, Québec, Levesque Éditeur, 381 p.
- AMBAL, J., & FAVARD, F. (2023) - « Guys, where are we? Trouver son chemin sur l'île de *Lost* », *Saisons*, n°4, dossier « Géographies imaginaires », ed. Garnier., <https://classiques-garnier.com/saison-la-revue-des-series-2022-2-n-4-geographies-imaginaires.html>
- AMBAL, J. & RAMOS, A. (2016) – « Vancouver, lieu de substitution : paysage emblématique/paysage générique. », *Entrelacs*, Hors-série n° 4, <https://journals.openedition.org/entrelacs/2153>
- BACHELARD, G. (1957) [2013] – *La poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., 214 p.
- BACQUÉ, M.-H., FLAMAND, A., PAQUET-DEYRIS, A. et TALPIN, J. (dir.) (2014) – *The Wire : L'Amérique sur écoute*, Paris, La Découverte, 280 p.
- BERTON, M., BONI, M. (2019) - « Comment étudier la complexité des séries télévisées ? : vers une approche spatiale », *TV/Series*, n°15, <http://journals.openedition.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/tvseries/3691>
- BOOTH, P. (2012) – *Time on TV: Temporal Displacement and Mashup Television*, New York, Peter Lang, 255 p.
- DENMAT, P. (2018) – « Lagos, immensité et urbanité d'une ville d'Afrique subsaharienne fantasmée dans les séries télévisées », *Urbanités*, Dossier / Urbanités africaines, <http://www.revue-urbanites.fr/urbanites-africaines-denmat>
- DENMAT, P. (2021) – « Les séries télévisées ou la réécriture de la ville : regards croisés entre Johannesburg et New York », *Annales de Géographie*, n° 739-740, p. 17-37, <https://www.cairn.info/revue-annales-de-geographie-2021-3-page-17.htm>.
- DEVISME, L. & BREUX, S. (2018) – « Présence-absence des études urbaines en France : enjeux et perspectives », *Environnement Urbain / Urban Environment*, n°13, <http://journals.openedition.org/eue/2456>
- DOLEŽEL, L. (1998) – *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore / Londres, Johns Hopkins University Press, 339 p.
- DURET, C. & LAHAIE, C. (dir.) (2023) – *Ici et maintenant : Les représentations de la ville dans la fiction contemporaine*, Québec, Levesque Éditeur, 381 p.
- ESQUENAZI, J.-P. (2014) – *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, 228 p.
- FAVARD, F. (2017) – « “Watching with ten thousand eyes” : la Machine de *Person of Interest* est-elle un personnage ? », *Otrante*, n°42, p. 111-126
- FAVARD, F. (2022) – « The Static Space Opera: Dispersed and Sedimental Saturation of the Star Trek Storyworld », in S. Ginn & M. Cornelius (dir.), *To Boldly Stay: Essays on Star Trek: Deep Space Nine*, Jefferson, McFarland, 209 p.
- GREIMAS, A. J. (1966) [1986] – *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F., 262 p.

-
- JENNER, M. (2018) – *Netflix and the Reinvention of Television*, Cham, Palgrave McMillan, 299 p.
 - KRICHANE, S. (2018) – *La Caméra imaginaire*, Genève, Georg, 464 p.
 - LYNCH, K. (1960) [1999] – *L'image de la cité*. Paris, Dunod, 210 p.
 - MITTELL, J. (2009) – « Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia », *Transformative Works and Cultures*, vol. 3
 - MITTELL, J. (2015) – *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, Londres, New York University Press, 391 p.
 - PAVEL, T. (1988) – *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 288 p..
 - PLEVEN, B. (2012) – « Pathologies au-delà du paysage », *Géographie et cultures*, n°81, pp. 134-136, <https://journals.openedition.org/gc/236>
 - PINTO, A. (2016) – « Gomorra la série : la réinvention de l'imaginaire napolitain », *Entrelacs*, Hors série n°4, <https://journals.openedition.org/entrelacs/2151>
 - RYAN, M.-L. (2006) – *Avatars of Story*, Minneapolis, Londres, University of Minnesota Press, 275 p.
 - SASSEN, S. (1991) – *The Global City*, Princeton, Princeton University, 416 p.
 - SOULEZ, G. (2011) – « La Double répétition », *Mise au point*, n°3, <http://map.revues.org/979>
 - TRUBY, J. (2010) – *L'Anatomie du scénario : cinéma, littérature, séries télé*, Paris, Nouveau Monde, 462p.