



HAL
open science

Pour une esthétique sérielle. Intermédialité et séries télévisées américaines, du 3e âge d'or à la Peak TV

Ariane Hudelet

► To cite this version:

Ariane Hudelet. Pour une esthétique sérielle. Intermédialité et séries télévisées américaines, du 3e âge d'or à la Peak TV. Humanities and Social Sciences. Université Paris Cité, 2019. tel-03975154

HAL Id: tel-03975154

<https://hal.science/tel-03975154v1>

Submitted on 6 Feb 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 4.0 International License

Habilitation à diriger des recherches

11^{ème} section du CNU : Études anglophones

Dossier présenté par Ariane HUDELET

Garante d'HDR : Catherine BERNARD
Professeure à l'université de Paris - Paris Diderot

Volume 2 **Document de synthèse**

Pour une esthétique sérielle : Intermédialité et séries télévisées américaines du troisième âge d'or à la *Peak TV*

Date de soutenance : 9 novembre 2019

Membres du Jury :

Mme Catherine BERNARD, Professeure, Université de Paris – Paris Diderot (garante et rapporteur)
Mme Martine BEUGNET, Professeure, Université de Paris – Paris Diderot
M. Serge CHAUVIN, Professeur, Université Paris-Nanterre
Mme Joyce GOGGIN, Professeure, Université d'Amsterdam
Mme Sarah HATCHUEL, Professeure, Université Paul Valéry-Montpellier 3 (rapporteur)
M. Sébastien LEFAIT, Professeur, Aix-Marseille Université
M. David ROCHE, Professeur, Université Paul Valéry-Montpellier 3 (rapporteur)

UFR d'Études Anglophones

UMR 8225 **LARCA**
Laboratoire de Recherches sur les Cultures Anglophones - CNRS UMR 8225

Habilitation à diriger des recherches

11^{ème} section du CNU : Études anglophones

Dossier présenté par Ariane HUDELET

Garante d'HDR : Catherine BERNARD
Professeure à l'université de Paris - Paris Diderot

Volume 2
Document de synthèse

Pour une esthétique sérielle :
Intermédialité et séries télévisées américaines
du troisième âge d'or à la *Peak TV*

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à Mme Catherine Bernard, garante de ce dossier d'HDR, pour son soutien et ses conseils précieux dans la préparation de ce travail, et pour sa présence tout au long de mon parcours universitaire. Depuis ma soutenance de thèse jusqu'aux travaux menés dans le cadre de son séminaire de recherche « Imaginaires Contemporains », sa générosité intellectuelle, la richesse de ses connaissances et la rigueur de ses analyses ont été une source d'inspiration constante.

Mes très sincères remerciements aussi aux membres du jury : Mme Martine Beugnet, M. Serge Chauvin, Mme Joyce Goggin, Mme Sarah Hatchuel, M. Sébastien Lefait et M. David Roche, pour le temps qu'ils ont accepté de consacrer à la lecture de ce travail, et pour les échanges que nous aurons lors de la soutenance.

La dimension collective de la recherche ayant joué un rôle essentiel dans mes choix de sujets et de méthodes, je souhaite saluer ici les différents groupes de recherche au sein desquels ont pu se développer plusieurs aspects de mon travail : le Ciclaho (Centre de Recherche sur le Cinéma Classique Hollywoodien, à l'Université Paris Nanterre), la Sercia (Société d'Études et de Recherches sur les Cinémas Anglophones), et le groupe de recherche GUEST (Groupe d'Études et de Recherches sur les Séries Télévisées) financé par la région Haute-Normandie, puis par la région Occitanie. L'UMR LARCA et son axe « Arts et Cultures Visuelles » ayant été un contexte particulièrement stimulant et chaleureux pour le développement de ma recherche, j'ai une pensée tout particulière pour François Brunet, autre figure tutélaire avec qui j'aurais tant aimé partager l'accomplissement de ce travail.

Je remercie également chaleureusement Clémence Folléa et Ariane Fennetaux pour leur relecture attentive, et mes ami.e.s et ma famille pour leur soutien tout au long de la rédaction.

Sommaire

| | |
|---|-----|
| INTRODUCTION : CONTEXTE ET ENJEUX | 5 |
| 1^E PARTIE | |
| INTERROGER LES CONTOURS DU « LITTERAIRE » | 25 |
| 1.1 <i>Filiations et affiliations</i> | 28 |
| Héritages | 28 |
| Séries « réalistes », séries « modernistes » ? | 31 |
| Dire le monde | 41 |
| 1.2 <i>L'art d'écrire</i> | 46 |
| Le retour de l'auteur ? | 48 |
| Du génie individuel à la fonction-auteur | 52 |
| L'auctorialité partagée | 55 |
| 1.3 <i>Les séries : hiéroglyphes télévisuels ?</i> | 61 |
| Vision et lecture | 62 |
| Sonder les profondeurs des paratextes | 68 |
| Iconicités du texte | 72 |
| 2^E PARTIE | |
| SERIES CINEMATOGRAPHIQUES, | |
| CINEMA POST-TELEVISUEL | 83 |
| 2.1 <i>Convergence et champ cinématographique élargi</i> | 87 |
| Au-delà du dispositif ? | 87 |
| Industries et techniques, et modalités de regard | 91 |
| 2.2 <i>Style, image et mise en scène</i> | 100 |
| Formats : convergence ou normalisation ? | 102 |
| Photographie : la matière picturale des séries | 108 |
| Quelle place pour la réalisation ? | 113 |
| Sérialité et mise-en-scène | 116 |
| 2.3 <i>Régime sériel et monde contemporain</i> | 125 |
| Have you ever questioned the nature of your reality ? | 128 |
| Séries et éthique : entre fantasme d'immortalité, nihilisme et apprentissage de la mort | 136 |
| CONCLUSION | 147 |
| BIBLIOGRAPHIE | 157 |
| 1. <i>Télévision et sérialités</i> | 157 |
| 2. <i>Études de séries spécifiques</i> | 170 |
| 3. <i>Auteur et auctorialité</i> | 175 |
| 4. <i>Adaptation et intermédialité</i> | 178 |
| 5. <i>Études visuelles et cinématographiques</i> | 181 |
| 6. <i>Critique vidéographique</i> | 192 |
| 7. <i>Théorie générale</i> | 193 |
| SERIE/FILMOGRAPHIE | 197 |
| 1. <i>Séries</i> | 197 |
| 2. <i>Films de fiction</i> | 200 |
| 3. <i>Documentaires</i> | 201 |
| TABLE DES ILLUSTRATIONS | 203 |

[...W]hat happens when a new work of art is created is something that happens simultaneously to all the works of art which preceded it. The existing monuments form an ideal order among themselves, which is modified by the introduction of the new (the completely new) work of art among them. The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art towards the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.

T.S. Eliot. *Selected Prose*.

edited by J. Hayward. Harmondsworth: Penguin, 1958. 23.

Mon besoin de fiction s'alimente à ce qui en est de loin la source la plus accomplie : les formidables séries américaines... [...] Là où il y a un savoir, un sens du récit, du raccourci, une science du cadrage et du montage, une dramaturgie et un jeu des acteurs qui n'ont d'équivalent nulle part, et surtout pas à Hollywood.

Chris Marker, *Libération*, 16 avril 2003.

Introduction : contexte et enjeux

Dans leur numéro de décembre 2017, les *Cahiers du cinéma* placent *Twin Peaks The Return* en tête de leur liste des « dix meilleurs films de l'année »¹, suscitant des réactions contrastées, tantôt enthousiastes, tantôt exaspérées² face au fait que *Twin Peaks* soit décrit comme un « film de dix-huit heures [...] prenant l'apparence d'une série divisée en épisodes »³. Deux visions s'affrontent : pour les *Cahiers du cinéma*, la série de David Lynch incarne la primauté de « la logique poétique » face au « *storytelling* » qui domine le plus souvent l'économie d'une série, et pour cette raison représente « l'arrivée du cinéma à la télévision »⁴. Pour leurs détracteurs, cette volonté de déplacer une œuvre télévisuelle dans la catégorie du « cinéma » pour des raisons esthétiques alors que sa forme et sa diffusion sont bel et bien celles d'une série télévisée, relève d'une hiérarchisation culturelle obsolète et d'une incompréhension de ce que les séries sont aujourd'hui devenues. Cette opposition entre un « art des idées » que serait le cinéma, et un art « du récit » que constitueraient les séries, n'est pas nouvelle, et demeure au cœur des débats cinéphiles et sériephiles contemporains. Ceux-ci se sont multipliés depuis le tournant numérique, et la convergence croissante, en

¹ (*Cahiers du Cinéma* 739, décembre 2017).

² De la part d'autres critiques comme sur les réseaux sociaux. Pour un résumé du débat, voir Nathan Reneaud, « Faut-il classer *Twin Peaks* dans son top ten cinéma de l'année ? » (*Slate* 22/12/2017. <http://www.slate.fr/story/155375/twin-peaks-return-excellent-serie-film-de-annee> Dernière consultation 19/10/2018).

³ Stéphane Delorme reprenant les mots du réalisateur David Lynch (« Mystère » éditorial, Ibid.).

⁴ Toutes les citations proviennent de l'éditorial de Stéphane Delorme (Ibid.).

matière de technologie et de contexte de production et de diffusion, entre œuvres cinématographiques et télévisuelles.

Les séries contemporaines sont non seulement évaluées au prisme de leur qualité « cinématographique » mais, tout aussi fréquemment, en lien avec une dimension « littéraire ». Dans une interview accordée au magazine *Slate* en 2016, le romancier Jonathan Franzen explique ainsi avoir « revu sa définition du roman pour y inclure les séries télévisées du câble »⁵. De son côté, Mark Z. Danielewski présente son nouveau projet littéraire sériel, *The Familiar* (une série de romans planifiée sur 27 volumes), comme la « remédiation d'une série télévisée »⁶, tandis que Salman Rushdie décrit les séries de type *dramas* comme « la nouvelle littérature »⁷. Mais l'analogie littéraire ne fait pas l'unanimité : pour Adam Kirsch en revanche, les séries ne pourront jamais « nous procurer ce que nous apporte la littérature »⁸, et certains critiques et fans de séries dénoncent l'analogie littéraire, notamment la comparaison au roman, comme inadéquate et restrictive⁹.

Ce travail de recherche s'attache à explorer ces débats pour les contextualiser, en cerner les enjeux esthétiques, technologiques, et politiques/culturels, et comprendre ainsi l'évolution de l'objet série télévisée. Les séries sont désormais un phénomène mondial¹⁰, mais

⁵ “I had to redefine my definition of a novel to include serial cable television, just because it became so striking how it was finding its way back to the serial novel form that Dickens and Dostoyevsky wrote. They were all writing in these serial forms.” (Isaac Chotiner, “Jonathan Franzen on Fame, Fascism, and Why He Won't Write a Book about Race”, *Slate* 31/7/2016.

http://www.slate.com/articles/arts/interrogation/2016/07/a_conversation_with_novelist_jonathan_franzen.html
Dernière consultation 10/7/2019).

⁶ “*The Familiar* is my remediation of a television series. You aren't guaranteed several seasons of a particular show when you pitch it to the network. Pantheon gave me the green light.... The burden here is on me. That's how television works. Let's say so far, I've cleared the pilot plus a season.... Which as far as television goes is pretty good.” (Eric P. Hoel, “Fiction in the Age of Screens”, *The New Atlantis* Printemps/Été 2016, <https://www.thenewatlantis.com/publications/fiction-in-the-age-of-screens> Dernière consultation 11/7/2019).

⁷ (Vanessa Thorpe. “Salman Rushdie Says TV Dramas Comparable to Novels”, *The Guardian* 12/6/2011. <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/12/salman-rushdie-write-tv-drama> Dernière consultation 4/7/2019).

⁸ (Adam Kirsch, “Are the New ‘Golden Age’ TV Shows the New Novels?”, *The New York Times* 25/2/2014. <https://www.nytimes.com/2014/03/02/books/review/are-the-new-golden-age-tv-shows-the-new-novels.html>) ; Sur le même sujet, voir Brian A. Klems, “What a Novel Can Do that Film and TV Can't” (*Writer's Digest* 3/7/2012. <https://www.writersdigest.com/online-editor/what-a-novel-can-do-that-film-and-tv-cant-plus-win-a-free-copy-of-office-girl> Dernière consultation 1/7/2019).

⁹ Voir par exemple Sam Adams, “Stop Comparing TV Show to Novels. It's not a Compliment” (*The New York Times* 20/7/2015. <https://www.indiewire.com/2015/07/stop-comparing-tv-shows-to-novels-its-not-a-compliment-130676/> Dernière consultation 1/7/2019).

¹⁰ Si les séries américaines continuent de dominer le marché international, la forme sérielle télévisuelle, ou post-télévisuelle (VoD), prend de l'ampleur avec des productions émanant d'autres pays du monde et trouvant un public international. Les séries françaises *Engrenages* ou *Le Bureau des Légendes* rencontrent ainsi un succès populaire et critique, non seulement, en France, mais en Grande-Bretagne par exemple, où *Spiral* (titre anglais d'*Engrenages*) a remporté un grand succès. Les séries nordiques rencontrent également un succès international, le *Nordic Noir* étant devenu un genre à part entière. De nombreux pays européens se passionnent pour les arcanes de la politique danoise dans *Borgen*. Séries suédoises (*Real Humans*), italiennes (*Gomorra*, *L'Amica geniale*), belges (*La Trêve*), ou allemandes (*Dark*) commencent elles aussi à rencontrer un public international,

mon corpus dans ce travail de synthèse se limitera aux productions américaines, pour une question de cohérence avant tout : il serait difficile de prendre en compte les spécificités des réalités industrielles, spectatorielles et culturelles très différentes en Europe ou dans d'autres parties du monde, notamment au Royaume-Uni, également grand producteur de séries. Chaque corpus nécessiterait un travail de contextualisation spécifique, qui risquerait de diluer le propos¹¹. Depuis le tournant des années 2000, notamment en France¹², les séries conquièrent un public sensiblement nouveau, à mesure qu'elles deviennent considérées comme un art, et non plus seulement comme un divertissement. Il s'agira, en examinant les croisements entre séries télévisées, cinéma, et littérature, de cerner les contours fluctuants de ce « nouvel art », et de comprendre ce que ces fluctuations révèlent du statut de ces œuvres aujourd'hui, de leur positionnement au sein de la culture audiovisuelle, et de leur impact spécifique sur un vaste public.

Notons d'emblée que le terme d'« art » ne va pas de soi. Les productions sérielles, de la littérature au cinéma, de la télévision à la bande-dessinée, n'ont souvent été considérées que comme de simples émanations des industries culturelles, des symptômes d'une société capitaliste marchandisée et hégémonique, à l'opposé de ce qui serait une culture légitime et « de qualité ». Objets issus de la culture de masse, les séries s'opposeraient, par essence, à la notion d'œuvre, « le stéréotype et la répétition s'oppos[ant] à l'invention et à la singularité » (Esquenazi 2017, 13. Voir aussi Letourneux 2017). Mais, comme le soulignent les débats critiques à toutes les époques, depuis Dickens jusqu'à *The Wire*¹³, les productions sérielles

notamment grâce à des festivals de séries télévisées qui permettent à des publics sériephiles de les découvrir, et aux chaînes de les programmer (comme *Séries Mania* au Forum des Images à Paris, mentionné plus haut, ou *Séries Séries* à Fontainebleau). Le phénomène ne se restreint pas non plus à l'Occident : les séries coréennes commencent également à rencontrer un public international (notamment sur la chaîne du câble gratuite Gong TV en France), exploitant la popularité de la K-Pop. Les séries turques, *Dizli*, rencontrent elles aussi, un fort écho, avec un traitement audacieux de certaines thématiques (comme le viol), quoique cette audace ait récemment été remise en question par le contrôle étatique d'Erdogan. Sur cette évolution, voir la série de conférences que j'ai coordonnées au musée du Jeu de Paume en mars 2018.

¹¹ Les financements sont souvent internationaux, et témoignent de nombreuses co-productions. Dans le cas des productions Netflix notamment, la mondialisation rend difficile l'assignation d'une nationalité fixe à certaines œuvres : du fait de leur sujet, *The Crown* est-elle une série britannique, *Narcos* est-elle colombienne, tandis que le contexte de production les associe avec les Etats-Unis ? *Black Mirror* est-elle encore une série britannique depuis qu'elle est produite et distribuée par Netflix, après ses deux premières saisons sur Channel 4 ?

¹² Le statut culturel des séries diverge sensiblement selon les pays : en France, les séries gardent un statut distinct du cinéma dans les institutions comme la Cinémathèque française, dont les collections commencent seulement à intégrer des textes critiques sur les séries, tandis que le *British Film Institute* inclut depuis sa création les œuvres télévisuelles dans ses fonds audiovisuels et papier. Le Forum des Images, au contraire, a participé plus tôt à l'intégration des différentes formes audiovisuelles, qu'elles soient cinématographiques ou télévisuelles, notamment avec son festival annuel *Séries Mania*, avant que ce dernier ne soit déplacé à Lille en 2018.

¹³ Les informations concernant les séries et films cités (dates de sortie/diffusion notamment) sont précisées dans la série/filmographie, dans le souci de ne pas alourdir le texte.

occupent véritablement un statut hybride, entre industrie et art¹⁴, entre *storytelling* et configurations esthétiques. Comme cela avait déjà été le cas pour l’accession du roman ou du cinéma au rang d’art, le questionnement autour de l’art des séries télévisées témoigne aussi des appréhensions élitistes d’une classe dominante se sentant menacée par l’accès démocratique à la fiction et au récit collectif.

Les séries télévisées sont aussi parfois dénigrées notamment car elles sont considérées comme des œuvres de scénaristes plutôt que de réalisateurs. Elles seraient donc inférieures si l’on s’en tient aux hiérarchies mises en place par les *Cahiers du Cinéma* et la Nouvelle Vague, qui veut que le véritable auteur d’un film soit le réalisateur, détenteur du génie créatif par son contrôle de la mise en scène, laquelle est considérée comme primordiale dans le statut artistique du film (Truffaut 1954). Cette logique, née dans les années 1960, transparait encore lors du festival de Cannes de 2018, dans la déclaration du délégué général Thierry Frémaux qui opposait encore les deux dans une interview au *Figaro* : « *Game of Thrones* », disait-il, « tout le monde en parle mais personne n’est capable de citer le moindre réalisateur ». Avant d’ajouter : « Les séries, c’est industriel. Les films, c’est de la poésie »¹⁵ dans un raccourci facile, ignorant délibérément la réalité économique qui s’applique bien évidemment aussi au cinéma, même aux films les plus « poétiques » et « indépendants » : n’oublions pas que « [p]ar ailleurs, le cinéma est une industrie », nous rappelait André Malraux en une phrase cinglante qui servait de conclusion à son ouvrage sur l’art du cinéma (Malraux 1940). Le double statut d’art et d’industrie est inscrit dans la nature même du film de cinéma comme dans celle des séries télévisées – il convient donc d’éviter toute dichotomie manichéenne.

L’artification récente du format sériel passe notamment par une canonisation académique. En effet, les séries font depuis plusieurs décennies l’objet d’études universitaires aux Etats-Unis, tandis que le phénomène est plus récent en France. Ce sont les départements d’information et communication, d’études des médias, puis de sciences sociales, qui furent les premiers à les intégrer dans leur recherche et leur enseignement. Objet depuis longtemps

¹⁴ Historiquement le modèle économique de la télévision des Networks, dont les programmes étaient financés par les sponsors et annonceurs, impliquait une forte soumission à des contraintes d’audience. L’histoire industrielle et commerciale des séries télévisées ne sera pas au cœur de cette synthèse, mais en constituera un arrière-plan important.

¹⁵ La déclaration de Thierry Frémaux a été suivie de nombreux débats, dans les médias, la presse spécialisée et les réseaux sociaux, remettant en question cette opposition réductrice entre séries et cinéma. Voir par exemple le billet culturel de la matinale de France Culture (17/05/2018, Mathilde Serrell), ou le billet de Benjamin Champion sur son blog « Des Séries et des hommes » (« Le Mépris des séries, nouveau cache-misère des « cinéphiles », 13/05/2018 <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2018/05/13/le-mepreis-des-series-nouveau-cache-misere-des-cinephiles/> Dernière consultation 6/6/2019).

inscrit dans la culture « *lowbrow* » (culture populaire), la série confirme aussi progressivement sa présence dans une culture « *highbrow* »¹⁶ (culture d'élite). Dans le contexte académique, les séries apparaissent ainsi comme objet de recherche et d'enseignement dans des disciplines variées : études anglophones, littérature comparée, histoire, philosophie ou encore études cinématographiques et audiovisuelles. Les cours et ouvrages universitaires sur les séries se multiplient¹⁷. Si les débats opposent encore les sériephiles à certains lecteurs ou cinéphiles toujours sceptiques¹⁸, on reconnaît désormais plus fréquemment la continuité entre littérature, cinéma et série¹⁹. Cette continuité est renforcée par les nouvelles technologies de l'ère « post-télévisuelle » où l'accès aux fictions sérielles se fait selon un rythme choisi, et sur tous types de supports.

Ce moment où le statut culturel d'une forme évolue est particulièrement riche pour l'analyse. Concernant les séries télévisées, cette évolution prend donc, depuis environ deux décennies la forme d'une « artification »²⁰. Ce « parcours vers 'l'artisticité' » passe par une institutionnalisation incluant, parallèlement à la mise en place de programmes universitaires et d'une critique spécifique²¹, des « stratégies d'alliance avec les arts reconnus » (Jost 2002, 40). Comme le note Jacques Aumont à propos du cinéma, lorsqu'une forme tient à être reconnue comme art (alors qu'elle aurait très bien pu demeurer divertissement populaire, ou moyen de propagande idéologique), elle se doit de « se comparer, se confronter, et souvent, se heurter, à tous les arts établis » (Aumont 2003, 7). Tout comme pour le roman au 18^e siècle ou le

¹⁶ Sur cette distinction *highbrow/lowbrow*, voir Levine 1988. Selon Mathieu Letourneux, « les séries ont toujours été des œuvres dialogiques, mais maintenant elles dialoguent avec la culture 'highbrow' comme la culture 'lowbrow', participent d'une redistribution des catégories culturelles héritées du 18^e siècle, puis théorisées par Pierre Bourdieu » (Letourneux 2016).

¹⁷ C'est notamment la décennie où sortent de nombreux ouvrages de références (Dunleavy 2009, Edgerton 2008, Esquenazi 2009, Hammond & Mazdon 2005, Hayward 2009, Jancovich & Lyons 2003, Leverette 2008, McCabe & Akass 2007, Mittell 2009, Nelson 2007).

¹⁸ Il suffit de lire l'éditorial récent de Thomas Révay dans la revue *Ciné-Bazar* pour constater que le combat demeure âpre chez ceux qui revendiquent encore un barrage culturel protecteur entre le cinéma, art noble, et la télévision, symbole de médiocrité commerciale: « Ici c'est du Cinéma (*sic*) dont il est question. [...] Les pauvres produits télévisuels, projetés ponctuellement dans les salles aux toiles géantes, ne nous intéressent pas. Il faut s'unir pour faire front contre la médiocrité ambiante, la bassesse de la culture "mainstream". » (6/12/2017, 1). Le débat poursuit l'opposition déjà ancienne entre les tenants du modernisme formel et les industries culturelles, qui animait les écrits d'Adorno et de l'école de Francfort (Adorno & Horkheimer 1962).

¹⁹ Comme en témoignent quelques uns des nombreux articles sur le sujet, tels "The Blur: Is It TV or Movie? Does It Matter Anymore?" (*LA Times* 21/7/2016), « Les Séries télé, nouvelle littérature populaire ? » (*La Presse.ca*, 25/04/2014), ou encore « Quand la série télé réinvente le roman » (*Le Point*, 9/2/2012).

²⁰ « [L]'artification, c'est la résultante de l'ensemble des opérations, pratiques et symboliques, organisationnelles et discursives, par lesquelles les acteurs s'accordent pour considérer un objet ou une activité comme de l'art. C'est un processus qui institutionnalise l'objet comme œuvre, la pratique comme art, les pratiquants comme artistes, les observateurs comme public, bref, qui tend à faire advenir un monde de l'art » (Heinich et Shapiro 2015, 21).

²¹ En France, l'ACS, « Association des Critiques de Séries », est fondée en 2015.

cinéma au début du 20^e, le statut artistique des séries télévisées suscite des débats au sein de contextes universitaires ou intellectuels, domestiques, professionnels ou amicaux. Ce phénomène se prêterait bien sûr à une analyse d'ordre sociologique : par le biais d'entretiens, d'enquêtes, on peut s'efforcer d'évaluer le phénomène, de le relier à des pratiques, à des technologies ou des profils socioculturels²². Ce ne sera pas l'objet de ce travail de synthèse qui s'inscrit dans la lignée de ma formation et de mes recherches en études anglophones, qui m'ont vite conduite à adopter une posture plus transverse et à travailler aux frontières des disciplines et des méthodologies.

Ayant commencé la recherche en travaillant sur les enjeux liés à l'adaptation cinématographique, les questions d'intertextualité, d'intermédialité et de circulation des œuvres sont au cœur de mon parcours. En effet, les études portant sur l'adaptation se caractérisent en partie déjà par cette suspicion culturelle réciproque. Longtemps, dans la discipline des études cinématographiques, on considéra quelque peu rétrograde de s'intéresser à l'adaptation car les adaptations d'œuvres littéraires étaient censées être moins créatives et originales que les scénarios dits « originaux ». Inversement, il paraissait démagogue, dans les études littéraires, de se pencher de trop près sur ces produits dérivés d'œuvres littéraires, perçus comme forcément inférieurs, tronqués, ou simplificateurs. Robert Stam souligne ainsi le statut impropre des adaptations : “adaptations are perceived as doubly ‘less’: less as novels because they are only copies of the original, also less as films because they do not represent ‘pure film’” (Stam 2005, 8).

Depuis les années 1990, les travaux de Brian McFarlane, Kamilla Elliot, James Naremore, Robert Stam, Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, Linda Hutcheon ou Thomas Leitch ont marqué l'essor des *adaptation studies*²³. Le débat a ainsi pu prendre ses distances avec les anciens « préjugés »²⁴ contre l'adaptation, qui étaient notamment liés à la question de la « fidélité », ou à l'idée que le texte requérait plus d'efforts d'interprétation que l'image. Le renouveau des études sur l'adaptation a permis de dépasser ces hiérarchies en ouvrant le débat aux phénomènes plus larges d'intertextualité et de transmédialité, et surtout en replaçant les débats dans une perspective culturelle, idéologique et politique.

Les partis-pris contre les séries rappellent souvent les débats sur la hiérarchie divisant littérature et cinéma. Pendant longtemps, la télévision fut considérée comme l'« autre » du

²² Un travail mené par exemple en France par Hervé Glévarec (Glévarec 2012) ou Clément Combes (Combes 2015).

²³ Au sein desquel s'inscrivent ma thèse et mes travaux sur l'adaptation, ainsi que les ouvrages collectifs sur l'adaptation que j'ai co-dirigés avec Shannon Wells-Lassagne.

²⁴ “The roots of a prejudice”, est l'expression de Robert Stam qui ouvre son introduction synthétique sur la question de l'adaptation (Stam et Raengo 2005, 3-8).

cinéma. Lorsque la télévision se généralise dans les foyers américains dans les années 1950, le cinéma est depuis plusieurs décennies considéré comme un art²⁵. La télévision apparaît alors au contraire comme une entité hétérogène, d'abord caractérisée par la notion de flux (Williams 1974) et par l'hétérogénéité des programmes qu'elle propose. Elle est une forme de communication plutôt qu'un système textuel. Comme pour les adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires (soi-disant moins complexes, moins riches, moins détaillées que les œuvres originales), c'est pendant longtemps une rhétorique du manque qui est utilisée pour la distinguer des formes précédentes, notamment du cinéma auquel elle est immédiatement opposée. Plus petite, dotée d'une image « pauvre »²⁶, elle est perçue comme un « mauvais objet »²⁷, un simple divertissement de masse subordonné à la logique commerciale, jusqu'au tournant du 21^e siècle. Plus soumise encore aux contraintes commerciales que le cinéma, la télévision est résolument « en dessous » : pour Jean-Luc Godard, « au cinéma, on lève les yeux ; devant la télévision, on baisse la tête »²⁸.

Au sein de ce médium télévisuel, comment appréhender la spécificité des séries télévisées, qui héritent d'une construction narrative née dans le champ littéraire (le feuilleton), et d'une forme (des images en mouvement et sonores, un récit construit par le montage) partagée avec le cinéma ? Pour les premiers théoriciens de la télévision, comme Raymond Williams ou John Ellis, la télévision devait être considérée comme un « tout » : chaque programme s'insérant dans une grille, c'est la notion de flux qui devait alors guider l'analyse. Le médium évoluant, d'autres théoriciennes comme Jane Feuer puis Christine Geraghty préfèrent au contraire le concept de segmentation, expliquant qu'il est impossible d'étudier « la télévision » comme un tout en terme de contenus, puisque chaque programme comporte des formes et logiques différentes, et requièrent donc une méthodologie d'analyse distincte (Feuer et al. 1983, Geraghty 2003). Ce passage d'une logique de flux à une analyse de la segmentation accompagne les mutations du paysage télévisuel.

Entre les années 1980 et la fin du 20^e siècle survient en effet ce que Robert Thompson considère comme « le deuxième âge d'or des séries télévisées »²⁹. Narration et personnages

²⁵ On considère souvent que c'est Ricciotto Canudo qui forge l'expression « 7^e art » dans son *Manifeste du 7^e art* en 1923. Rudolph Arnheim publie, quant à lui, *Film as Art* en 1932.

²⁶ Pour une contextualisation culturelle et politique de cette notion d'image « pauvre », voir (Steyerl 2012).

²⁷ Michelle Hilmes interroge cette idée que la télévision est un « mauvais objet » dans un contexte académique (Hilmes 2005).

²⁸ Cette citation, reprise si souvent, n'est à ma connaissance jamais reliée à une source précise.

²⁹ “[M]uch of the best television ever to appear in this country [the United States] was made after 1980.” (Thompson 1997, 12). On situe le premier âge d'or entre la fin des années 1940 et le début des années 1960, lorsque la télévision américaine diffuse de nombreuses émissions culturelles ambitieuses, ainsi que les premières

se complexifient. La forme sérielle dite « épisodique » ou « formulaire » où chaque épisode est doté d'une clôture narrative, dominait les *sitcoms* et les *procedural dramas* jusqu'alors ; elle coexiste désormais avec de nombreuses hybridations « feuilletonnantes » fondée sur des arcs narratifs se déployant au fil d'une saison, ou de la série tout entière, comme *Hill Street Blues*, *Saint Elsewhere* ou *L.A. Law*³⁰. Les thématique et sujets abordés sont progressivement moins consensuels : on abandonne peu à peu le critère du « plus petit dénominateur commun », règle implicite de la télévision selon laquelle les programmes doivent, pour plaire au plus grand nombre, s'assurer de n'offenser personne.

On parle désormais de « télévision de qualité » pour les séries qui se distinguent par « des valeurs esthétiques, une voix auctoriale forte et autonome, des mondes fictionnels complexes, des arcs narratifs au long terme et une qualité de production élevée – autant de facteurs valorisés par les croyances et pratiques de l'industrie télévisuelle, des critiques et des publics » (Akass and McCabe 2018). L'appellation, comme sa variante « télévision de prestige », reste néanmoins aussi vague que la notion « d'âge d'or », et a souvent été critiquée depuis son apparition dans les années 1980 (Feuer, Kerr and Tise 1984)³¹. Pour Jonathan Caldwell, les années 1980 constituent un tournant par la manière dont le « style » de certaines séries attire désormais l'attention tout autant que le contenu narratif (Caldwell 1995³²). Pour Jason Mittell, c'est le tournant des années 1990/2000, avec des séries comme *The X-Files* et *Buffy the Vampire Slayer* qui marque l'avènement de la « télévision complexe », et ouvre une « ère d'expérimentation et d'innovation narrative, qui défie les normes et les limites du médium » (Mittell 2015, 18). Cette notion de « complexité » se fonde notamment sur l'hybridation entre récit épisodique et feuilletonnant (Ibid., 19), et la préférence pour une sérialité conçue comme un récit cumulatif qui se construit au fil du temps, et non un retour à l'équilibre à la fin de chaque épisode (Ibid., 18)

grandes séries comme *I Love Lucy*, ou la vague des « live anthology dramas » telles Kraft Television Theater (NBC), ou Westinghouse Studio One (CBS) (Gitlin 1994, Newcomb 2007).

³⁰ Cette dimension feuilletonnante avait déjà cours dans les soaps, mais l'idée d'une direction narrative propre s'effaçait devant les multiples retournements de situation. Pour un rappel des différents formats sériels, voir (Caldwell 1995, Thompson 1997, Benassi 2000, Bignell 2004, Carrazé 2007, Edgerton 2007, Akass and McCabe 2007, Dunleavy 2009/2019, Gray and Lotz 2012, Cornillon 2018, Lifschutz 2018).

³¹ Jane Feuer insiste sur la subjectivité de cette notion de « qualité », sans l'invalider pour autant : “the judgment of quality is always situated. That is to say, somebody makes the judgment from some aesthetic or political or moral position” (Feuer 2007, 145). Pour Toby Miller, l'appellation « télévision de qualité » est si discutable qu'elle est à bannir, il va jusqu'à l'appeler: “the Q-word” (Miller 2008, 10).

³² “Starting in the 1980s, American mass-market television underwent an uneven shift in the conceptual and ideological paradigms that governed its look and presentational demeanor. In several important programming and institutional areas, television moved from a framework that approached broadcasting primarily as a form of word-based rhetoric and transmission, with all the issues that such terms suggest, to a visually based mythology, framework, and aesthetic based on an extreme self-consciousness of style. [...] With increasing frequency, style itself became the subject, the signified, if you will, of television.” (Caldwell 1995, 4-5)

L'évolution de l'esthétique des séries télévisées est à relier aux mutations des contextes de production et de réception. La généralisation des magnétoscopes dans les années 1980, puis des DVD à partir des années 1990, et enfin les pratiques de visionnage en continu (*streaming*) et de téléchargement, au tournant des années 2010, rendent le re-visionnage possible, voire courant : de nombreuses séries s'affirment désormais comme œuvres à revoir. De plus en plus, des œuvres comme *The Sopranos*, *The Wire*, ou *Lost* suscitent une adhésion et une attention à la fois critiques et populaires d'un nouveau type, par rapport aux séries des décennies précédentes – spectateurs et fans sont encouragés à revoir, à scruter, à explorer les séries comme des énigmes à résoudre, des puzzles à construire, ou comme des expériences énigmatiques, voire mystiques (*Twin Peaks*, *The Leftovers*).

Dans les années 1990, c'est la concurrence entre les Networks et les chaînes du câble, notamment le câble payant comme HBO, qui suscite de nombreuses innovations formelles de part et d'autre. Sur le câble payant, les séries ne sont pas segmentées par les pauses publicitaires, et sont donc moins soumises à des critères d'audimat pour chaque épisode, puisque c'est la satisfaction générale des abonnés et le taux de réabonnement qui importe. Elles ne sont pas non plus soumises au contrôle de la FCC (Federal Communications Commissions) et peuvent donc montrer ou dire ce qui serait impensable sur les Networks. L'émulation suscitée par la concurrence entre chaînes conduit à une augmentation rapide des budgets depuis les années 1990 : le pilote de *Lost* est ainsi produit par ABC pour plus de 10 millions de dollars (un record à l'époque), et les épisodes de *Rome* coûtent en moyenne 9 millions de dollars³³.

L'année 1999 est souvent considérée comme un tournant, associé au début du « troisième âge d'or » avec le début de la diffusion de *The Sopranos* sur HBO, considérée comme une œuvre fondatrice, à la fois pour son sujet novateur (la mafia était jusqu'alors davantage représentée sur le grand écran), ses audaces narratives et esthétiques (notamment son attention minutieuse aux cadrages ou à la lumière, et ses références innombrables à des œuvres cinématographiques telles *The Godfather* ou *Goodfellas*), et par la figure forte de son *showrunner* David Chase. Par la suite, l'avènement de la forme des récits au long cours (*serialized fiction*) dans *The Wire*, *Six Feet Under* ou *The Shield* par exemple, s'accompagne aussi de la mise en avant de figures de *showrunners*/auteurs qui revendiquent un réel contrôle

³³ L'inflation des budgets s'accroît par la suite avec l'arrivée sur le marché des séries de *streaming*. Sur ce sujet, voir Maureen Ryan et Cynthia Littleton, "TV Series Budgets Hit the Breaking Point as Costs Skyrocket in Peak TV Era", (*Variety* 26/9/2017. <https://variety.com/2017/tv/news/tv-series-budgets-costs-rising-peak-tv-1202570158/> Dernière consultation 10/7/2019).

auctorial sur ce qui est désormais perçu comme des *œuvres* et non plus seulement des produits.

C'est également en 1999 que débute la transition vers la télévision numérique aux États-Unis, transition qui a lieu également dans la plupart des pays occidentaux lors de la première décennie du 21^e siècle, et qui mène à une généralisation des écrans HD. Les premières années du nouveau siècle voient aussi d'autres changements technologiques et médiatiques majeurs, qui influencent profondément les modes de réception des séries : la création de YouTube en 2005 (qui permet aux fans de modifier et partager les contenus), le développement de Flash Player par Adobe, ou la généralisation du Content Delivery Network au milieu des années 2000, qui permet la généralisation du *streaming*. L'avènement de ces nouveaux modes de visionnage correspond au moment où la plate-forme VOD³⁴ Netflix se lance dans une politique de production de séries originales. En 2013 elle lance ses deux premières séries, *House of Cards* et *Orange is the New Black*. Depuis, on constate une multiplication spectaculaire des productions, émanant désormais à la fois des chaînes de télévisions hertziennes, du câble, et des plateformes VOD (Netflix, Hulu, Amazon Prime, et bientôt Disney+ et Apple TV+³⁵). Nous sommes désormais dans l'ère de la « *Peak TV* », selon l'expression du président de la chaîne FX, John Landgraf³⁶ désignant l'inflation exponentielle des productions sérielles dans les années 2010. Cette surabondance encourage des modes de visionnage intensifs (le *binge-watching*, voire le *speed-watching*³⁷). Les séries sont désormais davantage produites dans des logiques de niche : le *narrowcasting* a remplacé le *broadcasting*. Les formats ont également tendance à se raccourcir ; aujourd'hui, rares sont les saisons qui comptent plus de douze épisodes, et les séries « anthologiques » reviennent à la mode (*American Horror Story*, *True Detective*, *Fargo*). Une grande diversité s'affirme aussi dans les formats. Au-delà des catégories traditionnelles des sitcoms, *soaps* ou dramas,

³⁴ Sur la « révolution » Netflix, voir (Cousin 2018, Johnson 2018).

³⁵ En 2010, les services de *streaming* produisaient 4 des 216 nouvelles séries. En 2017, ce sont 117 nouvelles séries qui émanent de ces nouveaux producteurs. Voir Joseph Adalian, "Forget Peak-TV : FX Boss John Landgraf Says We're Now in the 'Gilded Age' of Television" (*Vulture* 2/8/2018. <https://www.vulture.com/2018/08/fx-john-landgraf-tca-peak-tv-gilded-age.html> Dernière consultation 27/1/2019).

³⁶ (Cynthia Littleton, "FX Network's Chief John Landgraf: 'There is Simply Too Much Television'", *Vanity Fair*, 7/8/2015. <https://variety.com/2015/tv/news/tca-fx-networks-john-landgraf-wall-street-1201559191/> Dernière consultation 27/1/2019). Depuis, Landgraf a préféré l'expression "*gilded age of television*", en référence à la période de prospérité trompeuse et inégalitaire de la fin du 19^e siècle aux États-Unis. (Adalian, *Ibid.*).

³⁷ Le *binge-watching*, inspiré de l'expression *binge-drinking*, se réfère à la consommation intensive de séries, pratique qui apparaît avec les DVD, puis s'envole à l'ère du *streaming*. Les séries ainsi « consommées » sont souvent désignées sous le terme de « contenu » (ce qui en dit long sur la considération pour la forme). Le « *speed-watching* » est une pratique qui consiste à regarder les séries à une vitesse légèrement accélérée (20 à 50% plus rapide que la normale), ce qui est possible sur les lecteurs de YouTube, VLC ou Netflix sans perdre l'intelligibilité des dialogues. Sur les pratiques de visionnage à l'ère du numérique, voir (Combes 2015).

des formats inhabituels se développent, avec des objets télévisuels difficiles à classer tels *Atlanta* ou *Master of None*, séries identifiées comme « comédie/drame » ou *dramedy*. On y trouve des audaces narratives et esthétiques (on passe du pastiche à la comédie, du drame au surnaturel) dans un format court (20 ou 30 minutes) autrefois associé aux *sitcoms*. Les ambitions « cinématographiques » (un terme récurrent au sens fluctuant, que ce travail de synthèse entreprendra de circonscrire) de certaines séries détachées des « grilles » de programme les conduisent à varier les formats d'épisodes pour aboutir parfois à des quasi-films, avec des résultats mitigés (comme dans le cas de la série de Matthew Weiner, *The Romanoffs*).

Mon travail s'interroge sur l'espace artistique et culturel qu'occupent aujourd'hui ces œuvres audiovisuelles, et sur la manière dont nous pouvons rendre compte de leur pouvoir de fascination. Il s'agit de proposer des pistes visant à cerner le phénomène esthétique des séries télévisées dans le champ plus large des études littéraires, visuelles et audiovisuelles. Au-delà du récit, les conséquences de ces mutations industrielles et techno-médiatiques portent en effet sur la matière audiovisuelle de ces séries, sur nos modes de regard et de lecture, et sur notre engagement imaginaire avec ces fictions. Il ne s'agit pas de prétendre que les séries télévisées partagent une même esthétique homogène. Il ne s'agit pas non plus d'insinuer qu'il n'existait pas d'inventivité formelle avant les années 1990/2000, ni que les séries « complexes » seraient les seules dignes d'intérêt ou d'analyse. Mais depuis deux décennies environ, la reconfiguration radicale du contexte technologique, audiovisuel et médiatique exige de faire évoluer nos paradigmes.

Historiquement, une part importante de l'étude de la sérialité à la télévision se fonde sur la narratologie, les séries télévisées étant souvent appréhendées avant tout comme des récits. Au Québec, on continue d'« écouter » les séries télévisées : le terme témoigne de l'héritage radiophonique de ces œuvres, et sous-entend que le texte prime sur l'image. Les études sur les phénomènes d'immersion narrative, sur le pouvoir des séries sur leurs public, ou sur la spécificité fictionnelle de ces œuvres sont désormais riches et nombreuses³⁸. Mais l'expérience des séries est hybride : elles ne sont ni réductibles à leur dimension narrative, ni bien sûr limitées à leur nature plastique. Les évolutions esthétiques récentes des séries ont rééquilibré la manière dont la complexité visuelle et auditive se conjugue avec le pouvoir

³⁸ (Benassi 2000, Allrath and Gymnich 2005, Beylot 2005, Newman 2006, Baroni et Jost 2006, Michlin 2011, Soulez 2011, Ames 2012, Mittell 2015, Favard 2018, Esquenazi 2009& 2010, Hatchuel 2016).

narratif qui caractérise depuis toujours les récits épisodiques³⁹. Le plaisir multisensoriel que permet la forme audiovisuelle se trouve accru suite aux mutations technologiques et médiatiques de la télévision « post-Network », puis du tournant numérique et de la *Peak TV*. L'hybridation et la complexification croissante de genres, de styles, de formats, d'esthétiques, correspond également à la fragmentation toujours plus grande du paysage audiovisuel, avec l'évolution du concept même de télévision. Pour Philippe Marion et André Gaudreault, nous assistons ainsi à une « dissolution identitaire » de la télévision, de plus en plus réduite à un simple moniteur utilisé « comme support de transmission d'autres champs médiatiques », et donc en passe de devenir « un média faible, c'est-à-dire un média absorbé par son usage intermédial » (Gaudreault et Marion 2000, 27). Nous devons donc réfléchir à de nouvelles manières d'aborder les séries télévisées alors que nous entrons dans une ère « post-télévisuelle » (Leverette 2008, Gray & Lotz 2012).

Dans le champ universitaire et critique, ce changement de statut suscite certaines réticences : la canonisation de certaines séries s'opposerait à ce qui serait l'essence de la télévision comme forme populaire, au sens d'un média grand public rassembleur, qui dépasserait les hiérarchies esthétiques convenues. Selon cette logique, l'accession de la série télévisée au statut d'art serait avant tout le signe de l'appropriation culturelle d'une élite. L'adoubement des séries comme art est ainsi critiqué comme un simple déplacement des frontières dans une logique de légitimation bourgeoise, normative, patriarcale et excluante. La manière dont certains discours rapprochent les séries d'autres formes d'art plus anciennes comme la littérature ou le cinéma est ainsi perçu par plusieurs spécialistes de la télévision comme signe néfaste de cette légitimation pernicieuse (Levine & Newman 2011, Hassler-Forest 2014). Levine et Newman en particulier fondent leur ouvrage sur cette critique bourdieusienne des effets ravageurs de la légitimation de la « télévision de qualité ». Ils citent en exemple un article de Charles McGrath, “The Triumph of the Prime Time Novel” (McGrath 1995) qui incarne selon eux cette tendance élitiste à élever une certaine forme télévision en l'apparentant à des formes déjà établies et reconnues :

By coining the phrase “the prime-time novel”, McGrath helps set in motion a common discourse of the convergence era – the articulation of (certain kinds of) television to another, more conventionally respected medium. In such discourse, television is

³⁹ La notion de « complexité » est associée aux travaux de Jason Mittell (Mittell 2006, 2015), ou Trisha Dunleavy (Dunleavy 2018). Sur le lien entre séries télévisées et émotions, voir (Garcia 2016).

legitimated when it no longer resembles television ; instances of television achieve prominence when they take on the traits of a more culturally validated form. (Levine and Newman 2011, 29).

Ainsi, les séries télévisées devraient être étudiées exclusivement comme « de la télévision », une entité qui aurait une essence claire et bien définie. Les rapprochements intermédiaires résulteraient exclusivement d'une approche méprisante de ce qui serait considéré comme la télévision « de base » : s'il est nécessaire de dire d'une série qu'elle est « cinématographique » quand on la trouve de bonne qualité, c'est que l'on sous-entend que la télévision, elle, est de qualité médiocre.

Récemment, critiques et universitaires ont insisté pour dire qu'il était temps de ne plus considérer les séries comme ce qu'elles ne sont pas, à savoir du cinéma ou de la littérature. Pour Vincent Colonna par exemple, « [i]l faut penser la fiction télévisuelle dans la logique propre de son médium, sans la rabattre sur des formes artistiques ou des mécanismes sociologiques qui lui sont étrangers » (Colonna 2010, 23). C'est aussi ce que réclame le critique Emmanuel Burdeau, dans l'introduction de son séminaire « Des chaînes », organisé au musée du Jeu de Paume en 2016⁴⁰, ou Jason Mittell, dans son introduction de *Complex TV*, considérant que les comparaisons intermédiaires émanent principalement d'une ambition de légitimation contre-productive :

Often these changes are framed as television becoming more “literary” or “cinematic”, drawing both prestige and formal vocabulary from these older, more culturally distinguished media; however, we can better understand this shift through careful analysis of television itself rather than holding onto cross-media metaphors of aspiration and legitimation (Mittell 2015, 2).

Les comparaisons intermédiaires se voient ici réduites au seul processus de légitimation et de hiérarchie culturelle. Cette méfiance envers toute analogie intermédiaire s'inscrit dans la droite ligne d'une recherche moderniste de la « spécificité du médium », dans la tradition des discours esthétiques remontant au *Lacoön* de Lessing au 18^e siècle, essai qui expliquait qu'une œuvre d'art se doit « d'adhérer aux propriétés stylistiques de son propre médium » (Lessing 1766, 91). Dans la même logique, au faite de l'histoire de l'art moderne, Clement Greenberg

⁴⁰ Emmanuel Burdeau, « Des chaînes. Formes et formats de la série télévisée contemporaine ». (Musée du Jeu de Paume, 18/3/2016. <https://vimeo.com/160370512> Dernière consultation 28/6/2019).

expliquait que c'est en s'affranchissant de l'influence d'autres médias qu'une forme d'art peut réellement s'accomplir, et que l'essence ou la spécificité de chaque médium reposait avant tout sur ses propriétés matérielles propres (Greenberg 1940). Pour apprécier, ou définir, l'art des séries télévisées, il faudrait donc parvenir à établir les qualités uniques de ce qui serait « l'art télévisuel » sans référence ou comparaison à d'autres formes d'expression artistiques qu'elles soient littéraires, cinématographiques ou télévisuelles.

Mon travail part au contraire du postulat que les œuvres s'inscrivent nécessairement au sein d'histoires et de contextes artistico-médiatiques pluriels et polymorphes. Les séries télévisées, comme les films de cinéma, sont le résultat d'interpénétrations, de mélanges et de croisements fertiles entre les formes et les arts. Déjà Adorno s'intéressait à cette « dislocation des frontières entre les arts », partant de l'idée que « les frontières entre les genres artistiques fluent les unes dans les autres, ou plus précisément : leurs lignes de démarcation s'effrangent » (Adorno 2002, 43). Plus récemment, Rosalind Krauss considère que nous sommes entrés dans l'ère du « post-médium » : chaque médium artistique ne peut plus désormais être réduit à ses propriétés physiques mais doit être considéré comme un agrégat de plusieurs facteurs et influences, comme une entité plurielle (Krauss 1999). Dans le cadre des études de l'adaptation, les travaux de Kamilla Elliot ont également remis en cause l'opposition classique entre l'art des mots que serait la littérature, et l'art des images que serait le cinéma. Revenant au chapitre du *Laocoön* qui distingue la peinture, art spatial, de la poésie, art temporel, elle explique que cette distinction est à l'origine de l'idée reçue selon laquelle il ne pourrait y avoir de bonne adaptation d'une grande œuvre littéraire (idée reçue qu'elle baptise « *celluloïd Laocoön* »). Son ouvrage jette ensuite une lumière nouvelle sur les hybridations fertiles, comme les cartons du cinéma muet ou les romans illustrés du 19^e siècle, qui remettent en question cette association monolithique associant films et images, textes et signes linguistiques (Elliot 2003).

En s'intéressant ainsi à la nature linguistique du cinéma, et à la nature visuelle de la littérature, Kamilla Elliot contribue à renouveler la manière de penser l'adaptation et les relations plus vastes entre ces deux arts. De même, réfléchir aux croisements et transferts entre les séries et les deux arts qui lui sont le plus proches (la littérature et le cinéma) permet, non pas de figer ce qui serait l'essence immuable de « la série télévisée », mais plutôt de faire émerger des spécificités et tensions qui permettent de cerner le phénomène sériel, et ses évolutions récentes. Il me semble dogmatique d'exclure purement et simplement cet usage des comparaisons intermédiatiques lorsqu'elles sont si nombreuses dans les discours de

spectateurs, critiques et analystes ces dernières années. Il est également réducteur de ne considérer les comparaisons intermédiales que sous l'angle de la distinction culturelle (Bourdieu 1979) : séries télévisées et adaptations participent en effet d'une époque dans laquelle le recyclage, la transposition, et le pastiche sont les fondements de la création culturelle. Les séries ont construit leur légitimité au sein d'une culture où la « re-médiation » n'est pas un phénomène isolé mais constitue la norme⁴¹. Le rapprochement avec la littérature ou le cinéma dépasse donc les hiérarchies et taxonomies convenues : il ne s'agit pas de juger les séries selon des critères établis par d'autres formes, mais de faire émerger des concepts fertiles pour la réflexion et l'analyse.

L'approche intermédiaire⁴² permet en effet de développer une méthodologie à double entrée, dans la logique de la « double re-médiation » analysée par Bolter & Grusin (Bolter & Grusin 1998). La spécificité du médium réside plutôt dans la relation entre le médium et les autres médias, dans un écosystème d'interconnexion, d'interdépendance et de complémentarité. Replacer les séries télévisées dans le spectre des arts qui leur sont proches (essentiellement, dans le cadre spécifique de ce travail, la littérature et le cinéma⁴³) est une façon de cartographier des déplacements de frontières à un moment où la télévision est peut-être en train de devenir « un média du passé » (Aumont 2011), et où les champs du littéraire et du cinématographique voient aussi leur définition évoluer. La réflexion intermédiaire sur les croisements entre littérature, cinéma, et séries, est tout aussi riche d'enseignements sur la nature et l'évolution des concepts de « littéraire » et de « cinématographique » que sur la

⁴¹ “In today’s “re-culture,” re-mediating is not an isolated phenomenon but comes with a host of other re-doings—recycling, retooling, reformatting, reworking, redeploying, relocating, refitting, repurposing, reclaiming, remixing—characterized by an unprecedented collaboration between images, especially with the ever-increasing wave of mashups, spin-offs, remakes, reboots of all sorts and the popularity of serialism and appropriationism.” (Arrivé 2019). Sur la dé-hiérarchisation culturelle liée au postmodernisme, voir aussi (Huysen 1987).

⁴² Pour un panorama des significations et de l'histoire de la notion d'intermédialité, voir (Müller 2000 et Rajewski 2005). Mon utilisation du terme est s'aligne sur les travaux du Centre de Recherche sur l'Intermédialité, de Montréal, ceux d'André Gaudrault et de François Jost, et en Allemagne, de Jürgen Müller. Je préférerai l'adjectif « intermédiaire » à celui d' « intermédialité » (même si les deux termes sont utilisés souvent de manière interchangeable dans les écrits sur la question), dans l'idée que « médiatique » se rapporte plus à « média » au sens d'une circulation de l'information, tandis que « médial » est plus proche de « médium » dans le cadre d'une approche esthétique du support.

⁴³ On pourrait étendre le champ de la réflexion à la musique ou au jeu vidéo, par exemple. J'ai consacré trois articles aux liens qui unissent certaines séries télévisées et diverses formes musicales : j'y étudie par exemple le pouvoir symbolique et émotionnel des modulations et variations d'un même son au fil des épisodes de *Fargo* (“Wie man den Ton zu Gehör bringt”, *Montage AV* 27. 2 (2018), « Serienästhetik ». 29-44), ou encore la forme expérimentale de *Treme* qui emprunte des structures et des motifs aux formes musicales qu'elle représente (“*Treme* as an Experimental TV Series”, in Catherine Dessinges, Dominique Gendrin and Shearon Roberts, eds., *HBO's Treme and Post-Katrina Catharsis*, Lanham: Lexington Books, 2017. 201-224, et « *Treme*: New Orleans Remix », *TV/Séries n°3* (sept. 2013), « Écho et Reprise dans les séries télévisées », dir. Sylvaine Bataille et Florence Cabaret. 47-59).

sérialité télévisuelle. En approfondissant ce que l'on entend par « littéraire » ou « cinématographique » quand ces adjectifs sont appliqués aux séries, nous prenons conscience du caractère fondamentalement fluide et évolutif de ces termes, et de la manière dont ils se redéfinissent au fil des mutations de l'histoire culturelle. Comme dans mes travaux sur l'adaptation, mon approche des séries prend soin de maintenir un aller-retour constant entre l'analyse de la forme et la prise en considération du champ plus large dans lequel ces phénomènes esthétiques s'inscrivent, tout en abordant l'esthétique comme un large phénomène d'échange entre des créateurs, des œuvres, et des publics, inscrit dans un contexte idéologique et politique.

Le concept d'intermédialité sera ici relié, non pas à une approche comparatiste purement formelle, mais aux théories abordant les phénomènes culturels dans leur ensemble, se concentrant sur les processus de croisements et de déplacements de frontières⁴⁴. Je laisserai de côté la question de la transposition médiatique que j'ai davantage traitée dans mes travaux sur l'adaptation⁴⁵. Si j'aborderai ponctuellement les références intermédiales (notamment les références à la littérature dans les séries, dans la 1^e partie), je me concentrerai plus précisément sur ce que Jarewsky nomme la « combinaison de médias », à savoir l'articulation des dimension littéraire ou cinématographique dans la matérialité et dans l'expérience des séries. Pour Müller, il est devenu impossible de concevoir les médias comme des « monades » isolées (Müller 2006, 100) au sein d'une écologie des médias⁴⁶ profondément interconnectée. Bien sûr les séries télévisées ne sont pas « un média ». Elles seront considérées dans le cadre de ce travail comme des œuvres artistiques et culturelles au sein d'un univers médiatique en pleine redéfinition. Et c'est bien leur rattachement médiatique aujourd'hui qui pose question, et qui joue un rôle important dans l'établissement de leur statut artistique.

L'intermédialité est avant tout un processus dynamique et évolutif (Jarewsky 2000, 51-52), c'est pourquoi j'inscrirai aussi ces réflexions dans une perspective historique des médias et des technologies. Mon utilisation de l'intermédialité combinera donc une approche synchronique (par la prise en compte de diverses manifestations spécifiques d'intermédialité) et diachronique (qui étudie la reconfiguration artistique et médiatique apportée par les

⁴⁴ Rajewski propose une définition assez large de l'intermédialité surtout fondée sur l'idée de déplacement de frontières : "those configurations which have to do with a crossing of borders between media, and which thereby can be differentiated from intramedial phenomena as well as from transmedial phenomena (i.e., the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media)". (Rajewski 2005, 46).

⁴⁵ Et qui a récemment fait l'objet d'un livre de Shannon Wells-Lassagne (Wells Lassagne 2017a).

⁴⁶ Le concept d'écologie fait médias naît avec (Mc Luhan 1964) et (Postman 1985). Il est progressivement redéfini avec l'avènement du phénomène de convergence (Geiger and Littau 2013), tout en reprenant l'idée centrale qui veut que lorsqu'un nouveau média ou une nouvelle forme de communication est introduite, tout l'ensemble médiatique est affecté et reconfiguré.

évolutions sérielles). Certains moments, dans l'histoire médiatique et artistique, se prêtent en effet plus que d'autres à une réflexion intermédiaire. Pour Gaudreault et Marion, ces moments correspondent à ce qu'ils identifient comme différentes « naissances » successives des médias. Ils distinguent par exemple trois phases dans l'histoire d'un média : la phase chaotique et floue des débuts, la phase de l'institutionnalisation et enfin la phase de l'hybridation. Ces différentes étapes sont associées à divers types d'intermédialité : intermédialité « spontanée » quand le nouveau média cherche sa propre identité ; l'intermédialité « négociée » lorsqu'il atteint la phase d'hybridation. Le tournant historique que représente, dans l'histoire de la série télévisée, le passage de la télévision hertzienne au câble, puis au *streaming*, constitue une de ces « renaissances » qui conduit la forme à négocier cette intermédialité à sa « manière propre, en interaction avec son propre potentiel » (Marion et Gaudreault 2000, 35).

Ces analogies nous aident donc à redéfinir un art pour lequel les termes actuels (notamment celui de « télévisuel ») sont en passe de devenir potentiellement inadéquats. Dans une époque où production, consommation et diffusion des films et des séries, du cinéma et de la télévision, subissent une révolution sans précédent avec l'essor de la VOD, il revient aussi au travail universitaire d'historiciser et de faire ressortir les liens avec des traditions plus anciennes, avec les formes culturelles qui s'inscrivent dans une histoire partagée. Dès ses origines, la télévision a dû trouver sa place et imposer ses structures *entre* les médias établis. Aujourd'hui ce sont les séries qui s'autonomisent, et qui trouvent leur place entre les nouveaux domaines que sont Internet et la télévision interactive, entre formes verbales et audiovisuelles.

Ce travail de poétique intermédiaire des séries ne prétend pas être la seule clé d'analyse des séries. Le paysage sériel s'élargit et se diversifie, les modèles sont très divers et requièrent des méthodologies différentes. Cette méthodologie s'applique particulièrement à ces « séries complexes » identifiées par Jason Mittell, qui ne représentent « ni la majorité de la télévision ni ses programmes les plus populaires [...] » (Mittell 2015, 31). Mais le fait qu'un nombre substantiel de programmes s'opposent aux pratiques narratives conventionnelles et engage une conversation vivace avec les autres formes artistiques suffit à justifier l'analyse. Le corpus envisagé est vaste ; quelques séries feront l'objet de micro-analyses, soit parce qu'elles me permettent de faire retour sur certains de mes travaux (travaux portant sur *The Wire*, *Fargo*, *Mad Men*), soit parce qu'elles ouvrent vers d'autres travaux à venir (*The Good Wife*, *Homecoming*). Pour des raisons de cohérence (liée à la durée, ainsi qu'aux conditions de

production et de réception des séries) le corpus se concentre sur la catégorie, elle-même vaste et polymorphe, des *hour-long dramas* caractérisés notamment par des épisodes d'une durée de 52 à 60 minutes, ainsi que par une multiplicité de personnages et des intrigues complexes. Il ne s'agit pas d'établir une hiérarchie quelconque entre *dramas*, *comedies*, *sitcoms* ou *soaps*, mais les *sitcoms* et *soaps* obéissent à des codes différents (eux aussi en évolution), qui requerraient une étude à part entière⁴⁷. Si les *sitcoms* ont depuis longtemps marqué l'histoire de la culture américaine, elles ont davantage fait l'objet d'études focalisées sur leur art du récit ou leur portée culturelle que sur leur esthétique⁴⁸. Tout en reconnaissant l'émergence de formats de plus en plus divers, notamment avec les *dramedies* audacieuses dans les années 2010 (*Master of None*, *Atlanta*, *Dear White People*, *The Good Place*), on constate que le *drama* a majoritairement contribué au processus d'artificialité, comme en témoignent les marques de reconnaissance, qu'il s'agisse de prix – Emmys, Golden Globes – ou de « listes des 50 ou 100 meilleures séries » florissant dans la presse, où *The Sopranos*, *The Wire*, ou *Breaking Bad*, apparaissent le plus fréquemment.

L'avènement du *drama* commence dans les années 1990 avec *Twin Peaks*⁴⁹, *The X-Files*, *Buffy the Vampire Slayer*, *E.R.*, *Oz* ou *The West Wing*, suivies *The Sopranos*, et enfin par la vague du début du 21^e siècle avec *Lost*, *Six Feet Under*, *Deadwood*, *The Wire*, *Rome*, *Breaking Bad* et *Mad Men*. Ces *dramas* (le terme n'ayant pas réellement d'équivalent en français, on se résoudra à utiliser par la suite le terme plus générique de « séries ») constituent, pour Eric Maigret et Guillaume Soulez, les « nouveaux territoires » de la série télévisée, grâce à leur « capacité à produire des mondes et à entrer dans les mondes existants » (Maigret et Soulez 2007, 7-13). C'est cette capacité à créer des mondes qui fait de ces séries un site culturel majeur de l'imaginaire contemporain, proposant des explorations sociales et morales, sous forme de récits innovants, d'expérimentations esthétiques, d'hybridations génériques et intermédiaires (Ibid., 7). Ces œuvres « adultes »⁵⁰, prennent désormais en charge des questionnements à la fois narratifs, idéologiques, politiques, éthiques, au même titre que

⁴⁷ Les *sitcoms* remplissent, depuis longtemps, un rôle social et politique, tout autant que de divertissement, aux Etats-Unis. *I Love Lucy* par exemple, tout en restant bien ancrée dans les valeurs de son époque, est centrée sur un personnage féminin fort à travers la figure de Lucille Ball. Dans les années 1970, les comédies de Norman Lear permettent d'engager une réflexion populaire et collective sur des enjeux tels que le racisme ou l'homophobie (*All in the Family*), ou l'avortement (*Maude*). Elles continuent de remplir cette fonction en abordant des sujets de société (les nouvelles configurations familiales, par exemple, dans *Modern Family*) pour un public nombreux et des fans extrêmement actifs.

⁴⁸ Un manque comblé par les études de cas proposées dans (Jacobs & Peacock, 2012).

⁴⁹ Baptisée avant même sa diffusion « la série qui changera la télévision » (Howard A. Rodman, "The Series that Will Change TV", *Connoisseur*. 143, Septembre 1989. 139-44).

⁵⁰ « Troubles en séries : les séries télévisées à l'âge adulte » était le titre du colloque organisé par Fabien Bouilly et Jean-Pierre Esquenazi à l'université Paris-Nanterre en février 2017. Un volume collectif portant ce même titre paraîtra aux Presses de Paris-Nanterre en 2020.

la littérature ou le cinéma. Elles séduisent un très large public, notamment les nouvelles générations de « natifs numériques » plus enclins à accorder du temps à des fictions sur écran plutôt que sur papier. Elles prennent aussi le relais d'une partie de la production cinématographique qui ne trouve plus sa place dans l'industrie hollywoodienne : ces œuvres « milieu de gamme », qui se situent entre le cinéma indépendant (bénéficiant d'un cercle de distribution restreint) et le cinéma commercial des studios, de plus en plus focalisé sur les blockbusters destinés à un public de jeunes adultes ou adolescents.

La construction de ce travail en deux temps permettra de cerner les contours de cette intermédialité « littéraire » et « cinématographique » construite par les séries en tant qu'œuvres, ainsi que par les contextes de production, et les modalités de réception. Les facteurs historique et technologique seront pris en compte, de même que la dimension formaliste, auctoriale, et la question du projet esthétique sériel. En théorisant le type de fascination produite par ces objets en regard d'intertextes littéraires et cinématographiques, l'approche intermédiaire permettra de rendre compte de l'identité « complexe » des séries, et donc de faire émerger, par le biais de ce « différentiel médiatique », une forme de spécificité qui ne signifie pas pour autant « séparation ou isolement » (Marion 2017, 79).

1^e partie

Interroger les contours du « littéraire »

« La série n'est pas de la littérature », déclarait le scénariste et *showrunner* Eric Overmyer en 2011 lors des Assises internationales du roman à Lyon⁵¹. Cette phrase est proche du truisme : à l'évidence, les séries télévisées s'offrent comme des œuvres audiovisuelles et non comme des textes écrits. Les séries télévisées ne sont pas des livres. Néanmoins, la phrase prend un sens particulier lorsqu'elle est prononcée par un auteur invité dans le cadre d'une manifestation ouvertement littéraire. Elle remet en question la présence même d'Overmyer à cet événement, et parallèlement pose la question de la définition et des contours de la « littérature ». Comment comprendre en effet l'inclusion de séries dans les programmes pédagogiques, et projets de recherche littéraires à l'université⁵², ou l'invitation de scénaristes et *showrunners* dans de telles manifestations littéraires ? Certes, les séries se doivent de s'affirmer face à la littérature, puisqu'elles sont audiovisuelles, et donc nécessairement *autres* que textuelles ; mais il n'en reste pas moins que l'adjectif « littéraire »

⁵¹ Eric Overmyer est entre autres scénariste et producteur exécutif de *The Wire*, et co-créateur de *Treme*. Cité dans Alain Beuve-Méry, « La Série télé, ce n'est pas de la littérature », (*Le Monde* 29/5/2011).

https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/05/29/la-serie-tele-ce-n-est-pas-de-la-litterature_1529071_3246.html Dernière consultation 15/1/2019).

Eric Overmyer développe aussi cet argument dans l'entretien que j'ai publié dans *Positif* en 2011. Voir « Une forme collaborative et une cinématographie propre. Entretien avec Eric Overmyer et Matthew Weiner », *Positif* n°607 (septembre 2011). 91-94.

⁵² Plusieurs événements universitaires et culturels associent depuis quelques années séries et littérature : le numéro spécial de *TV/Séries* dirigé par Shannon Wells-Lassagne en 2017, le symposium organisé par Arin Keeble et Sam Thomas à l'université Napier d'Édimbourg en 2018 (et le numéro spécial de *Television and New Media* qui en sera tiré), ainsi qu'un projet d'ouvrage collectif dirigé par Victor Huertas Martin et Reto Winckler (*Television Series as Literature: From the Ordinary to the Unthinkable*) soumis à Palgrave MacMillan en 2019. De manière plus générale, les séries télévisées occupent une place nouvelle dans les conversations littéraires comme le remarque Dan Hassler-Forest : «when the most frequently discussed question within a university's English literature department is no longer 'what book do you recommend?' but 'which series should I be watching?', it seems obvious that something has certainly changed.» (Hassler-Forest 2014).

leur est (souvent) accolé. Ainsi, définir les contours de ce terme et de son utilisation dans ce contexte pourra permettre non seulement de comprendre comment l'évolution des séries épouse les fluctuations de cette « littérarité »⁵³, mais aussi de circonscrire leur nouveau positionnement culturel au sein d'un champ esthétique plus vaste.

Ce débat sur le qualificatif « littéraire » nous ramène à l'aporie sur laquelle achoppe toute tentative pour le définir, depuis les premières tentatives pour penser la spécificité de la littérature: désignant des écrits de toutes sortes, mais incluant également les traditions orales, le « littéraire » a toujours eu des contours mouvants. Certaines catégories de textes ont été, à différents moments historiques ou dans des aires culturelles diverses, considérées comme ou non « littéraires », tels les écrits historiques ou les essais par exemple⁵⁴. Lorsqu'en 2016, le prix Nobel de littérature est attribué à Bob Dylan, les débats font rage et se cristallisent sur la distinction entre chanson et poésie⁵⁵. Censée transcender le simple niveau informatif du langage, la catégorie « littérature » se fonde parfois sur des critères internes : dans la tradition fondée par Jakobson et les formalistes russes, la qualité « littéraire » d'un objet reposerait alors sur des structures, des qualités inhérentes et formelles partagées avec la littérature. Parfois au contraire, ce sont des critères externes qui prévalent, suivant des théories qui s'intéressent davantage aux effets de la littérature, à son projet esthétique ou politique, ainsi qu'au rôle des lecteurs et de l'interprétation. De Sainte-Beuve à Barthes, de la sémiotique à la phénoménologie, le concept de « littéraire » oscille ainsi entre historicisme et formalisme, entre subjectivisme et constructivisme, et évolue au fil des nouveaux formats et des nouveaux usages. La définition de la littérature est-elle donc finalement impossible, toujours condamnée à être incohérente ou tautologique ? C'est en tout cas le constat résigné fait par Marc Cerisuelo et Antoine Compagnon : « la définition d'un terme – comme 'littérature' – ne donnera jamais autre chose que l'ensemble des occurrences dans lesquelles les usagers d'une langue acceptent d'employer ce terme : la littérature, c'est ce qu'on appelle la littérature »⁵⁶. Terry Eagleton nous propose, pour éviter cette aporie, de considérer que la littérature et le littéraire sont de l'ordre de la croyance. Ces termes recouvrent, non pas des

⁵³ « Ainsi, l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire. » (Jakobson 1977, 16).

⁵⁴ Dans l'Angleterre du 18^e siècle, le concept de littérature recouvrait l'ensemble des écrits considérés comme utiles à la société : la philosophie, l'histoire, les essais et les lettres par exemple. Le critère principal était la politesse et la conformité au goût dominant (voir Eagleton 1996, 15).

⁵⁵ Voir par exemple (Michael Barron, "Should Bob Dylan Have Won the Nobel Prize in Literature?", *Culture Trip* 29/10/2016.

<https://theculturetrip.com/north-america/usa/articles/should-bob-dylan-have-won-nobel-prize-literature/> Dernière consultation 27/2/2019).

⁵⁶ (Marc Cerisuelo et Antoine Compagnon, article « critique littéraire », *Encyclopédie Universalis*, <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/critique-litteraire/> Dernière consultation 2/2/2019).

faits, mais d'un ensemble de valeurs assignées à un moment donné. Il est certes possible, nous dit Eagleton, de remettre en question cette idée de valeur, mais elle demeure indispensable à la construction même de la connaissance :

[W]ithout particular interests, we would have no knowledge at all, because we would not see the point of bothering to get to know anything. Interests are *constitutive* of our knowledge, not merely prejudices which imperil it. The claim that knowledge should be « value-free » is itself a value-judgment (Eagleton 1996, 12).

Si le savoir est toujours une affaire de croyance, d'intérêts définis dans un contexte donné, peut-on envisager de construire une connaissance sur les séries récentes en explorant la « valeur » littéraire, au sens d'Eagleton, qui leur est associée dans le discours contemporain ?

Ainsi, plutôt que de tenter de répondre de manière univoque à la question de savoir si les séries sont « de la littérature », ce qui nourrit mon travail est le fait même que se pose cette question de leur qualité « littéraire ». La doxa et les discours critiques ont eu besoin, ces dernières années, du « littéraire » pour penser les séries – adoptant alors une conception qui épouse celle d'Eagleton : le « littéraire » est bien ici une valeur dont la définition évolue en contexte, un panel de qualités diffuses et mouvantes plutôt qu'inhérentes à un certain type d'écrits, un éventail de relations diverses à un ensemble de textes⁵⁷. Plutôt que de congédier d'emblée la notion de littérarité comme rétrograde, simplificatrice ou hiérarchisante, il me semble que ce qualificatif doit être analysé comme révélateur ou symptomatique d'une certaine spécificité des séries aujourd'hui, ainsi que d'une évolution de la catégorie « littérature » dans le contexte contemporain. En effet, l'adjectif tel qu'il est convoqué dans les deux dernières décennies se distingue des liens tissés entre littérature et séries télévisées avant le tournant du 21^e siècle. Certes, les séries télévisées passées et présentes sont liées au concept de « littéraire » de par leurs origines ou leur inspiration dérivées d'antécédents littéraires ; mais leur « littérarité » doit aussi se définir plus précisément en contexte, car elle inclut certaines modalités spécifiques de relation aux textes, reposant sur la fonction épistémologique, philosophique, affective ou sociale que ceux-ci occupent dans un paysage culturel donné⁵⁸. Cette première partie partira d'une acception formaliste de la notion de

⁵⁷ “In this sense, one can think of literature less as some inherent quality or set of qualities displayed by certain kinds of writing [...] than as a number of ways in which people *relate themselves* to writing” (Eagleton 1996, 8).

⁵⁸ Ce questionnement fonde les travaux de l'axe « Frontières du littéraire » de l'UMR LARCA.

« littérarité », qui permettra de se concentrer sur la valeur du terme « littéraire » dans le cadre de l’auteurisme qui, depuis une vingtaine d’années, s’applique aux séries. Enfin, je m’intéresserai à la relation particulière entre la lettre et l’image que la forme sérielle permet d’activer. L’étude des dénotations et connotations du littéraire soulèvera ainsi des enjeux liés à la difficile délimitation des arts, des médias et des formats, dans une époque où les nouveaux médias, les nouvelles technologies et les flux de communication reposent sur un degré d’imbrication entre textes et images sans précédent dans nos expériences culturelles et médiatiques.

1.1 Filiations et affiliations

Héritages

L’ascendance textuelle des séries télévisées est bien connue : lointaines héritières des contes sériels qui reposaient déjà sur un rythme combinant répétition et variation, interruption et reprise, elles tiennent surtout du roman feuilleton du 19^e siècle et des dramatiques radio qui se développent dans les années 1930⁵⁹ (Aubry 2006, Hayward 2009, Kelleter 2017, Gardner 2017, Letourneux 2017). Dans toutes ces formes – romans feuilletons, dramatiques radio ou séries télévisées – les histoires sont des produits de consommation hebdomadaire ou mensuelle permettant de pérenniser une institution (le magazine, la chaîne de radio ou de télévision) grâce aux publicités qui les financent (Hayward 2009, Thornton 2009, Letourneux 2017, Kelleter 2017, Looock 2017). La « littérature » convoquée, dès les années 1950, comme « ancêtre » des séries télévisées désigne donc des récits populaires reposant sur des rebondissements narratifs, des personnages parfois excessifs, appartenant souvent à des genres spécifiques comme le mélodrame (Aubry 2006, Williams 2014, Stewart 2014, Mittell 2015). « L’imagination mélodramatique » qui se manifeste dans ces fictions sérielles, télévisées comme textuelles, repose sur un « mode de l’excès » théorisé par Peter Brooks (Brooks 1996). Leur consommation régulière et ritualisée repose sur le fort engagement émotionnel qu’elles suscitent. Ainsi, si les séries télévisées sont affiliées à une certaine

⁵⁹ C’est en 1938, notamment, qu’Orson Welles rencontre la célébrité avec son adaptation radio de *La Guerre des Mondes* qui suscite la panique aux Etats-Unis.

littérature dès leur apparition dans les années 1950, cette littérature correspond à un ensemble de caractéristiques structurelles, et non à une qualité artistique ou formelle qui leur serait propre. Ceci n'est pas sans lien avec cette « autre littérature » qui naît au 19^e siècle avec l'émergence des médias de masse et que certains appellent « fausse » littérature, « littérature industrielle » que vilipendait Sainte-Beuve en 1839 dans sa diatribe contre la généralisation de la littérature de feuilleton : « [d]eux littératures coexistent dans une proportion bien inégale et coexisteront de plus en plus mêlées comme le bien et le mal en ce monde » (1839/1999, 43). À l'époque, Sainte-Beuve convenait qu'il fallait bien « se résigner à l'invasion de cette démocratie littéraire » (1839/1999, 31), tout en prévenant contre son pouvoir d'attraction néfaste.

De par sa proximité avec un format initialement textuel, la série télévisée devient vite considérée comme un médium particulièrement propice pour l'adaptation, et plus particulièrement l'adaptation de romans⁶⁰. La durée de la série et son découpage en épisodes permettraient une adéquation plus grande avec ces œuvres longues et complexes, et donc de pallier ce qui est traditionnellement considéré comme une perte inévitable lorsqu'un roman est adapté en un film de deux heures, où doit nécessairement être « coupé » le matériau fictionnel. Depuis une quinzaine d'années, cette rhétorique de la perte et du manque a été fortement remise en question par les études sur l'adaptation, qui se sont attachées à déconstruire cette hiérarchisation systématique, la prédominance de la notion de fidélité, et l'ancienne hégémonie des approches évaluatives de l'adaptation (Stam and Raengo 2005, Hutcheon 2006, Cartmell and Whelehan 2007, Leitch 2007). Bien sûr, une plus longue durée ne suffit pas à produire des adaptations qui seraient de meilleure facture. Mais la grande popularité des séries adaptant des œuvres littéraires est néanmoins révélatrice d'un certain cousinage entre les deux formes. La longue durée sérielle permet notamment la construction d'une intimité partagée avec les personnages, proche de celle suscitée par la lecture d'un roman, et que n'autorise pas le format temporel contraint du film de cinéma. Certains formats comme les mini-séries se sont affirmés, notamment à partir des années 1990, comme modèle idéal pour l'adaptation, puisqu'elles offrent davantage de temps et d'espace narratif pour déployer les subtilités de personnages et les complexités de l'intrigue des romans, notamment ceux du 19^e siècle (Cardwell 2002, Wells-Lassagne 2017a). Comme au cinéma à ses débuts, la dimension « littéraire » des séries s'inscrit alors dans une fonction patrimoniale, associée à

⁶⁰ Une logique qui s'était déjà affirmée dans les premières décennies du cinéma avec l'engouement pour le film à épisodes adapté de récits romanesques : la vogue des *serials* puise ses héros dans la littérature populaire – comme Fantômas, Nick Carter ou Nat Pinkerton.

la transmission d'un canon littéraire, d'une culture textuelle partagée. Le modèle de la « littérature industrielle » qui rebutait Sainte-Beuve a produit des œuvres canoniques (celles de Dickens ou de Conan Doyle par exemple), et trouve dans la forme de la série télévisée un nouveau canal de propagation de cette « démocratie littéraire ».

En outre, d'un point de vue phénoménologique, les nouveaux modes de réception rapprochent le visionnage des séries de la lecture de fictions textuelles. En effet, les rythmes de visionnage se sont diversifiés et assouplis depuis plusieurs années. Nous ne sommes désormais plus assignés à un visionnage « épisodique », qui exigeait qu'on soit devant son poste de télévision à une heure spécifique, sans aucune chance de pouvoir « rattraper » un épisode par la suite. La VHS puis le DVD ont entamé le processus d'individualisation de visionnage, qui culmine aujourd'hui avec la vidéo à la demande ou le *streaming* : on commence une série sur sa tablette pour la poursuivre sur son ordinateur ; certains interrompent le visionnage au milieu d'un épisode, pour le reprendre par la suite, en enchaînant avec l'épisode suivant. Par défaut, les abonnés d'Amazon Prime ou de Netflix activent automatiquement le lancement de l'épisode suivant lorsque le précédent atteint le générique de fin. La fonction « passer le générique » contribue aussi à estomper les frontières entre épisodes. On peut regretter ces évolutions et considérer que la série perd ainsi une partie de son âme. Cela dit, la segmentation en épisodes demeure néanmoins, même si elle est devenue moins contraignante. Matériellement, elle s'apparente désormais, pour le cas des séries en *streaming*, à la segmentation du roman en chapitres, que les lecteurs sont libres de suivre ou non dans le rythme de leur lecture. En définitive, la logique épisodique ne semble pas vouée à disparaître – de nombreuses séries continuent de travailler fortement les phénomènes de seuil – mais c'est la pluralité des modes d'accès qui domine maintenant⁶¹.

Si cette affiliation au roman met en avant la qualité de la série télévisée comme récit, la dimension *live* associée au genre de la sitcom, avec ses tournages publics, la place aussi dans la droite lignée du théâtre. Pour des raisons d'économie et d'efficacité de tournage, mais aussi pour préserver le rythme comique du jeu des acteurs, le modèle de tournage de la sitcom (filmée à trois caméras, devant un public) impose une certaine conception de la série télévisée comme « art de la conversation » (Delavaud 1998). Au-delà du seul genre de la sitcom, la

⁶¹ Pour certaines séries, chaque épisode reste un événement partagé – c'est le cas par exemple de *Game of Thrones*. Mais ce phénomène se restreint si on le compare à ce qui était le cas dans les séries du passé. Il est ainsi difficile d'imaginer, aujourd'hui, qu'un épisode de série puisse rassembler, au moment de sa diffusion, 76% des foyers américains, comme ce fut le cas pour l'épisode "Who Done It" de *Dallas*, regardé par 83 millions d'Américains en 1980. "Millions Tune In to Find Out Who Shot J.R." (*History.com* 24/11/2009. <https://www.history.com/this-day-in-history/millions-tune-in-to-find-out-who-shot-j-r> Dernière consultation 22/3/2019).

présence du théâtre et de la dramaturgie reste forte dans les séries encore aujourd'hui. Ainsi, dans *Westworld*, le théâtre est une métaphore pour le monde artificiel et scénarisé que met en scène la série : celle-ci abonde notamment en références à Shakespeare (j'y reviendrai), et une étape importante de son intrigue se situe dans un théâtre abandonné où un transmetteur relais a été dissimulé. Dans *Battlestar Galactica*, certains rêves prophétiques communs à plusieurs personnages se déroulent dans un opéra, qui procurera finalement une clé de l'intrigue. Plus indirectement, les sites de trafic de drogue (terrains vagues, cours de HLM) sont aussi, dans *The Wire*, filmés comme des scènes de théâtre codifiées⁶².

La dimension « littéraire » des séries se comprend donc en premier lieu par leur proximité formelle avec certaines formes littéraires comme le roman ou le théâtre, proximité qui permet de les situer dans une histoire globale des formes et des formats. Cette filiation met en lumière la manière dont l'impact de ces séries continue, dans la lignée du roman feuilleton et du genre théâtral, de reposer sur l'empathie avec des personnages, que la forme sérielle développe particulièrement puisqu'elle nous permet de les fréquenter intimement.

Séries « réalistes », séries « modernistes » ?

Le phénomène d'artification des séries au tournant des années 2000 s'accompagne d'un élargissement du champ littéraire que les séries, et les discours qui les accompagnent, évoquent. Les références littéraires abondent dans les scénarios, comme dans la réception critique et les discours promotionnels des séries qui se présentent comme distinctes de ce qui serait la télévision « de base ». Comme la critique télévisuelle l'a montré, la référence littéraire participe sans nul doute d'une sorte d'aristocratisation de certaines séries télévisées par rapport à d'autres, selon une logique bourdieusienne (Anderson 2008 ; Akass and McCabe 2004, 2008; Levine and Newman 2011). Rapprocher de nouvelles œuvres d'un canon littéraire déjà établi permet à certaines séries, comme les séries HBO par exemple, de s'inscrire dans une sphère culturelle supérieure. L'extension du « champ littéraire » repose sur une « pensée relationnelle (plutôt que structuraliste) » (Bourdieu 1998, 298) et permet de déplacer les séries télévisées jusque dans la topographie du monde des lettres⁶³, grâce à

⁶² Un aspect que j'étudie dans mon ouvrage (*The Wire Les Règles du jeu*. Paris : PUF, 2016. 107-121).

⁶³ « Lorsqu'un nouveau groupe littéraire ou artistique s'impose dans le champ, tout l'espace des positions et l'espace des possibles correspondants, donc toute la problématique, s'en trouvent transformés : avec son accès

l'adaptation d'une échelle de valeur fixée par les institutions culturelles, qu'il s'agisse de la critique ou de la recherche universitaire, ou encore par la reconnaissance des pairs. La revendication d'HBO de faire *autre chose* que de la télévision⁶⁴ peut ainsi être lue comme dérivant d'une logique de distinction culturelle. Il s'agit d'aligner ces nouvelles productions sur des formes de capital culturel légitime et prestigieuses, pour asseoir la spécificité de ces nouvelles œuvres en rupture avec un média – la télévision – initialement exclu de cette culture d'élite et du bon goût. Comme le regrettent de nombreux critiques, cette démarche, caractéristique d'HBO notamment, ne semble pas remettre en question le système de distinction culturelle fondé sur la valeur et la respectabilité, et revient toujours à dénigrer la télévision en tant que média (Akass and McCabe 2018, Levine and Newman 2011).

Mais la logique de légitimation n'épuise pas la diversité de sens que l'on peut attribuer à ces affiliations littéraires. L'association avec d'autres formes fictionnelles et artistiques permet notamment d'historiciser et de comprendre les évolutions rapides d'œuvres qui occupent une place nouvelle dans le champ culturel. Depuis le tournant des années 1990/2000, les séries distinguées par l'étiquette de « qualité » (Thompson 1981 ; Akass and McCabe 2007 ; Feuer et al. 1984 ; Feuer 2007) ou de « prestige » (Dunleavy 2009, Nelson 2007) sont ainsi moins associées au mélodrame (sans pour autant abandonner leurs ressorts mélodramatiques, j'y reviendrai) et sont couramment louées pour d'autres qualités « littéraires ». Il s'agit alors de mettre en avant par exemple une valeur artistique, un fort engagement sensoriel et émotionnel suscité par ces séries d'un nouvel ordre, reposant sur une complexité narrative accrue, et des personnages et thématiques moins consensuels qu'auparavant. La dimension « littéraire » peut aussi être convoquée pour désigner un régime spécifique de rapport au réel : certaines séries parviendraient ainsi, par un accord novateur entre fond et forme, à incarner une manière d'être au monde. Les séries, art du récit complexe et innovant, donneraient accès à certaines vérités sur la psychologie humaine et les émotions, les relations familiales et professionnelles, ainsi qu'aux grandes questions éthiques et politiques de notre époque.

Ainsi, l'ambition revendiquée par certaines séries de créer un puissant effet de réel (dans des séries aussi diverses que *The Wire*, *The West Wing*, ou *The People vs. O.J.*

à l'existence, c'est-à-dire à la différence, c'est l'univers des options possibles qui s'en trouve modifié, les productions jusque là dominantes pouvant, par exemple être renvoyées au statut de produit déclassé ou classique. » (Bourdieu 1998, 326).

⁶⁴ "It's not TV. It's HBO" était le slogan de la chaîne du câble payant, à partir de 1997, au moment des diffusions de *Oz*, *The Sopranos*, ou *Six Feet Under*.

*Simpson*⁶⁵), les conduisent à être comparées notamment à la tradition du roman réaliste. L'ampleur narrative de *The Wire*, et la précision de la représentation des relations sociales, a conduit certains critiques à voir le *showrunner* David Simon, ancien journaliste, tantôt comme « le Balzac de Baltimore »⁶⁶, tantôt comme un successeur de Tolstoï (Talbot 2007) – le drame social réaliste servant de référence littéraire majeure. L'aspect « dickensien » de la série est également couramment évoqué, à la fois dans les discours critiques et par la série elle-même, non sans ironie⁶⁷.

Plus généralement, un nouveau genre de « réalisme télévisuel » s'affirme dans de nombreuses séries, souvent reliées à un type d'écriture spécifique, nourrie d'une documentation précise, et guidée par une volonté de rendre compte du « réel ». On loue la précision du détail et la qualité de la documentation qui fait d'*E.R.* une série à la fois captivante et réaliste, notamment parce que son créateur, Michael Crichton, est romancier et ancien médecin, et parce que de nombreux médecins contribuent à son écriture⁶⁸. Dans *Six Feet Under* ou *The Sopranos*, c'est le réalisme psychologique et la subtilité de l'accès à la conscience (et à l'inconscient) des personnages, que l'on admire⁶⁹. *The West Wing* nous donne, quant à elle, le sentiment de pénétrer les rouages de l'administration américaine, grâce à son exploration de la rhétorique politique, et à la stylisation de la mise en scène du discours (Rollins & Connor, 2003). Dès le début de la série, le *showrunner* Aaron Sorkin s'adjoint l'aide de consultants ayant travaillé étroitement avec la Maison Blanche, comme Dee Dee Myers ou Patrick Caddell. Plusieurs scénaristes étaient également conseillers en communication pour des personnalités politiques (comme Eli Attie, co-scénariste de 21

⁶⁵ Sur le contexte de la vogue récente du *true crime* dans le cadre de séries de prestige notamment, voir mon article « *Tales of true crime: les séries criminelles américaines aux frontières du réel* » (*Positif* n°689-690, juillet-août 2018, 16-19).

⁶⁶ Il s'agit d'une publication faisant suite à un colloque à l'université de Saarland (16-17/1/2014) intitulé "Balzac in Baltimore: New Epic Realism in *The Wire*".

(<https://scandalum.wordpress.com/2008/01/13/balzac-of-baltimore/> Dernière consultation 8/12/2018).

⁶⁷ Dans la 5^e saison, les nouveaux gestionnaires de la rédaction du *Baltimore Sun* encouragent les journalistes à plus de sensationnalisme, sous couvert de développer ce qu'ils qualifient d'« aspect dickensien » (S5E6, « The Dickensian Aspect »). La vision « dickensienne » de la série culmine sans doute lors de la publication d'une *fan fiction* qui imagine, sous la forme d'un roman illustré du 19^e siècle, une source romanesque à la série, un roman épisodique en 60 épisodes écrit par un certain « Horatio Bucklesby Ogden », contemporain de Dickens. (Joy Delyria and Sean Michael Robinson, *Way Down in the Hole, The Unwired World of H.B. Ogden*. Brooklyn: Power House Books, 2012).

⁶⁸ Voir par exemple les critiques cités sur le site de l'auteur Michael Crichton : (<http://www.michaelcrichton.com/er/> Dernière consultation 20/3/2019).

⁶⁹ L'Association Américaine de Psychanalyse va même jusqu'à décerner un prix à la série et à Lorraine Bracco, interprète du Dr. Jennifer Melfi dans *The Sopranos*, pour saluer ce qui était à leurs yeux la représentation la plus juste du processus de thérapie dans une œuvre de fiction.

(<https://www.nytimes.com/2001/05/29/health/therapists-reveal-their-new-obsession-the-sopranos.html?mtref=www.google.com&gwh=68734CE819CD0C9736B10DC6368BD67F&gwt=pay> Dernière consultation 20/3/2019).

épisodes, qui écrivait les discours d'Al Gore). La qualité de la documentation, enrichie par la contribution d'experts, permet une étroite adhésion de l'écriture de séries à une réalité documentée, mais c'est l'attention à la forme et à la mise en fiction qui leur confère une portée sociale et politique renouvelée. Et c'est cette pertinence, au sein d'un espace culturel et social spécifique, qu'éclaire aussi le lien établi avec la tradition du roman réaliste du 19^e siècle.

Mais le « réalisme » est, on le sait, un terme glissant et difficile à définir. Il s'agit, avant tout, d'une convention qui varie en fonction des genres et des époques, et qui repose sur des éléments hétérogènes comme la précision documentaire, l'absence d'embellissement, ou l'expression d'une conscience sociale ou politique. Plutôt que nous donner des clés sur le rapport des séries à ce qui serait une « réalité » objective et observable, le rapprochement entre séries télévisées et la tradition du roman réaliste ou naturaliste (nombre de séries explorent l'inscription d'individus dans un milieu qui détermine leur évolution) éclaire peut-être davantage les processus de canonisation et de hiérarchisation culturelle qui s'opèrent depuis le 19^e siècle jusqu'à aujourd'hui. La logique feuilletonnante et les éléments mélodramatiques partagés par Balzac, Dickens, le *soap opera* et *The Wire* permettent précisément de faire émerger ce qui les distingue, à savoir une forme densifiée et complexifiée de la forme utilisée (verbale comme audiovisuelle), qui les éloigne d'un langage courant ou d'une présentation d'actions dénuée d'originalité.

L'usage courant du terme littéraire recouvre ainsi des sens très divers, et parfois discutables. Il peut ainsi révéler un amalgame problématique entre littérature et récit, alors que le récit ne se limite pas à la littérature, et inversement. L'usage se rapproche en revanche de l'acception plus précise de « poétique » lorsqu'il exprime une appréciation des séries comme sophistiquées, ambiguës et subtiles. Les séries qui sont apparues depuis la fin du 20^e siècle prendraient donc un « tournant poétique », puisqu'elles encouragent une interprétation toujours plus active, une analyse précise, un décryptage minutieux, voire un questionnement philosophique, dans la tradition d'une littérature qui se doit de questionner son public grâce à son ambiguïté fondamentale⁷⁰.

Si l'inventivité langagière et la qualité d'écriture des dialogues font depuis longtemps partie de l'attrait exercé par les séries, les techniques narratives innovantes et « complexes » (Mittell 2006, 2015 ; Dunleavy 2018) qui fleurissent à partir du tournant du 21^e siècle les

⁷⁰ Une idée qui a été théorisée plus particulièrement à l'ère moderniste, par exemple dans *Principles of Literary Criticism* (Richards 1924), *The Meaning of Meanings* (Ogden & Richards 1923), ou encore *Seven Types of Ambiguity* (Empson 1930). Sur cette question, voir aussi le récent essai *Guilty Aesthetic Pleasures* (Aubry 2018).

inscrivent dans la veine du modernisme. Les lignes narratives multiples, initialement spécifiques aux *soaps*, font leur entrée dans les *dramas* de prestige avec *Hill Street Blues* et sont, depuis lors, devenues la norme dans la plupart des *dramas*. Les variations chronologiques – *flashbacks* et *flash-forwards* dans *Breaking Bad*, *flash-sideways* dans *Lost*, temporalités oniriques dans *Six Feet Under* ou *The Sopranos*, lignes narratives convergentes dans *Damages* – deviennent également monnaie courante. L’exploration de points-de-vue différents sur les mêmes événements sont le principe fondateur de *The Affair*, tandis que les variations génériques et tonales nous surprennent à chaque nouvel épisode d’*Atlanta*, qui combine réalisme social, comédie, et surréalisme. Un épisode de *The Good Wife* (S6E14) est qualifié de « joycien »⁷¹ par la critique car l’essentiel de l’action se déroule dans l’esprit du personnage principal – les séquences décousues se succédant sur un rythme rapide et désordonné, tel un courant de conscience. Pour Thomas Doherty, directeur du département d’études américaines à Brandeis University, le sens du détail à l’œuvre dans certaines séries récentes les rapproche des romans d’Henry James : “At its best, the world of Arc TV is as exquisitely calibrated as the social matrix of a Henry James novel, where small gestures and table manners reveal the content of a character molded by convention, class, and culture.”⁷² Pour Michele Sanguanini, le développement des « séries philosophiques » (*The Good Place*, *Rick and Morty* ou *Bo-Jack Horseman*) est le signe que nous vivons à l’aube d’une ère de « créativité disruptive et d’une profonde remise en question de la tradition, comme à la fin de la Belle Époque ». Selon lui, « Rich Sanchez est l’équivalent numérique de *L’Homme sans qualités*, et BoJack est notre Leopold Bloom »⁷³. Depuis la fin du 20^e siècle, les séries remettent également en question les normes morales stables : on voit ainsi l’avènement de personnages d’antihéros, ces « hommes tourmentés » ainsi que les appelle Brett Martin dans son analyse de la « révolution créative » apportée par *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men* et *Breaking Bad*⁷⁴, à la suite des précurseurs *Profit* ou *NYPD Blue* dans les années 1990⁷⁵.

⁷¹ (Mike Hale, “*The Good Wife* Recap: Alicia, Mind Wandering, Figures Out a Few Things”, *Arts Beat*, *New York Times Blog*, 8/3/2015).

<https://artsbeat.blogs.nytimes.com/2015/03/08/the-good-wife-recap-alicia-mind-wandering-figures-out-a-few-things/> Dernière consultation 12/3/2019).

⁷² (Thomas Doherty, “*Storied TV: Cable is the New Novel*”, *The Chronicle of Higher Education* 17/9/2012. <https://www.chronicle.com/article/Cable-Is-the-New-Novel/134420> Dernière consultation 1/7/2019).

⁷³ “I like to think that we are living at the dawn of an era of disruptive creativity and deep interrogation of tradition, much like the end of the Belle Époque. Rick Sanchez is the digital *Man Without Qualities*, BoJack our Leopold Bloom.” (Michele Sanguanini, “I Watch, Therefore I Am”, *Varsity* 11/10/2018. <https://www.varsity.co.uk/film-and-tv/16169> Dernière consultation 29/3/2019).

⁷⁴ Dans son livre, Martin fait le lien entre ces personnages d’antihéros et la figure auctoriale du *showrunner* qui dirige ces quatre séries (Martin 2013).

⁷⁵ Je reviendrai plus précisément sur les questionnements éthiques soulevés dans, et par les séries télévisées, en fin de seconde partie.

Une analyse bourdieusienne verrait sans doute ici une volonté bourgeoise d’instaurer une distinction entre certaines œuvres et d’autres, à partir d’une culture canonique établie de longue date, comme en témoignent les références principales au roman réaliste et aux écrits modernistes. Néanmoins, le contexte culturel et médiatique a profondément changé depuis la publication de *La Distinction*. Les phénomènes d’échanges interartistiques, de recyclage, de citation et de dissémination ont été redistribués par l’ère numérique et les nouveaux médias. Plutôt que de couper ces séries dites « littéraires » d’un médium populaire qu’est la télévision, il me semble que ce très large usage de la référence littéraire permet, non pas d’élever idéalement les séries au niveau de la littérature, mais bien d’activer les deux formes de manière conjointe, dans une logique horizontale et non hiérarchique. Il ne s’agit pas pour autant de considérer ce phénomène comme une élévation artistique déconnectée de contraintes commerciales : l’intermédialité croissante à l’œuvre dans les séries contemporaines se développe dans un contexte où tous les médias narratifs s’insèrent dans un mouvement de convergence culturelle et technologique. Pour Jim Collins, le processus d’alignement entre cinéma et littérature établit une nouvelle forme de culture « ciné-littéraire » qui permet une interdépendance sans précédent des industries du livre, du cinéma et de la télévision (Collins 2010, 33). Les séries du tournant du 21^e siècle sont ainsi « littéraires » aussi parce que cette expérience « ciné-littéraire » des séries apporte une valeur ajoutée indéniable pour les chaînes et producteurs.

La référence littéraire permet donc d’historiciser notre réception des séries, de mettre en perspective le pouvoir narratif, esthétique et idéologique de cette forme en voie de devenir hégémonique. Dans le même temps, elle nous permet d’affiner notre compréhension de ce qui leur est spécifique, notamment par leur manière de combiner plusieurs dimensions d’une histoire culturelle littéraire – sans parler, bien entendu, des multiples rapports avec les autres arts et la culture populaire au sens large. Inversement, dans une époque où l’on redoute souvent que le « littéraire » soit en déclin, mis en danger par une culture de l’image prédominante, la manière dont les séries bousculent les concepts de haute culture et de culture populaire participe bien, comme le suggère Ronan Ludot-Vlasak, d’une régénération du littéraire, d’une « profanation » salutaire, qui permet de revitaliser la littérature en l’incorporant à ce nouvel art sériel (Ludot-Vlasak 2017).

Palimpsestes

Au-delà du discours sur les séries, sur leur complexité narrative et leur inventivité langagière, les œuvres elles-mêmes cultivent leur inscription dans une dimension « littéraire » en incorporant à leur propre texture d'innombrables références à de « grandes œuvres » ou de « grands auteurs » du canon littéraire, qui s'intercalent avec les références courantes à la culture populaire, hors de toute hiérarchie. Les séries s'affirment donc comme littéraires « au second degré », œuvres-palimpsestes qui viennent s'inscrire sur de nombreux autres textes – notamment littéraires – les ayant précédées. Outre le phénomène d'adaptation évoqué plus haut, les séries affichent ainsi depuis une vingtaine d'années un degré accru de référentialité et d'hypertextualité.

Ainsi la toute première série dramatique création originale de HBO, *Oz*, affirme sa différence non seulement par la grande violence de sa représentation du milieu carcéral et son utilisation d'un langage vulgaire ou obscène⁷⁶, mais aussi par son usage de l'intertextualité. Cette dernière est d'abord à la fois littéraire et cinématographique : la série s'intitule *Oz* car elle se situe dans la prison d'Oswald, dans l'unité spéciale *Emerald City*, allusion au roman de Frank Baum de 1900 et surtout à l'adaptation au cinéma par Victor Fleming de 1939⁷⁷. Mais au-delà de cette référence évidente, la construction narrative repose aussi sur une technique ouvertement littéraire : le personnage d'Augustus Hill, jeune prisonnier en fauteuil roulant, occupe la fonction du coryphée de la tragédie grecque classique (Barthes 2002). Isolé du reste de l'intrigue dans son cube en verre, il commente et explique l'enfer de cette prison avec ironie. La technique du regard-caméra, utilisée ici pour ces monologues adressés directement au spectateur, rappelle aussi une technique courante utilisée dans les œuvres audiovisuelles pour traduire le monologue théâtral. Le *showrunner* Tom Fontana cite à l'envi ses nombreuses influences littéraires – Shakespeare, Sophocle, Eschyle, Euripides pour la violence des actes et des sentiments, Tchekhov pour le sentiment de « désir et de perte »⁷⁸.

⁷⁶ Ce qui constitue l'une des spécificités des chaînes du câble premium qui ne sont pas soumises aux règles de contrôle de la FCC (Federal Communications Commission).

⁷⁷ Les couleurs désaturées de la série fonctionnent d'ailleurs en contrepoint du passage au Technicolor qui caractérise le film.

⁷⁸ (Dinitia Smith, "Prison Series Seeks to Shatter Expectations", *New York Times* 12/7/1999. <https://www.nytimes.com/1999/07/12/arts/prison-series-seeks-to-shatter-expectations.html?mtref=www.google.com> Dernière consultation 1/7/2019). Tchekhov lui-même avait entrepris de dépeindre un milieu carcéral suite à ses entretiens avec les bagnards de l'île de Sakhaline (*L'Île de Sakhaline*, paru en feuilletons en 1893 et 1894). L'influence de la tragédie grecque est aussi évoquée très souvent par David Simon, *showrunner* de *The Wire*, tandis que la technique du regard caméra et des adresses directes au spectateur se multiplient dès la série pionnière *Profit* et plus récemment, dans *House of Cards*, deux séries qui affichent ouvertement leur ascendance shakespearienne.

Si l’affichage d’une forme d’érudition littéraire est de mise dans de nombreuses séries depuis le tournant du 21^e siècle, elle se dessinait auparavant plutôt dans des épisodes spécifiques. Ainsi, l’épisode S4E2 de *Columbo* “Dagger of the Mind” (1972) met en parallèle l’intrigue de la série et celle de *Macbeth*, tandis que l’épisode “Atomic Shakespeare” (S3E7) de *Moonlighting* (1986) est un pastiche de la *Mégère Apprivoisée*, pentamètres iambiques inclus. Mais en dehors de quelques exceptions comme *Beauty and the Beast* ou *Quantum Leap* où les références littéraires étaient omniprésentes, il s’agissait pour l’essentiel d’épisodes qui se voulaient des exercices de style.

L’inscription dans une intertextualité littéraire est plus globale pour *Sons of Anarchy*, *House of Cards*, *Westworld* ou *Lost* par exemple, qui empruntent une structure, de nombreuses thématiques et personnages à Shakespeare. *Lost* partage ainsi de nombreux points communs avec le genre de la romance shakespearienne (Hatchuel & Laist, 2016) et se place dans la tradition des « robinsonnades ». Le jeu onomastique y abonde – de Locke à Sawyer, de nombreux personnages ont des noms de philosophes ou de personnages d’œuvres littéraires – et on les voit souvent en train de lire des œuvres qui fonctionnent comme autant d’harmoniques pour les thématiques de la série, sans oublier l’intertexte biblique omniprésent. Dans *Mad Men* aussi, on lit beaucoup : un recueil de poèmes de Frank O’Hara (S2E1) ou *L’Enfer* de Dante (S6E1) pour Don Draper, *Atlas Shrugged* d’Ayn Rand (S1E8) pour Bert Cooper, *Lady Chatterley’s Lover* (S1E3) pour les secrétaires de Sterling Cooper, tandis que la jeune Sally Draper fait la lecture de *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* d’Edward Gibbon à son grand-père Gene (S3E3). Matthew Weiner, le *showrunner*, prend soin d’évoquer dans ses entretiens les nombreuses lectures qui ont contribué à la création de la série⁷⁹. L’exposition dédiée à *Mad Men* au *Museum of the Moving Image* de New York en 2015⁸⁰ débutait par un véritable portail littéraire puisque le chemin du visiteur passait entre deux grands rayonnages contenant « la bibliothèque de Matthew Weiner », incluant de nombreux romans (plusieurs romans de John Cheever, *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson, *The Moviegoer* de Walker Percy), mais aussi des essais économiques (*The Affluent Society* de Galbraith) historiques (*The Glory and the Dream* de William Manchester), sociologiques (*The Sixties* de Todd Gitlin, *The Lonely Crowd* de Riesman and al.), philosophiques (*Poétique de l’espace* de Bachelard) ou encore des mémoires de publicitaires

⁷⁹ Voir par exemple (“Matthew Weiner: By the Book”, *New York Times* 24/4/2014. <https://www.nytimes.com/2014/04/27/books/review/matthew-weiner-by-the-book.html> et James Walton, “Mad Men: the Most Literary Show on TV”, *The Telegraph* 27/3/2012. <https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/9135045/Mad-Men-the-most-literary-show-on-TV.html>

Dernière consultation 26/3/2019).

⁸⁰ (Exposition “Matthew Weiner’s *Mad Men*”, Museum of the Moving Image, New York, 14/3- 6/9/2015).

célèbres (*My Life in Advertising and Scientific Advertising* de Claude Hopkins). L'exposition nous apprend également que, lorsque les auteurs se retrouvaient dans la *Writer's room* pour chaque saison, Weiner commençait le premier jour de travail en leur lisant à haute voix la préface des nouvelles de John Cheever⁸¹. La bibliothèque publique de New York propose désormais une "*Mad Men Reading list*", qui recense toutes les œuvres littéraires lues ou mentionnées par les personnages. Le site va plus loin, en imaginant quelles auraient pu être les lectures de ces personnages à l'époque, en fonction de leur âge et de leurs caractéristiques principales (goûts, classe sociale, profession, etc.)⁸². Les références littéraires sont donc à la fois une manière pour les auteurs de séries de s'inscrire dans une certaine tradition littéraire, et une tentative de rapprocher le monde diégétique de la réalité des spectateurs en créant un espace imaginaire partagé.

La multiplication de références poétiques dans certaines séries comme *Breaking Bad* participe enfin de la volonté de certaines séries de s'affranchir ponctuellement de leur caractère narratif. L'intertexte poétique joue un rôle important dans les dernières saisons. Les références à Walt Whitman, ou au poème de Shelley "Ozymandias" qui donne son nom au 60^e épisode (S5E14) et qui structure la bande-annonce de la dernière saison⁸³ accentuent la volonté constante de « défamiliarisation » à l'œuvre dans la série. La défamiliarisation est une notion-clé de nombreuses théories de la littérature depuis les formalistes russes (Shklovsky, 1998), qui s'adapte parfaitement au programme narratif et esthétique de *Breaking Bad*. La série joue en effet sur les métamorphoses, sur les changements d'état qui affectent la matière, à l'image de l'activité de chimiste de son personnage principal Walter White, qui décide de se réinventer au moment-même où il va mourir. L'intertexte poétique permet aussi à la série de mettre en exergue sa construction quasi-musicale. Les séquences pré-génériques, par exemple, fonctionnent comme des refrains poétiques, au sens où elles suscitent un sentiment

⁸¹ "These stories seem at times to be stories of a long-lost world when the city of New York was still filled with a river light, when you heard Benny Goodman quartets from a radio in the corner of the stationery store, and when almost everybody wore a hat. Here is the last of that generation of chain smokers who woke the world coughing, who used to get stoned at cocktail parties and perform obsolete dance steps like "the Cleveland Chicken," sail for Europe on ships, who were truly nostalgic for love and happiness, and whose gods were as ancient as yours and mine, whoever you are. The constants that I look for in this sometimes dated paraphernalia are a love of light and a determination to trace some moral chain of being." (John Cheever, *The Stories of John Cheever*. 1978. New York: Vintage, 2000).

⁸² (<https://www.nypl.org/blog/2010/09/13/mad-men-reading-list> Billy Parrott, Associate Director, Mid-Manhattan Library at 42nd Street, 13/9/2010. Dernière consultation 25/6/2019).

⁸³ (*Breaking Bad* Finale "Ozymandias" Trailer, <https://www.dailymotion.com/video/x2v7jqg> Dernière consultation 29/3/2019).

d'égarer chez le spectateur, nous détournent souvent de l'ordre narratif logique pour produire au final un sentiment de révélation⁸⁴.

Faut-il regretter ce haut degré de référentialité dans des séries qui s'adressent ainsi à un type spécifique de public disposant de ces références littéraires par leur « capital culturel » préétabli ? Ou peut-on considérer au contraire que les séries télévisées permettent bien d'activer une pluralité de textes littéraires qui, par cette association à un univers fictionnel appartenant à la culture populaire, trouvent, sinon de nouveaux lecteurs, tout au moins un nouvel horizon de résonance ? Si ce phénomène d'intertextualité appuyée caractérise les séries comme *Mad Men*, *Breaking Bad* ou *Lost*, qui se sont affirmées peu à peu comme ce que l'on pourrait considérer comme un « canon sériel », aussi discutable que soit ce concept, cette référentialité littéraire se dissémine bien plus largement dans tous les genres sériels, des séries policières (*The Following* est tissée de références à l'œuvre de Poe) jusqu'aux comédies comme *The Good Place*, qui accorde une place centrale à la littérature philosophique, sans oublier l'orientation délibérément métaphysique de séries d'animation comme *Rick and Morty* ou *Bo-Jack Horseman*⁸⁵. Les séries télévisées dans leur ensemble s'affirment ainsi comme des palimpsestes complexes par l'accumulation de références, de citations à la littérature canonique – qu'il s'agisse de mythes, de romans, de poésie ou d'essais philosophiques. Le tissage constant de ces références canoniques au sein d'une intertextualité multiple aboutit à une dé-hiérarchisation des références et une redistribution des catégories culturelles. Pour Jason Mittell, ces « flux intertextuels » témoignent surtout d'interactions intensifiées reliant producteurs, œuvres et publics. Au tournant du 21^e siècle, les séries deviennent des œuvres qui appellent le visionnage (Mittell, 2015: 52, 261-291), et instaurent une conversation particulièrement vivante entre auteurs, œuvres et spectateurs, dans une logique d'activation des références. Loin de toute révérence pour un « littéraire » sanctifié, la « littérarité » des séries affirme davantage la capacité d'œuvres de la culture populaire à incorporer et animer des textes et sources très diverses, le « littéraire » gravitant ainsi au sein d'une vaste constellation d'autres intertextes.

⁸⁴ Sur ce sujet voir notamment (Jost 2016).

⁸⁵ Sur ce sujet, voir (Michele Sanguanini, "I Watch, Therefore I Am", *Varsity* 11/10/2018. <https://www.varsity.co.uk/film-and-tv/16169> Dernière consultation 29/3/2019).

Dire le monde

Au-delà du type de littérature convoquée, les séries se placent dans la lignée « du littéraire » par leur projet, leur ampleur, leur ambition artistique, esthétique, sociale, politique et culturelle. Elle s'inscrivent dans une unité artistique qui relie ainsi littérature, cinéma, et séries. N'oublions pas que, dès les débuts du cinéma, la théorisation de ce nouvel art insistait déjà sur la continuité du projet artistique qui le liait aux grandes formes narratives. Ainsi, dans son essai "Dickens, Griffith and the American Film Today", Eisenstein trouve dans le roman victorien une grande partie des fondements de l'esthétique cinématographique américaine (Eisenstein 1949). Une opinion partagée par la suite par Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire* (Metz 1977), où il explique que le cinéma classique remplit désormais la même fonction sociale que le roman historique au 19^e siècle, fonction que le roman du 20^e siècle, de moins en moins narratif et représentationnel, avait en grande partie abandonnée.

Il semble illusoire de prétendre en quelques lignes établir de possibles « raisons » pour lesquelles les séries télévisées seraient en quelque sorte, dans la continuité de la littérature et du cinéma. Pour Raymond Williams, ce sont ce qu'il appelle les « structures de sentiment » qui constituent le « rapport essentiel », dans les œuvres importantes, entre la dimension individuelle et « la communauté de genre, d'époque et de style » (Williams 1977, 8-9). Ce concept à la fois influent et difficile à cerner, s'avère néanmoins utile pour saisir la manière dont la forme sérielle possède une dimension structurante dans le champ culturel actuel. Pour Williams, certaines formes parviennent à capter les structures de sentiments d'une époque par leur capacité à saisir des éléments émergents de la vie sociale, certains phénomènes en devenir, qui ne se réduisent pas aux représentations préexistantes (Williams 1977, 133-134). Ces formes dramatiques capables de capter ces structures de sentiments sont nécessairement « inscrites dans les rythmes de la vie quotidienne », et font l'objet d'« expériences habituelles » (Williams 1983, 12) – deux qualités qui s'appliquent étroitement aux séries télévisées et à leur consommation aujourd'hui. La forme sérielle parvient tout particulièrement à exprimer une sorte de « sensibilité ambiante et évanescence de nos sociétés actuelles » (Shaviro 2011, 2), l'exprimer au sens où elles en sont des émanations, des symptômes (Jost 2011), et elles contribuent à leur donner forme ("both symptomatic and productive", Shaviro, *op cit*). Les séries s'affirment effectivement aujourd'hui comme vecteur en pointe des aspects affectifs de la vie sociale et individuelle, grâce à leur capacité d'offrir un vécu partagé sur la durée, et une expérience multisensorielle (récit audiovisuel, expérience interactive).

Les enjeux cristallisés par le biais des séries sont multiples. Ces questionnements sociaux, culturels et historiques reflètent une époque troublée, instable, en pleine mutation. La dissolution du rêve américain apparaît par exemple à travers le mythe perverti de la réinvention de soi. Dans *Breaking Bad*, Walter White se construit une nouvelle identité et rencontre certes un succès inattendu à la tête d'un nouvel empire de la drogue, mais au prix d'un renoncement moral. Dans *Mad Men*, la réussite sociale et professionnelle de Don Draper, emblème du *self-made-man* et du rêve américain de la consommation, s'accompagne d'une frustration permanente et d'un vide existentiel. *The Wire* s'attache, quant à elle, à démontrer la corruption des institutions (police, école, presse) et la mise à l'écart de la société d'une grande partie de la population par le système néolibéral post-industriel. La réalité sociologique devient intelligible et comme tangible lorsque les effets sont perçus par le biais de personnages auxquels on s'attache au fil des soixante heures de fiction. L'assouplissement des normes contraignantes de genre et de sexualité sont explorés dans *Sense 8* ou *Transparent*. Des séries comme *Fargo*, *The Good Wife*, *The Good Fight*, *Mr. Robot* ou *Black Mirror* mettent en perspective la déréalisation du monde à l'ère des nouvelles technologies et des nouveaux médias, et la nécessité de réinvestir les notions de vérité ou de réalité. Les enjeux de l'identité afro-américaine sont mis en perspective dans *Atlanta* ou *Dear White People*. Qu'il s'agisse de représentations « réalistes », de dystopie (*The Handmaid's Tale* est devenu une série emblématique des combats féministes à l'ère Trump), de science fiction (*Battlestar Galactica* est vue comme une fable sur la guerre en Irak et l'Amérique post 9/11), de fantasy (*Game of Thrones* illustre la vanité des luttes de pouvoir dans un monde pré-apocalyptique où l'hiver imminent semble un double inversé de notre réchauffement climatique), ou d'art expérimental (dans *Twin Peaks The Return*, on ne sort jamais vraiment de la "Black Lodge" et la série s'achève sur un appel à la guerre) – tous les genres sériels télévisuels, et leurs hybridations, semblent en prise étroite avec les enjeux du présent, d'un espace et d'une époque spécifique, sans négliger les questions intemporelles parcourant les grands récits, depuis les fables et les mythes (Campbell 1949 ; Booker 2004).

La liste pourrait s'allonger *ad libitum*, et les ouvrages universitaires et généralistes proposant des analyses historiques, sociologiques, philosophiques, juridiques ou politiques fondées sur les séries télévisées sont nombreux. Les séries sont donc investies d'une portée épistémologique, cognitive et éthique. Croisées avec d'autres savoirs, elles nous permettent de

construire une compréhension du monde⁸⁶. Pour Jean-Pierre Esquenazi, les séries télévisées prennent le relais de la littérature par la capacité d'immersion fictionnelle qu'elles offrent aux spectateurs, lorsque la « fiction nous parle, nous ressemble, de manière métaphorique » (Esquenazi 2013). Reprenant les analyses d'Arthur Danto, il explique que les séries, comme les œuvres littéraires, nous révèlent « un aspect de nous-même dont nous ne saurions pas que c'est le nôtre si nous ne disposions pas de ce miroir » (Esquenazi 2013, citant Danto 1986/1993, 197).

La série serait donc aujourd'hui la forme culturelle qui parvient à « dire le monde »⁸⁷, son *episteme*, au sens où Michel Foucault entend ce terme. Elle se confronte au présent dans sa complexité, ses contradictions, ses angoisses, et constitue la grande forme qui nous aide à nous penser nous-même au sein de ce monde. Elle assumerait désormais ce « rôle social puissant qui consiste à assumer pleinement la charge du réel dont elle doit rendre compte »⁸⁸, à l'image de ce que fait la littérature depuis plusieurs siècles, et le cinéma depuis un peu plus de cent vingt ans. Elle serait ainsi la forme qui parvient, tout particulièrement, à prendre en charge les enjeux majeurs d'une époque, qui parvient à refléter une psyché collective en plus de créativités individuelles. La forme audiovisuelle sérielle permettrait à la fois de penser et de représenter la complexité d'une réalité libérale post-industrielle, comme le roman moderne avait épousé les enjeux de la nouvelle société urbaine de la révolution industrielle, et le cinéma ceux de l'ère de la mécanisation et de l'automatisation⁸⁹.

Cette idée est certes un argument commercial véhiculé par les producteurs et les chaînes : le crédo de HBO, notamment, est bien de prétendre que la série télévisée est la forme artistique du 21^e siècle, le cinéma ayant eu sa pertinence au 20^e siècle, tandis que la littérature aurait été la forme du 19^e siècle (Edgerton 2009). On perçoit toutefois vite les limites de cette conception qui, formulée ainsi, peut paraître bien arrogante puisqu'elle semble

⁸⁶ Parmi les nombreuses publications, on peut citer (Dominique Moïsi, *La Géopolitique des séries ou le triomphe de la peur*. Paris : Flammarion, 2016), ou encore la collection *Popular Culture and Philosophy* chez Open Court Publishing.

⁸⁷ Pour Pierre Bayard, les séries américaines proposent un accès à ce qu'il appelle « une lisibilité du monde ». (Pierre Bayard, Tristan Garcia, Ariane Hudelet, Vincent Message, Olivia Rosenthal, Mireille Séguy et Stéphane Rolet, « Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ? », *TV/Series* 7. 2015. <http://journals.openedition.org/tvseries/288> Dernière consultation 15/3/2019).

⁸⁸ (Patrick Boucheron, « Toute littérature est assaut contre la frontière », *Annales. Histoire, Science Sociale* 2, 2010, 441-467. p. 444).

⁸⁹ Voir notamment (Williams 1958, Crary 1992, Parkinson 1996). Dans *For the Love of Pleasure* (1998), Lauren Rabinowitz étudie la manière dont le cinéma des premiers temps épouse la culture ouvrière au tournant du 20^e siècle, et inscrit son histoire du cinéma au sein d'une histoire de la culture visuelle plus vaste, où les évolutions de la perception (temps, espace), et de conception du réel deviennent des pratiques historiques. Voir aussi (Steve Ross, *Working Class Hollywood*. Princeton: Princeton University Press, 1999; Ann Friedberg, *Window Shopping*. Irvine: University of California Press, 1993; Leo Charney and Vanessa Schwartz, eds., *Cinema and the Invention of Modern Life*. Irvine: University of California Press, 1996).

sous-entendre l'obsolescence des formes précédentes et une compétition darwinienne entre les arts. L'appropriation de traits « littéraires » apparaîtrait ainsi comme le signe de la prise du pouvoir des séries dans le champ culturel et narratif, au détriment de la littérature ou du cinéma. Corrolaire de cette généralisation excessive, les séries télévisées pourraient tout autant être accusées d'être les tenantes toutes-puissantes du *soft power* américain, diffusant sournoisement les valeurs individualistes et ultralibérales dans les esprits paresseux de publics dénués d'esprit critique – c'est ce qu'on peut encore lire en juin 2019 dans une chronique de *Libération*, qui prend soin de relier les séries à la littérature antique. Hérodote le Grec et Tite-Live le Romain y sont associés aux « séries américaines » (considérées, en revanche, comme un tout homogène, sans citer aucun titre spécifique) par leur manière d'imposer des stéréotypes spécifiques à une époque, permettant de « produire le citoyen conforme à un ordre social dont les promoteurs savent ce qu'ils doivent à la fable »⁹⁰.

Cette inquiétude envers les industries culturelles, persistante depuis les écrits d'Adorno et de l'école de Francfort, affecte nécessairement l'extension du champ du littéraire et son appropriation par le médium sériel. S'agit-il pour l'écriture littéraire de s'adapter à un horizon socio-culturel en évolution pour trouver une pertinence nouvelle, ou bien faut-il voir dans la dimension commerciale des séries télévisées une menace susceptible d'« entacher » l'écriture qui leur est associée⁹¹, dans une époque où l'on considère que la domination croissante de l'image met nécessairement en danger l'écrit⁹² ? Plutôt que de céder à ces inquiétudes qui choisissent d'ignorer la dimension commerciale de tous les arts, et le fait que celle-ci ne soit pas incompatible avec une qualité artistique propre, il semble plus judicieux de concevoir cette « littéarité » des séries télévisées en terme de projet intellectuel, social, politique et artistique. Dans la logique de Jacques Rancière, on pourrait considérer qu'elles s'inscrivent dans un « régime esthétique » partagé (Rancière 2000). Tout comme le cinéma, les séries sont un « art mixte » (Rancière 2001), le site de fertilisations croisées qui sont caractéristiques de l'époque contemporaine, et bousculent les délimitations de genres et de

⁹⁰ (Johann Chapoutot, « Le 'soft power' des séries télé », *Libération* 12/6/2019. https://www.liberation.fr/debats/2019/06/12/le-soft-power-des-series-tele_1733323 Dernière consultation 1/7/2019).

⁹¹ « Mais écrire pour la télé, est-ce vraiment écrire, faire de la création et non de l'*entertainment* ? Le roman va-t-il sombrer dans les eaux froides des TV shows ? Trois degrés dans le plongeon des écrivains : l'adaptation de leurs propres romans, la coécriture d'épisodes ou de saisons, la production d'une nouvelle série. » (Michel Schneider. « Quand la série télé réinvente le roman », *Le Point* 9/2/2012.

https://www.lepoint.fr/culture/quand-la-serie-tele-reinvente-le-roman-09-02-2012-1430580_3.php
Dernière consultation 3/12/2018).

⁹² Cette notion d'iconophobie sous-tend de nombreuses théories opposant radicalement textes et images, sur lesquelles je reviendrai dans le 3^e chapitre de cette première partie. Cette iconophobie est notamment souvent évoquée et questionnée par les *adaptation studies* (Elliot 2003, Stam and Raengo 2005, Cartmell and Whelehan 2007, Leitch 2007). Voir aussi (Taylor 1996, Mondzain 2000).

formats. Elles s'inscrivent dans des logiques et des dynamiques qui les ancrent dans l'hypermodernité tout en consolidant des liens fondamentaux avec le passé par le biais de persistances culturelles, notamment littéraires.

Les différentes acceptions du « littéraire » mentionnées ici ne sont ni exclusives ni contradictoires. Pour une majeure partie des séries dites « de qualité », la réussite (critique et commerciale) repose toujours en grande partie sur leur capacité à émouvoir, sur la proximité établie avec les personnages, et sur les rebondissements narratifs hérités du genre du mélodrame⁹³. Si le sort des habitants des ghettos du quartier Ouest de Baltimore touche, grâce à *The Wire*, un public bien plus large qu'un article sociologique de William Julius Wilson sur le même sujet, c'est bien grâce à la séduction qu'opèrent des personnages comme Stringer Bell, D'Angelo Barksdale ou Omar Little, grâce aussi à la puissance visuelle des images, comme celle des maisons condamnées du ghetto, ou du lent ballet multicolore des conteneurs dans le port de Baltimore. L'hybridation de la dimension mélodramatique contribue néanmoins à inaugurer, à partir du tournant des années 1990, une nouvelle ère pour les séries télévisées. La forme sérielle épisodique « bouclée », ou « formulaire » (*formula shows*) se mêle désormais couramment à la forme feuilletonnante (*serialized shows*) où les arcs narratifs se déploient sur toute une saison et souvent sur la série dans son ensemble⁹⁴. Les séries intègrent les modèles mélodramatiques à un régime narratif et esthétique souvent loué pour son supposé réalisme, une complexité narrative héritée du modernisme, ou un niveau de référentialité, voire d'auto-référentialité élevé qui les ancre dans le post-modernisme.

Les séries télévisées couvrent donc un large éventail de ce que l'on définit comme le littéraire, offrant à la fois une synthèse et une hybridation du concept. Elles incarnent par exemple une relation affective au récit écrit qui pourrait sembler presque nostalgique par la permanence de la notion d'empathie et de l'attachement aux personnages, tout en proposant des expérimentations formelles, narratives et poétiques sans précédent dans l'histoire de la télévision. Cette conception somme toute romantique du « littéraire » n'équivaut pas à prononcer l'obsolescence de la littérature, mais prend acte de l'ajout de ce nouveau canal ouvert à une forme d'expression littéraire, à un certain « art d'écrire ».

⁹³ Linda Williams étudie par exemple comment *The Wire*, qui est souvent associée à un réalisme documentaire, ou au tragique, peut être analysée comme grande œuvre mélodramatique (Williams 2014).

⁹⁴ Voir (Mittell 2009, 2015, Edgerton 2007, Akass and McCabe 2007, Winckler 2005, Esquenazi 2009, 2010).

1.2 L'art d'écrire

De nombreux auteurs et autrices littéraires trouvent aujourd'hui dans cette forme un espace leur permettant de toucher un vaste public. Les romanciers et romancières reconnaissent aussi l'influence des séries télévisées, dont ils sont d'ardents « consommateurs », sur leur pratique de l'écriture⁹⁵. En France par exemple, Chloé Delaume construit son roman interactif *La Nuit je suis Buffy Summers* (Ere, 2007) comme une variante de *Buffy The Vampire Slayer*⁹⁶. Philippe Djian explique s'être inspiré de *Six Feet Under* pour composer les six volumes de *Doggy Bag* (Julliard, 4 saisons, 2005-2010). Serge Bramly explique que la vision des *Sopranos* lui a permis de « casser la chronologie, et d'oser » dans son roman *Le Premier principe, le second principe* (Lattès, 2008), des choses qu'il ne se serait pas permises auparavant. Critique de séries de la première heure, Martin Winckler remercie couramment, à la fin de ses romans, les personnages et les scénaristes des séries qui l'ont inspiré – la narration polyphonique des *Trois Médecins* (Gallimard, 2006) doit ainsi beaucoup à *Damages*, et la structure de sa *Trilogie Twain* (Calmann Lévy, 2008, 2009) à celle de *Mad Men*⁹⁷. Salman Rushdie parle de David Simon ou de Matthew Weiner comme des « artistes créateurs » qui doivent être placés exactement sur le même plan qu'un romancier, un poète ou un dramaturge⁹⁸. Des auteurs estampillés comme « littéraires » passent aussi communément d'un type d'écriture à un autre. Ainsi, les scénaristes principaux de *The Wire* sont romanciers (Dennis Lehane, George Pelecanos, Richard Price), dramaturges (Eric Overmyer), ou journalistes (David Simon). Noah Hawley et Nic Pizzolatto, *showrunners* respectifs de *Fargo* et de *True Detective*, sont aussi auteurs de romans. Tom Perrotta, auteur

⁹⁵ Sur ce sujet, voir (Eric P. Hoel, « Fiction in the Age of Screens », *The New Atlantis* Printemps/Été 2016, <https://www.thenewatlantis.com/publications/fiction-in-the-age-of-screens> Dernière consultation 11/7/2019).

⁹⁶ Voir (Sylvie Ducas, « Fiction auctoriale, postures et impostures médiatiques : le cas Chloé Delaume, 'personnage de fiction' », *Le Temps des Médias* 2010-1, n°14. 176-192).

⁹⁷ Voir (Erwan Desplanques, « Des Séries très littéraires », *Télérama* 22/5/2009.

<https://www.telerama.fr/livre/une-saison-en-litterature.43016.php> Dernière consultation 20/3/2019).

C'est aussi le cas pour certains metteurs en scène de théâtre dans leur conception de la mise en scène et de la dramaturgie : ainsi en France, Thomas Jolly et Yann Rezeau étaient tous deux invités de la journée d'étude « Auteurs/Amateurs de séries télévisée » que j'ai co-organisée à Paris Diderot en 2014. Ils avaient parlé de l'influence exercée par le visionnage des séries télévisées dans leurs choix de metteurs en scène. Thomas Jolly, notamment, avait mis en scène *Henry VI* de Shakespeare au festival d'Avignon en respectant sa durée originale (dix-huit heures), et en segmentant la pièce pour introduire des moments de « *recaps* » et de « *trailers* » à la manière des séries dont il est friant, et dont Shakespeare était en quelque sorte le précurseur.

⁹⁸ (Vanessa Thorpe. « Salman Rushdie Says TV Dramas Comparable to Novels », *The Guardian* 12/6/2011. <https://www.theguardian.com/books/2011/jun/12/salman-rushdie-write-tv-drama> Dernière consultation 4/7/2019).

du roman *The Leftovers*, est aussi co-auteur de la série⁹⁹, et explore à partir de la 2^e saison des horizons distincts de l'univers représenté dans son roman (Joseph et Letort 2017). Le titre du dernier épisode de la série, "The Book of Nora", revient donc à la littérature pour marquer une sorte de passage de relais entre la source littéraire initiale et ce « livre » qui appartient désormais à un personnage, Nora, qui propose un récit explicatif, que les spectateurs sont libres d'adopter ou non.

Les frontières semblent donc s'estomper entre les formes d'écritures : certains manuels d'écriture rassemblent ces diverses modalités de création textuelle : littérature, cinéma, séries télé¹⁰⁰. Parfois, romans et séries sont créés de concert, avec des relations de précedence ou d'adaptation qui dévient des hiérarchies habituelles. Ainsi, *Game of Thrones* est commencée sous forme de série romanesque en 1996 par George R.R. Martin, alors frustré par les contraintes qui limitent son écriture en tant que scénariste de télévision. Son cycle romanesque *A Song of Ice and Fire* est adapté en série télévisée pour HBO à partir de 2007, avant que la série télévisée finisse par « dépasser » la publication des romans à partir de la saison 6, en 2016¹⁰¹. Si l'auteur « littéraire » dit guider les scénaristes et *showrunners* pour les arcs principaux de la structure narrative, et poursuit dans le même temps son œuvre littéraire propre, on peine à imaginer que son écriture puisse rester absolument imperméable à l'œuvre télévisuelle qui l'aura, de fait, précédée.

Il n'est pas nouveau que des scénaristes soient aussi de romanciers : depuis les premières décennies du cinéma parlant, de grands romanciers écrivent des scénarios (on pense à Faulkner ou Steinbeck), et nombre de grands scénaristes de cinéma sont aussi romanciers, comme Dalton Trumbo par exemple. L'évolution de la notion d'écriture littéraire « inter-formats » se distingue, dans le domaine des séries télévisées, par le pouvoir décisionnaire et économique sans précédent accordé désormais aux écrivains/scénaristes/producteurs. L'avènement des « auteurs » de séries au tournant du 21^e siècle voit ainsi l'avènement d'une

⁹⁹ Ce phénomène n'est pas restreint aux séries américaines. En France par exemple, la romancière et essayiste Virginie Despentes participe à l'écriture de l'adaptation de ses romans en série, *Vernon Subutex*, pour Canal + en 2019.

¹⁰⁰ Voir par exemple (John Truby. *Anatomie du scénario. Cinéma, littérature, séries télé*. Paris : Nouveau Monde 2010).

¹⁰¹ Voir notamment (James Poniewozik, "Game of Thrones Has Finally Moved Past its Blueprint, and That's a Good Thing", *New York Times* 23/4/2016.

<https://www.nytimes.com/2016/04/24/arts/television/game-of-thrones-seven-kingdoms-two-narratives.html>. Dernière consultation 5/3/2019). Cette « co-écriture » d'une série littéraire et d'une série télévisée est aussi courante dans le cas des séries adolescentes : ainsi, *Teen Wolf* ou *Gossip Girl* sont élaborées conjointement sous forme de romans et de séries audiovisuelles, tout comme *The Hundred* ou *Shadow Hunter*. Le premier roman fonctionne comme une sorte de pilote : s'il a du succès, il devient, en parallèle, une série télévisée, tandis que la série de romans suit son propre chemin.

figure d'auteur télé-littéraire d'un nouveau type, distincte du concept de l'auteur au cinéma, qui s'est construit autour de la réalisation et de la mise-en-scène.

L'identification entre une œuvre et un auteur individuel est un phénomène qui, comme l'a étudié René Prédal au sujet du cinéma d'auteur, remonte à la critique littéraire de Sainte-Beuve, qui cherchait systématiquement à expliquer les œuvres par la biographie de l'auteur, sa personnalité, ou ses opinions politiques (Prédal 2001). Pour les adeptes de la politique des auteurs, il s'agissait davantage de pister les persistances thématiques et stylistiques d'une œuvre à l'autre, et de revendiquer une créativité artistique au sein d'une structure industrielle (le cinéma des studios) fondée sur le profit. Que penser d'une telle résurgence du besoin d'identifier une figure d'auteur unique, surtout dans le cadre d'œuvres audiovisuelles complexes, et par essence collectives, comme les séries ? Cette tendance « littéraire » à assigner un seul auteur (et pendant longtemps, un auteur masculin et blanc) à l'œuvre, n'est-elle pas rétrograde et réductrice, reflétant une approche depuis longtemps dépassée en littérature depuis que Barthes a déclaré « la mort de l'auteur » (Barthes 1967) ?

Le retour de l'auteur ?

La mise en avant d'un auteur individuel dans le cadre des séries contribue au rapprochement avec la forme littéraire plutôt que cinématographique : l'auteur, pour les séries, est en effet identifié principalement comme scénariste-producteur, et non comme réalisateur¹⁰². Longtemps négligé dans les discours auteuristes sur le cinéma¹⁰³, le scénariste est la figure auctoriale majeure des séries télévisées. Cette distinction renforce l'idée, que j'examinerai dans la seconde partie de ce travail, selon laquelle la série télévisée serait un art du récit, du texte, tandis que le cinéma serait un art de l'image, de la mise-en-scène. Contrairement au cinéma qui s'est construit autour de l'image, la télévision fut immédiatement accompagnée de son, ce qui l'a conduite à être longtemps considérée comme

¹⁰² On trouve quelques exceptions notables comme David Lynch, Steven Soderbergh ou Michael Mann – nous y reviendrons dans la seconde partie de ce travail.

¹⁰³ « La politique des auteurs » se développe dans *Les Cahiers du cinéma* précisément sur l'idée que le réalisateur est l'auteur principal du film, contrairement aux films « d'une certaine tendance du cinéma français de qualité » fondés sur le scénario (Truffaut 1954). En préambule de son manuel d'écriture de séries, Alex Epstein revendique le plus grand pouvoir des scénaristes de télévision : « television writers are in an entirely different ball game than movie writers. [...] Movie writers are often banned from the set. They are rewritten willy-nilly by the director, the producer, and the star. [...] TV writers run the asylum. In American television, the person running the show is almost by definition an experienced writer who is in charge of the show's creative vision. [...] TV writers get respect. We have clout. » (Epstein 2006, 12).

de la radio illustrée. Cette expression revient régulièrement, dans la bouche de réalisateurs comme sous la plume de critiques. Pour Orson Welles, à la télévision, « on s'adresse à l'oreille. [...] Le plus important est ce que l'on dit et non pas de que l'on montre »¹⁰⁴. Pour Michel Chion, la parole à la télévision est « le fil conducteur auquel les images tant bien que mal viennent se raccrocher » (Chion 1988, 1), et le télévisuel, c'est « l'image en plus » (Chion 1990, 134).

L'avènement de l'auteur-scénariste fut un phénomène progressif. Jusque dans les années 1990, la télévision était considérée comme « un médium de producteur » (Alley and Newcomb 1983). Une grande part des séries émanent alors de stratégies de studio, et ne sont pas associées à une figure d'auteur spécifique. Les « grands noms » des séries des années 1970 et 80 – Norman Lear, Mary Tyler Moore et Grant Tinker, ou Aaron Spelling¹⁰⁵ – sont reconnus comme producteurs plus que comme scénaristes. Le phénomène change dans les années 1990, où l'auteur principal se voit identifier en premier lieu comme scénariste, ainsi que comme responsable de la cohérence de l'ensemble du projet en tant que producteur exécutif. Les prémices sont à trouver dans les années 1980, avec la personnalité de Steven Bochco sur *Hill Street Blues* et de David Milch sur *NYPD Blue*, puis dans les années 1990 avec les figures auctoriales fortes de Joss Whedon (*Buffy the Vampire Slayer*) et Chris Carter (*The X-Files*). Emily Nussbaum identifie, quant à elle, le tournant en 1990 lorsque *Twin Peaks* s'affirme comme la première « série d'auteur ». Il s'agit presque d'un contre-exemple ici, puisque David Lynch, le « cerveau » associé à cette série, est réalisateur et non scénariste, mais c'est le duo qu'il forme avec Mark Frost, romancier et scénariste de renom, qui aboutit à l'œuvre *Twin Peaks*. Le phénomène s'accompagne de l'avènement d'une nouvelle appellation, celle de *showrunner*. Le terme commence à être couramment utilisé par *Variety* en 1992¹⁰⁶, tandis que le *New York Times* explique en 1995 le terme à ses lecteurs dans un portrait de John Wells, *showrunner* d'*E.R.*¹⁰⁷.

¹⁰⁴ (André Bazin et Charles Bitsch, « Entretien avec Orson Welles » *Cahiers du cinéma* 84, Juin 1958, repris dans André Bazin, *Orson Welles*. Paris : Cerf, 1972. 143).

¹⁰⁵ C'est le cas dans les années 1950 également : Lucille Ball, par exemple, est reconnue comme une pionnière de la télévision grâce à sa maison de production Desilu, mais elle est actrice et productrice, pas scénariste. Certaines exceptions remarquables existent néanmoins dès les années 1950, comme Rod Serling, scénariste producteur influent et novateur de *The Twilight Zone*, qui s'est notamment battu contre la censure des chaînes de télévision, et qui s'est adjoint le talent d'auteurs littéraires comme Richard Matheson ou Charles Beaumont pour l'écriture de ses scénarios.

¹⁰⁶ Voir notamment (Cindy Hong, "When Did People Start Saying 'Showrunner'?", *Slate* 14/10/2011. <https://slate.com/culture/2011/10/showrunner-meaning-and-origin-of-the-term.html> Dernière consultation 20/3/2019).

¹⁰⁷ (Andy Meisler, "The Man who Keeps *E.R.*'s Heart Beating", *The New York Times* 26/2/1995. <https://www.nytimes.com/1995/02/26/arts/television-the-man-who-keeps-er-s-heart-beating.html?pagewanted=all&src=pm>

Au tournant du 21^e siècle, les *showrunners* connaissent une célébrité mondiale, et une reconnaissance critique croissante. La construction du mythe du *showrunner* émane de diverses instances. En matière de promotion, son nom est utilisé comme argument publicitaire de la part des chaînes: une part importante des spectateurs qui ont suivi *The Wire* l'associent au nom de David Simon. Ils seront donc, en 2010, susceptibles de s'intéresser à *Treme*. D'une œuvre à l'autre, l'essence artistique associée à l'identité de l'auteur circule. La promotion des nouvelles séries écrites et produites par un *showrunner* reconnu reposent ainsi fortement sur le nom de cet auteur principal. On attend la nouvelle série « de David Simon », « de Damon Lindelof », ou « de Shonda Rhimes ». Jason Mittell parle à ce sujet de « branding » – l'auteur devenant une marque garantissant une certaine qualité, dans la lignée des logiques auteuristes, en littérature comme au cinéma (Mittell 2015)¹⁰⁸.

Du côté de la réception, un survol des publications liées aux séries (sites internet, forums, festivals) révèle une starification des *showrunners* comme J. J. Abrams, Vince Gilligan, ou David Chase. Des séries documentaires leur sont dédiées, ainsi que des ouvrages et articles journalistiques ou universitaires¹⁰⁹. Les *showrunners* eux-mêmes contribuent à l'édification de leur propre mythe, par leur activité de conférenciers lors de festivals prestigieux ou de rencontres universitaires, ou tout simplement en écrivant sur leur blog ou sur les réseaux sociaux, sans compter leurs interventions dans des capsules vidéo ou bonus accompagnant les épisodes sur les DVD ou les plates-formes de *streaming*. Dans l'ensemble, comme le note Jason Mittell, on note un glissement lexical qui associe les séries non plus à une logique de production, mais à une logique de création. Les séries passent du statut de produits à celui d'œuvres à part entière, s'inscrivant dans un canon en cours d'élaboration. Cette construction d'un canon est renforcée quand la figure du *showrunner* fait presque l'objet d'un culte, comme dans le cas de Joss Whedon par exemple¹¹⁰.

Comme cela avait été le cas pour les films de Hitchcock, Hawks ou Ford dans les années 1950 et 60, l'approche auteuriste correspond à un processus de légitimation au sein d'une forme souvent décriée à cause de son association avec un média suspect parce que commercial – l'industrie hollywoodienne d'une part, la télévision d'autre part. La métaphore

Dernière consultation 20/3/2019).

¹⁰⁸ Ce phénomène est également analysé dans (Pearson 2007, Akass and McCabe 2008).

¹⁰⁹ Par exemple *Showrunners* (Vosgimorukian, 2011), *Showrunners* (Doyle, 2013). Voir aussi (Sepinwall 2013) et (Martin 2013).

¹¹⁰ Le phénomène est étudié dans (Lavery and Burkhead 2011). Sur l'avènement du *showrunner*, voir aussi (Andrew Collins, "Showrunners - TV Lords and Creators", *The Guardian* 16/9/2013.

<https://www.theguardian.com/media/2013/sep/16/showrunners-tv-writers-creative-power> Dernière Consultation 7/12/2018).

de la « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc¹¹¹ avait été une métaphore importante dans la légitimation de l'écriture cinématographique (Astruc 1948/1992). Comme pour les films de cinéma, cette auctorialité est plus instable qu'en littérature, puisque le mode de production des séries télévisées, peut-être plus encore qu'au cinéma, repose sur l'association de multiples instances auctoriales. Le *showrunner* n'est pas le seul maître de la série, pas plus que le réalisateur n'est l'unique auteur du film, contrairement à l'auteur individuel d'un livre. L'instance auctoriale est donc à considérer, comme le formule Prédal, plutôt comme un architecte, « un filtre de conscience par lequel transitent toutes les pièces de l'œuvre », ce qui lui permet ensuite de la signer (Prédal 2001, cité dans Pasche 2005).

Si la figure de l'auteur est au premier plan dans la réception et la promotion des séries, elle correspond donc avant tout à une réalité complexe au niveau de la création. Les modalités de création et d'écriture des séries sont très diverses et ne peuvent être réduits à un seul modèle, depuis les séries inventées par un *showrunner*, puis vite reprises par d'autres (comme *Lost*), celles qui changent de *showrunner* en cours de route (comme *Dexter* ou *The West Wing*), jusqu'à l'exemple extrême de la première saison de *True Detective*, où le *showrunner* Nic Pizzolato est le seul auteur de tous les scénarios, et confie tous les tournages à un seul et même réalisateur, Cary Fukunaga.

Dans la majorité des cas, le *showrunner* est avant tout écrivain, scénariste, mais il est aussi et surtout producteur exécutif de son œuvre, c'est-à-dire qu'il est manager d'une équipe (ainsi *The Wire* compte 16 scénaristes et 27 réalisateurs crédités sur les 60 épisodes) ; il se préoccupe du passage du texte au produit fini, et a souvent le privilège du *final cut*. Il assure la continuité au fil des épisodes et des saisons, cohérence qui dépasse le niveau scénaristique et concerne aussi l'esthétique audiovisuelle que l'on ne peut réduire à une seule personne, mais qui relève fortement de l'autorité du *showrunner*. Même si, le plus souvent, il ne dirige pas les acteurs et ne décide pas de la place de la caméra, du choix des plans ou du rythme du montage, son projet guide les choix des différents réalisateurs ou chefs opérateurs. Ainsi David Simon répète dans de nombreux entretiens¹¹² qu'il ne se considère pas comme un auteur « visuel », et qu'il ne saurait pas choisir le meilleur plan pour une scène précise par exemple. Néanmoins, il fait preuve d'un sens véritablement éthique de la représentation visuelle, lié à son expérience de journaliste : il ne transige jamais sur la sobriété du style, dans un idéal de vérité, et se refuse à livrer plus d'informations au spectateur qu'aux personnages,

¹¹¹ La Nouvelle Vague reprend cette image selon laquelle la caméra servirait à un réalisateur pour tracer une image de la même manière qu'un auteur littéraire trace son texte.

¹¹² Voir par exemple (Hornby 2007).

et congédie les musiques extra-diégétiques explicatives ou les ruptures temporelles (*flashbacks* ou *flash-forwards*)¹¹³.

Les fortes figures d'auteurs de séries font donc preuve de talents multiples : auteurs maîtrisant une écriture à la fois textuelle et visuelle, ils doivent aussi fédérer les talents. Mais le phénomène auteuriste ne saurait se limiter à une simple acception individuelle, et témoigne de phénomènes plus larges dans notre rapport aux œuvres.

Du génie individuel à la fonction-auteur

L'actuelle glorification du *showrunner* démontre une fascination persistante pour l'idée d'un auteur-démiurge, dont la personnalité façonne une ou plusieurs œuvres, qui transparaît aussi dans le vocabulaire lié aux séries, comme dans l'appellation de « bible » pour le document qui permet à la série d'être programmée par une chaîne¹¹⁴. L'aspiration au sacré dans notre relation aux œuvres de fiction sous-tend toute la tradition auteuriste de l'auteur-génie, créateur de monde, qui perdure depuis l'époque romantique. Dans la mise en lumière de figures charismatiques et brillantes comme David Chase, Matthew Weiner, Vince Gilligan, Nic Pizzolato, Donald Glover, Shonda Rhimes ou Lena Dunham, se manifeste une conception romantique de l'œuvre d'art comme création transcendante émanant du génie de créateurs inspirés, mais aussi une logique de *branding* qui permet de distinguer certaines œuvres au sein d'une production foisonnante.

On peut interroger cette logique qui recrée des hiérarchies à l'intérieur d'une forme qu'elle tend à légitimer. Dans le contexte cinématographique, certains excès de l'approche auteuriste ont depuis longtemps été décriés. Barthélémy Amengual redoutait ainsi que la mise

¹¹³ Il est de plus en plus courant aujourd'hui que certains *showrunners* réalisent également plusieurs épisodes : c'est le cas de Matthew Weiner pour le dernier épisode de chaque saison de *Mad Men*, des époux King pour des épisodes importants de *The Good Wife*, ou encore de Lena Dunham (*Girls*), Donald Glover (*Atlanta*), ou Jill Soloway (*Transparent*). Le *making-of* de la première saison de *Fargo* nous montre Noah Hawley donner des conseils en terme de cadrage ou de placement de la caméra ("This is a true story", DVD *Fargo* Saison 1, Disque 4, 7'33). Il réalisera par la suite deux épisodes des saisons 2 et 3. Plusieurs *showrunners* ont suivi des cours de cinéma en parallèle de leur construction d'écrivain – Vince Gilligan étudie la réalisation à la prestigieuse Tisch School of the Arts de NYU, qui poursuit ses expériences de longue date en matière de pratique de l'image : il affirme avoir « grandi avec Humphrey Bogart et Jimmy Cagney, Spencer Tracy et Jimmy Stewart » avant toute formation académique, et tourne très tôt des films de science fiction amateurs avec une caméra super 8 (*Cinemaeditor* QTR 1. 2018, vol. 68, 41-43).

¹¹⁴ Longue d'une quinzaine à une cinquantaine de pages en général, la bible présente le projet, le ton et le genre, les personnages et les lieux de l'intrigue, les arcs narratifs principaux, et contient souvent le traitement des épisodes de la première saison, parfois des directions possibles pour les saisons suivantes. De nombreux exemples de bibles de séries tels *The Wire*, *Fargo*, *Stranger Things* ou *Grey's Anatomy* sont disponibles en ligne. Voir par exemple (<https://www.carolekirschner.com/blog/series-bible> Dernière consultation 15/3/2019).

en avant de l'auteur ne conduise au culte de la personnalité, et souhaitait « désidéaler » l'auteur (Amengual 1956). Aux Etats-Unis, le débat prend notamment forme dans les échanges enflammés opposant Andrew Sarris, qui a médiatisé les idées des critiques français auprès des spectateurs américains (Sarris 1962), à Pauline Kael, critique cinématographique au *Village Voice*. Kael n'a de cesse de dénoncer le manque de rigueur de Sarris et le dogmatisme extrême qui veut qu'une œuvre mineure ou ratée d'un « auteur » vaille toujours mieux que le meilleur film d'un non-auteur (Kael 1979).

Dans le cas des films comme des séries, la focalisation sur l'auteur est donc dénoncée par certains comme une chimère qui nie le processus spécifiquement collectif de l'élaboration d'une œuvre audiovisuelle. Autre sujet de contentieux : dans les années 1990 et 2000, cette idéalisation de l'auteur allait de pair avec un modèle très restreint en terme de classe, race et genre. Les *showrunners* admirés étaient, dans leur immense majorité, des hommes blancs issus des classes moyennes ou supérieures – à l'image de ces « hommes tourmentés » décrits par Brett Martin – David Chase, David Milch, Matthew Weiner, Vince Gilligan et David Simon (Martin 2013). L'artificialité du tournant du 21^e siècle peut donc aussi être perçue comme une masculinisation : associées à des auteurs, des thématiques et des publics plus masculins, les séries deviennent de l'art, tandis que les formes traditionnelles du *soap* resteraient dénigrées car destinées traditionnellement à un public féminin (Levine and Newman 2011).

Mais les années 2010 ont confirmé, ou révélé, des figures auctoriales plus diverses, en termes de genre (Shonda Rhimes, Jenji Kohan, Lena Dunham, Jill Soloway ou les sœurs Wachowski¹¹⁵), d'origine ethnique (Aziz Ansari, Donald Glover, Lee Daniels) ou des deux (Ava Duvernay). Cette évolution tardive permet une diversification des modèles auctoriaux, et des profils de personnages et de thématiques représentées, une évolution des normes : la showrunneuse prolifique Shonda Rhimes insiste là dessus : elle fait des « séries qui ressemblent au monde »¹¹⁶. L'immense popularité de fictions télévisées comme *Grey's Anatomy*, *Empire* ou *Jane the Virgin* font ainsi évoluer les normes, et proposent enfin une alternative à la « télévision blanche » qui dominait le paysage audiovisuel jusqu'aux années 2000.

¹¹⁵ J'ai abordé cette question du genre et de l'auctorialité dans mon article « *Showrunners* au féminin », *Positif* n°677-678 (juillet-août 2017). 40-42.

¹¹⁶ "I am making TV look like the world looks". (Aisha Harris, "Same Old Script", *Slate* 18/10/2015. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2015/10/diversity_in_the_tv_writers_room_writers_and_showrunners_of_color_lag_far.html Dernière consultation 28/6/2019).

Faut-il néanmoins considérer, avec *le showrunner* Vince Gilligan, que « la pire chose que nous aient donnée les Français, c'est le culte de l'auteur » (Martin 2013, 265) ? Et abonder dans le sens de Craig Ferhmann pour qui il est temps de mettre fin à « l'illusion du *showrunner* » (“showrunner fallacy”, Ferhmann 2013¹¹⁷) ? Au-delà de la personnalité de ces créateurs, la complexité du processus créatif nous encourage à explorer les diverses modalités de l'auctorialité et de la créativité. On ne peut ignorer, dans une logique anti-intentionaliste, la manière dont la participation spectatorielle contribue à projeter un « auteur implicite » (Chatman 1990) qui ne se confond pas exclusivement avec la personnalité et l'histoire du *showrunner* ou celle du tournage (Sellors 2010, Jenkins 2008) mais qui est plutôt un « concept qui permet d'organiser le discours » autour des séries, une « construction conceptuelle » qui relie un corpus sériel (Caughie 1981/2015, 20). Le concept d'auteur de séries est donc un composite, où se mêlent la personne du *showrunner*, l'équipe qu'il structure, et l'auteur implicite au sens de Chatman. Il me semble donc utile d'appliquer aux séries la « fonction-auteur » théorisée par Foucault. « L'auteur » y est en effet une fonction fluide, liée davantage à certains textes plutôt qu'à d'autres, et révèle

les modalités de leur existence : les modes de circulation, de valorisation, d'attribution, d'appropriation varient dans chaque culture et se modifient à l'intérieur de chacune ; la manière dont ils s'articulent sur des rapports sociaux se déchiffre de façon [...] plus directe dans le jeu de la fonction-auteur et dans ses modifications que dans les thèmes ou les concepts qu'ils mettent en œuvre. (Foucault 1994, 798).

L'utilisation de cette fonction-auteur permet ici de comprendre le déplacement du discours, comme ce fut le cas pour le cinéma, du contenu vers la forme, pour réaffirmer le pouvoir de la forme au moment où les œuvres sont de plus en plus désignées comme des « contenus ». Pour David Lavery, l'approche auteuriste est utile pour penser les séries dès que l'on considère le concept d'auteur comme une sorte de méthode, une clé de lecture attentive (Lavery 2010). La mise en avant des figures d'auteurs-*showrunners* dans les médias et les

¹¹⁷ Ferhmann démontre notamment l'absurdité d'assigner un auteur unique à une série lorsque l'on s'attache de plus près à certaines scènes, comme la séquence d'ouverture de *Justified* par exemple, qui ne doit presque rien au *showrunner* Graham Yost. Le scénario, en effet, a été écrit par l'acteur Timothy Olyphant, et les choix essentiels de mise en scène ont été réalisés au moment du tournage par le réalisateur, puis au moment du montage par le monteur. La même remarque pourrait être faite au sujet de *The Wire* puisque sur certains épisodes David Simon n'apparaît ni comme scénariste ni comme producteur.

festivals participe certes d'une société du spectacle éprise de stars, et d'une stratégie de communication (il est bien plus lisible d'afficher un créateur que plusieurs). Mais au-delà de cette économie de l'apparence, la variété et la multiplicité des discours autour de la question de l'auteur (qu'ils émanent des producteurs, des auteurs eux-mêmes, des critiques comme des fans) permettent un enrichissement de la connaissance des processus créatifs à l'œuvre dans l'élaboration d'une œuvre audiovisuelle. La politique des auteurs avait permis d'affirmer qu'il était possible d'être un grand auteur de cinéma sans forcément être scénariste de ses propres films, en déplaçant les critères de l'autorité vers le langage audiovisuel et pas seulement scénaristique. La réflexion sur l'auteur de séries, quant à elle, permet de mettre en avant la dimension visuelle de l'écriture scénaristique, ainsi que la créativité collaborative d'auteurs et d'autrices dont le génie réside également dans le fait de savoir coordonner de multiples talents.

L'auctorialité partagée

Notre fascination pour ce mode d'auctorialité découle aussi, comme l'a expliqué la journaliste June Thomas, du fait que ce pouvoir acquis par les *showrunners* peut sembler incongru. Il s'agit en effet d'une aberration séduisante, puisque l'association entre originalité artistique « littéraire » et talent *managerial* ne va pas de soi¹¹⁸. Les chaînes se retrouvent à accorder d'immenses pouvoirs à des créateurs en qui ils n'ont *a priori* aucune confiance, comme l'explique un vétéran de la télévision dans l'ouvrage de Brett Martin : “[t]his isn't like publishing some lunatic's novel or letting him direct a movie. This is handing a lunatic a division of General Motors” (Martin, 2013, 9).

C'est donc aussi cette aberration qui fascine, et qui explique le plaisir que prennent des spectateurs à cartographier *a posteriori* le processus collectif de création des séries. Au fil des témoignages des *showrunners*, des réalisatrices, scénaristes, chefs opérateurs ou acteurs, les interrogations sur l'amplitude du terme « auteur » se complexifient, et l'on constate la diversité des modèles. Ainsi, l'ouvrage de Brett Martin, loin de se focaliser exclusivement sur les personnalités des *showrunners*, parvient à montrer la complexité des échanges et des

¹¹⁸ (June Thomas, “It's not a Fallacy to Focus on Showrunners”, *Slate* 13/6/2013. http://www.slate.com/blogs/browbeat/2013/06/13/showrunner_auteur_theory_it_s_not_a_fallacy_but_a_useful_and_accurate_critical.html Dernière consultation 26/3/2019).

relations dans la salle d'écriture, et la spécificité de chaque cas qu'il a pu observer en tant que témoin direct. La fécondité de la contrainte est rappelée à chaque page : le travail collaboratif au service d'un même projet nourrit une créativité exceptionnelle (Martin 2013). Un romancier à succès comme George Pelecanos reconnaît lui aussi ce potentiel créatif de la contrainte, en tant que scénariste et producteur travaillant sous l'égide de David Simon sur *The Wire*. Il considère notamment le scénario qu'il a écrit pour l'épisode S3E11 de *The Wire* comme ce qu'il a écrit de meilleur dans toute sa carrière¹¹⁹.

L'intérêt croissant pour le processus créatif s'explique par un autre aspect de ce partage auctorial – affectant cette fois la relation construite entre ces œuvres et leurs publics. C'est ce qu'Emily Nussbaum appelle le phénomène du « *showrunner* interactif » : au tournant des années 2000, deux séries ayant a priori peu de points communs, *The Sopranos* et *Buffy The Vampire Slayer*, suscitent l'émergence sur internet de vastes communautés de fans qui semblent tout aussi fascinés par leurs créateurs, David Chase et Joss Whedon, que par les séries elles-mêmes. Cette fascination affecte les fans comme les « aca-fans » selon l'expression de Matt Hills (Hills 2002)¹²⁰.

Autre signe de cet intérêt pour le processus d'écriture complexe des séries, la constitution d'archives de séries est un phénomène récent, qui témoigne de cette nouvelle considération pour la forme, et notamment pour les rouages de la création collaborative et le rôle du *showrunner*. Il est peu surprenant que *Mad Men* soit la première série à disposer d'archives dans une prestigieuse bibliothèque de recherche, le *Harry Ransom Center*, à l'université d'Austin, au Texas¹²¹. Projet porté par Matthew Weiner, *showrunner* célèbre pour son très fort degré de contrôle, et concrétisé par sa rencontre avec le conservateur Steve Wilson, la collection *Mad Men* témoigne de l'ambition de son auteur principal à « faire œuvre ». Mis à la disposition des chercheurs en mars 2018, il s'agit, à ce jour, de l'unique fonds d'archive officiel pour une série aussi récente, et de la documentation la plus complète

¹¹⁹ Entretien mené avec George Pelecanos sur le tournage de *Treme*, voir mon article « *Treme*, au rythme de la Nouvelle Orléans », *Le Monde Hors Série*, 2013. 24-28.

¹²⁰ Expression mélangeant « chercheur » (*academic*) et « fan », revendiquée aussi fréquemment par Henry Jenkins pour désigner les chercheurs travaillant sur les fans, et se revendiquant eux-mêmes comme fans (voir notamment le blog d'Henry Jenkins, “Confessions of an aca-fan” <http://henryjenkins.org/> Dernière consultation 10/7/2019).

¹²¹ J'ai eu l'occasion de travailler sur ces archives, et de m'entretenir avec le conservateur Steve Wilson lors de mon séjour de recherche à Austin (16-31 juillet 2018) financé par la bourse HDR SAES/AFEA et par le LARCA. Je compte mettre à profit ce premier travail en archives dans le cadre de deux publications distinctes – le premier sur le fonds d'archives lui-même et sur la question des archives de séries, le second sur les sources historiques utilisées pour la représentation de l'époque.

sur le processus de création sériel¹²². La collection se compose des multiples versions des scénarios annotés de tous les épisodes, de très nombreux documents techniques (plans au sol, plannings de tournage), de notes de production émanant du studio, des notes correspondant aux *production meetings* où les différents scénaristes lancent des idées pour le développement des personnages au fil de la saison à venir, ainsi que de la plupart des rushes numérisés. Il s'agit d'un outil précieux pour les chercheurs, qui permet de suivre à la trace le processus de création. Une partie importante de la collection est également consacrée aux documents récoltés par les *research assistants* pour la reconstitution des années 1960 : on a ainsi accès aux sources, à la fois textuelles et visuelles, qui ont été fournies aux scénaristes afin qu'ils conservent ce dont ils avaient besoin pour écrire les différentes scènes et orienter le travail audiovisuel. On y trouve ainsi des coupures de journaux et magazines de l'époque, des listes des musiques les plus populaires qui passaient à la radio, des détails des programmes télévisés qui ont permis d'imaginer l'identité de l'agence de publicité. S'y trouvent aussi des dossiers précis sur les stratégies financières et commerciales des clients de l'agence (Hilton, Lucky Strike, Heinz, Hersheys, etc.)¹²³. La collection compte plus de 200 boîtes, sans compter tous les supports numériques et quelques accessoires et costumes. Ce matériau abondant offre un panorama très précis de la complémentarité des membres de l'équipe dans l'élaboration de la série.

Cet intérêt grandissant pour les « ficelles » du métier, pour le processus d'élaboration de la série, qui se manifeste de manière spécifique dans la construction d'archives par exemple, poursuit une caractéristique de la forme sérielle puisque l'intégration de la réception dans la conception des séries fait partie intégrante de son histoire. L'intégration des réactions du public était déjà la règle dans le roman feuilleton du 19^e siècle, époque où l'extension de la presse, en mettant « de nouveaux organes politiques, religieux, scientifiques, professionnels et locaux à la disposition des lecteurs », conduit nombre de ces derniers à devenir écrivains, de manière plus ou moins occasionnelle, « [l]a différence entre auteur et public tend[ant] ainsi à perdre son caractère fondamental » (Aubry 2006, 54)¹²⁴. Plus récemment, la « culture de la

¹²² Quelques archives éparses de séries plus anciennes existent ici et là aux Etats-Unis, comme dans le cadre du fonds Earle Stanley Gardner au même *Harry Ransom Center*, qui contient des scénarios de *Perry Mason*, mais selon le conservateur Steve Wilson, rien de comparable à la collection *Mad Men*.

¹²³ Le souci du détail est impressionnant : on trouve ainsi des articles d'époque sur la contraception et sur les procédures d'accouchement, des textes sur l'histoire des restaurants à New York, les règles des paris sur les matches de boxes, les dates des concerts des Rolling Stones à New York, le calendrier des horaires de lever et de coucher du soleil à New York jour par jour, sur plusieurs mois, en 1965, et les procédures d'opération de la cataracte (le personnage secondaire d'Ida Blankenship se fait opérer dans la saison 4 – même les événements parfaitement mineurs de l'intrigue sont donc très précisément documentés).

¹²⁴ Cette capacité des publics à se faire écrivains se poursuit de manière particulièrement vivace dans les activités de fans. Dans les années 1960, Rod Serling, auteur de *The Twilight Zone* propose aux spectateurs de soumettre

convergence», comme l'a montré Henry Jenkins, conduit à la construction d'une connaissance participative et collaborative grâce aux nouveaux médias qui permettent une circulation « étalée » entre fans (Jenkins, Ford and Green 2013). La complexité narrative et esthétique des séries les conduit à occuper une place centrale dans ces échanges entre fans, et l'analogie littéraire est encore utile pour replacer ce phénomène dans une histoire plus longue. La construction de connaissances à partir des séries se place en effet dans la filiation du genre littéraire de l'encyclopédie. Les séries elles-mêmes, et les circulations de connaissances auxquelles elles donnent naissance, se placent dans cette logique d'une forme accumulative et agrégative, qui prend en compte les ajouts des spectateurs/lecteurs, qui s'étoffe avec la connaissance collective, telle qu'elle a vu le jour aux 18^e siècle. Aujourd'hui la floraison de wikis, et de toute une masse de « paratextes d'orientation » (*orienting paratexts*, une expression de Jason Mittell, Mittell 2015, 261-291) autour des différentes séries, poursuit cette forme encyclopédique associant images et textes, agrégeant les connaissances à partir du rassemblement de sources multiples¹²⁵. Pour faire pleinement l'expérience d'un monde fictionnel, les spectateurs doivent traquer les fragments d'histoire au fil des différents médias, comparer leurs connaissances avec celles des autres sur des sites de discussion en ligne, collaborer avec les autres pour construire une expérience plus riche (Jenkins 2006, 21). Par leur forme intermittente, les séries encouragent particulièrement cette forme intense de conversation, qu'elle émane de fans ou de critiques.

Les mutations récentes des modes de distribution atténuent parfois cette dimension de partage auctorial. Les saisons plus courtes, entre 8 et 13 épisodes, sont devenues la norme. Pour ces saisons plus courtes, et a fortiori pour les séries VOD où une saison entière est mise à disposition des abonnés, le dernier épisode ne sera pas influencé par la réception des premiers épisodes, comme cela avait pu être le cas pour des saisons de 24 épisodes où les premiers étaient diffusés alors que le tournage des derniers épisodes était encore en cours. Mais l'effet de cycle se poursuit sous un autre aspect, que l'on peut déplorer, ou percevoir comme une continuité. Les services de vidéo à la demande sur abonnement, Netflix en tête,

un scénario d'épisode, qui sera intégré à la série. A la suite de son appel, il reçoit 14000 textes en moins de 5 jours. (Marc Scott Zicree, *The Twilight Zone Companion*. New York: Bantam Books, 1982. 62, cité dans Aubry 2006, 74).

¹²⁵ Le site fandom.com héberge ainsi des wikis pour un très grand nombre de séries comme *Heroes*, *The Walking Dead*, *Game of Thrones* ou *Westworld*. La page de cette dernière contient par exemple 797 articles, dont de nombreuses théories de fans (https://westworld.fandom.com/fr/wiki/Wiki_Westworld). *Lost* est sans doute l'une des séries, avec *Star Trek*, à avoir suscité le plus d'échanges et de connaissances collaboratives (comme en témoigne le site *Lostpedia*, <https://lostpedia.fandom.com>). Certaines pages Wikipedia dédiées aux séries sont particulièrement détaillées, comme celle sur *The Wire* (https://en.wikipedia.org/wiki/The_Wire Dernière consultation 1/7/2019).

rencontrent un grand succès notamment grâce à leurs algorithmes qui permettent de proposer aux spectateurs des œuvres audiovisuelles susceptibles de leur plaire. En 2013, lorsque Netflix propose sa première production « maison », *House of Cards*, le processus d'écriture est influencé par les conclusions de l'algorithme. Les stratégies commerciales et artistiques de Netflix dérivent de son identité de « data company », de ces données récoltées par le biais de la plateforme. Nos pratiques spectatoriennes sont ainsi moissonnées à dessein : combien d'épisodes avons-nous visionnés en entier, et sur quelle période? Quels sont les moments où nous avons accéléré, ralenti, ou interrompu le flot du « contenu » ? D'où avons nous regardé, et sur quel support ? Quelle note avons-nous accordé à ce que nous venions de voir, dans l'espoir de découvrir d'autres programmes similaires, ou au contraire d'éviter de renouveler une expérience décevante¹²⁶ ?

Interrogé sur le mode d'écriture associé à Netflix, le réalisateur Cary Fukunaga confirme les craintes suscitées par cette tyrannie de l'algorithme :

Because Netflix is a data company, they know exactly how their viewers watch things. So they can look at something you're writing and say : « *We know based on our data that if you do this, we will lose this many viewers.* » So it's a different kind of note-giving. It's not like, « *Let's discuss this and maybe I'm gonna win.* » The algorithm's argument is gonna win at the end of the day. So the question is do we want to make a creative decision at the risk of losing people¹²⁷?

Nous sommes ici bien loin de toute notion romantique de l'écriture littéraire. L'auctorialité partagée serait susceptible d'être confisquée par une logique d'automatisation de la fiction et de reproduction de formules, marquant la mort de l'intuition individuelle, du hasard ou du risque créatif . De l'écriture industrielle décriée par Sainte-Beuve à l'écriture algorithmique encouragée par Netflix, le statut artistique des séries reste fragile.

La mutation apportée par le *streaming* s'accompagne aussi d'une évolution de notre rapport au « texte sériel » au sens où celui-ci est désormais encadré, orienté, par de nouveaux types de paratextes, visibles ou invisibles, qui interrogent le rapport entre texte et images en

¹²⁶ Sur l'utilisation du *big data* par Netflix, voir (Neil Patel, "How Netflix Uses Analytics to Select Movies, Create Content, and Make Multimillion Dollars Decisions". <https://neilpatel.com/blog/how-netflix-uses-analytics/> Dernière consultation 28/6/2019).

¹²⁷ (Laura Hurley, "How Writing a TV Show for Netflix is Different From Every Other Network", *Cinemablend* September 2018. <https://www.cinemablend.com/television/2456463/how-writing-a-tv-show-for-netflix-is-different-from-every-other-network> Dernière consultation 28/3/2019).

mouvement dans notre compréhension et réception de ces œuvres. Pour donner accès à ses « contenus », Netflix repose ainsi sur une logique d'étiquetage (des *microtags*¹²⁸) qui ramène les films et séries à des données textuelles. Cette « grammaire Netflix » se fonde sur la recension d'une immense masse de données récoltée à partir d'un vaste corpus hollywoodien. Cette « déconstruction d'Hollywood » par mots clés est établie par de nombreuses équipes, dont le travail consiste à regarder des films en vue de leur attribuer tout un panel d'étiquettes qui deviennent ainsi une vaste base de métadonnées. Ces étiquettes sont ensuite croisées avec les données récoltées au fil des pratiques de visionnage de millions de consommateurs¹²⁹. La complexité du processus conduit à une banque de données génériques particulièrement complexes : pour comprendre la manière dont les spectateurs cherchent un film, Netflix a ainsi créé 76 897 micro-genres, qu'un journaliste a récemment entrepris de recenser. Son enquête s'est fondée sur la description des genres, et à partir des mots ainsi trouvés, a construit une réflexion sur l'accès aux contenus. Il en ressort que les genres Netflix sont parfois si spécifiques qu'ils en deviennent absurdes (“Emotional Fight-the-System Documentaries”; “Period Pieces About Royalty Based on Real Life”; ou encore “Foreign Satanic Stories from the 1980s”)¹³⁰. La médiation du texte constitue ainsi un filtre puissant pour notre accès aux séries sur ces nouvelles plateformes. Le fonctionnement de l'algorithme est en effet, non pas tant centré sur les préférences des spectateurs, mais sur le fait de mettre des mots sur les micro-catégories génériques auxquelles ces films s'apparentent. Comme l'explique le Vice-Président de Netflix Todd Yellin, il s'agit de verbaliser cette relation aux œuvres : “We wanted to put in more language”. L'ambition de proposer le meilleur choix possible à chaque spectateur passe donc par les descriptions textuelles : non seulement Netflix nous expose aux choix censément idéaux, mais le système met des mots sur ce que ces choses sont, dans une sorte de « forme bizarre d'introspection »¹³¹.

¹²⁸ Le Vice-Président de Netflix Todd Yellin explique la constitution de ce document, en 2006, baptisé à l'époque « Théorie Quantique Netflix » – les « quantas » correspondant à de « petits paquets d'énergie » qui composent chaque film. Le terme a été par la suite remplacé par celui de « microtag ». (Alexis Madrigal, “How Netflix Reverse-Engineered Hollywood”, *The Atlantic* 2/1/2014.

<https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/how-netflix-reverse-engineered-hollywood/282679/> Dernière consultation 30/6/2019).

¹²⁹ Le processus est sophistiqué : le document de cadrage de trente-six pages explique comment évaluer les films selon leur contenu (sexuel, violent, sentimental) ou leur qualité narrative (clôture du récit, par exemple). Ibid. Il serait intéressant de rapprocher cette méthodologie de celle développée par le critique littéraire Franco Moretti, et son laboratoire de *data mining* consacré à la littérature, le *Literary Lab* (<https://litlab.stanford.edu/>). Moretti défend l'idée d'un traitement de masse de la littérature et ce qu'il définit comme une mode de “distant reading”. Sur ce sujet voir notamment (Jennifer Schuessler, “Reading by the Numbers: When Big Data Meets Literature”, *The New York Times* 30/10/2017. <https://www.nytimes.com/2017/10/30/arts/franco-moretti-stanford-literary-lab-big-data.html> Dernière consultation 11/7/2019).

¹³⁰ (Madrigal, *Op. cit.*)

¹³¹ “It is, in its own weird way, a tool for introspection.” (Ibid.)

Au-delà de ces modes d'accès où le verbal joue un rôle croissant, les séries aujourd'hui, sont marquées par une forte évolution des rapports entre le verbal et l'iconique. Elles participent ainsi au brouillage des frontières entre texte et image, et à l'hybridation croissante de nos expériences sémiologiques. Considérons maintenant cette présence du texte dans les images ou des images dans le texte, telle que les séries la réinventent aujourd'hui.

1.3 Les séries : hiéroglyphes télévisuels ?

Dans la suite logique de mes travaux sur l'adaptation, un axe de ma recherche traite de la relation organique entre texte et image telle qu'elle se manifeste spécifiquement dans les séries récentes. Les séries télévisées de ces vingt dernières années renégocient en effet l'équilibre hybride qui est au cœur de leur forme. Au-delà de l'opposition longtemps admise entre textes et images, certaines théories de la littérature révèlent en effet la part d'« imagéité » ou de « mobilité » des textes, tandis que certaines approches du visuel réévaluent la part « textuelle » des images. Pour Jacques Rancière, la littérature « n'est pas simplement l'art du langage [... Elle] définit par elle-même un certain cinématographisme », qu'il identifie comme « le privilège de la parole muette (présence silencieuse de la chose) », « l'égalité de toutes choses représentées », et « le traitement séquentiel du temps (narration par blocs inégaux et discontinus d'espaces-temps » (in Aumont 2003, 128-9). Les études visuelles (Mirzoeff 1999, 2015, Mitchell 1995, 2005, Boidy 2017), comme les études de l'adaptation (Elliot 2003, Stam et Raengo 2005, Hutcheon 2006, Leitch 2007), ont aussi remis en cause cette démarcation jusqu'alors trop rigide entre texte et image dans les réflexions sur les liens entre littérature et formes audiovisuelles. Dans la lignée de ces approches nouvelles, j'aborderai ici la manière dont les séries télévisées s'inscrivent également dans le « littéraire » au sens très large, dans la mesure où elles proposent une activation particulière de l'écrit et de la *lettre* (remontant ainsi à l'origine étymologique du terme littérature, *littera*) au sein de la matière audiovisuelle.

Considérer la place de l'écrit dans les séries télévisées permet de mettre en perspective l'idée reçue selon laquelle les séries seraient un art du texte et du récit, tandis que le cinéma serait un art de l'image¹³². Cette opposition, souvent utilisée dans une perspective de hiérarchisation, s'inscrit dans la longue histoire d'une prétendue guerre entre signes verbaux et iconiques, souvent perçus comme système sémiotiques opposés¹³³. Celle-ci sous-tend les premières théorisations du cinéma comme « langage des images », une conception notamment construite par les essais d'Eisenstein, où le langage cinématographique pur était associé avant tout au montage. L'idée selon laquelle les films sont meilleurs s'ils ne dépendent pas des dialogues pour raconter leur histoire a ainsi contribué à rabaisser le statut des scénaristes au sein de l'industrie cinématographique. L'écriture perd de son prestige notamment après les années 1950-70, lorsqu'une « certaine tendance du cinéma français » dit « de qualité » est critiquée par la nouvelle vague précisément pour sa dimension littéraire. Pour Truffaut, ces films de scénaristes aboutissent à un grand conformisme, dû à cette subordination de la réalisation au scénario : « [L]orsqu'ils remettent leur scénario, le film est fait; le metteur en scène, à leurs yeux, est le monsieur qui met des cadrages là-dessus... et c'est vrai, hélas ! » (Truffaut 1954). Du côté de la réception critique également, les écrits des années 1960 négligent souvent l'étude de la partie parlée des films : dialogues, voix off, intertitres, sous-titres, paroles de chansons, crédits sont souvent absents des analyses, tout comme, en amont, la question du synopsis, ou du scénario.

Mais depuis, cette dichotomie a été remise en question, d'abord par les *adaptation studies* et *visual studies*, puis au sein des études cinématographiques elles-mêmes. Les travaux de Michel Chion sur la parole, le scénario, et l'écrit au cinéma ont ainsi remis le texte au cœur des études cinématographiques. Sa conception du cinéma comme « audio-logo-vision » a permis en effet de relativiser le poids du visuel, qui est certes un composant essentiel de la

¹³² Par exemple, l'ouvrage de Vincent Colonna *L'Art des séries télé*, est entièrement fondé sur cette opposition (Colonna 2010). Les hiérarchisations qui perdurent entre les diverses formes – séries, cinéma, et littérature, sont encore souvent structurées par cette dichotomie texte/image: c'est en ces termes qu'un édito de l'auteur Adam Kirsch critique le rapprochement entre séries et roman : “Spectacle and melodrama remain at the heart of TV, as they do with all arts that must reach a large audience in order to be economically viable. But it is voice, tone, the sense of the author's mind at work, that are the essence of literature, and they exist in language, not in images. This doesn't mean we shouldn't be grateful for our good TV shows; but let's not fool ourselves into thinking that they give us what only literature can.” (Adam Kirsch, “Are the New ‘Golden Age’ TV Shows the New Novels?”, *The New York Times* 25/2/2014. <https://www.nytimes.com/2014/03/02/books/review/are-the-new-golden-age-tv-shows-the-new-novels.html> Dernière consultation 1/7/2019).

¹³³ Robert Stam, dans son introduction à *Adaptation in Theory and Practice*, résume notamment les préjugés contre l'adaptation liés à une longue tradition « iconophobe » qu'il fait remonter à la philosophie platonicienne et à la tradition Judéo/Islamo/Protestante. (Stam & Raengo 2005, 3-9).

forme cinématographique, mais qui, selon lui, ne doit pas faire oublier la part de la parole et du son (Chion 1990). À la suite de la littérature illustrée, de la publicité, et du cinéma, les séries télévisées creusent désormais elles aussi l'association complexe et spécifique entre texte et image au sein de leur forme. Loin d'une opposition binaire, cette forme se fonde en effet sur des hybridations constantes, et contribue à construire « nouvelles frontières textuelles » (Sconce 2004)¹³⁴.

À plusieurs égards, l'association entre le textuel et le visuel dans les séries télévisées s'inscrit dans une plus large évolution de notre relation sensible et kinétique au monde. Nous nous trouvons en effet à un moment charnière, qui rappelle la façon dont, au 19^e siècle, des mutations technologiques et médiatiques sont venues modifier notre rapport aux mots et aux images, et instaurer un nouveau régime scopique (Crary 1990, Hamon 2001, Thornton 2009). Les modes de regard évoluent alors avec la prolifération des publicités et autres images industrielles dans l'espace public, ainsi qu'avec les nouvelles technologies de déplacements dans l'espace (télégraphe, train)¹³⁵. Des liens différents se tissent entre observateurs, textes et images :

The experience of reading was becoming a matter of having text drift or rush past the eye: the flicking of pages under the thumb, or the passing of ads as one gazed from a train or bus, or the leaflets shoved into the hand as one walked (Thornton 2009, 8).

Le 19^e siècle voit aussi l'avènement d'une matérialité partagée du texte et de l'image, de ces « procédés de suture » qui renforcent « les liens entre texte et média graphique » dans lesquels « la lecture et la vision se mêlent » (Curtis 2002, 14, 16). De nombreux textes incluent désormais des éléments picturaux, tandis qu'inversement, les images accentuent leurs aspects textuels¹³⁶. Selon Curtis, le regard sur le monde change : il voit dans ces transformations la fin d'une logique linéaire et le début d'une « sérialisation » de l'acte de

¹³⁴ Une approche similaire pourrait être adoptée avec les jeux vidéo. Sur ce sujet voir (Maria Bustillos, "On Video Games and Storytelling: an Interview with Tom Bissell", *The New Yorker* 19/3/2013.

<https://www.newyorker.com/books/page-turner/on-video-games-and-storytelling-an-interview-with-tom-bissell>
Dernière consultation 1/7/2019)

¹³⁵ "Over the course of the nineteenth century, an observer increasingly had to function within disjunct and defamiliarized urban spaces, the perceptual and temporal dislocations of railroad travel, telegraphy, industrial production." (Crary 1990, 9-10).

¹³⁶ Curtis analyse par exemple la manière dont le texte s'intègre aux peintures panoramiques de la vie moderne comme dans *Work* de Ford Madox Ford (1852-65), ou la façon dont les publicités exploitent le potentiel graphique à la fois d'une imagerie saisissante et d'une typographie dynamique. (Gerard Curtis. *Visual Words: Art and the Material Book in Victorian England*. Aldershot: Ashgate, 2002, 57. Cité dans Thornton 2009, 13).

lecture, appliquée désormais à des entités autonomes mêlant texte et images, elles-mêmes connectées à d'autres pièces autonomes¹³⁷. Cette « imagéité » du texte est alors un argument supplémentaire à charge pour les critiques de la littérature industrielle. L'imbrication entre texte et image serait en effet la trace d'une infantilisation des lecteurs, la preuve que les publics sont maintenus dans une position de « lecteurs enfants », selon Arthur de Gobineau : « le roman feuilleton joue[rait] donc, en quelque sorte, à ce moment de notre existence sociale, le rôle d'un abécédaire perfectionné et orné d'images en taille-douce »¹³⁸. En dépit de cette méfiance envers les images, qui perdure sous d'autres formes aujourd'hui, le 19^e et le tournant du 21^e siècle partagent ce que Nicolas Mirzoeff appelle une même « frénésie du visible » (Mirzoeff 2015, 16) qui se manifeste notamment par notre consommation intensive de récits audiovisuels.

L'hybridité texte-image remplace également les séries dans une histoire commune avec le cinéma – forme hétérogène dès ses débuts, avant même l'arrivée du parlant. À la fois narratif et pictural, diégétique et mimétique, le médium cinématographique brouille très vite les frontières entre ses « pistes aurales et visuelles » (Conley 1991, viii, x) grâce aux intertitres, aux divers textes dans l'image, et à la musique. À travers l'image du « hiéroglyphe filmique », Tom Conley désigne des moments où l'association entre écrit et image suscite des paradoxes, des contradictions, et fait émerger des significations inédites¹³⁹. Appliquée à la télévision, l'image du hiéroglyphe permet d'éclairer les spécificités de la forme sérielle, sa manière particulière d'activer un texte au sein d'une matière audiovisuelle.

La forme des séries télévisées des vingt dernières années porte notamment la trace des évolutions du rapport au visuel et au textuel telles que les oriente notre époque hypermoderne et ultraconnectée. L'expérience d'un épisode, d'une saison, ou d'une série tout entière est en effet traversée et encadrée par de nombreux textes de toutes sortes, de même qu'elle en génère de nombreux autres. En particulier, le numérique et le virtuel occupent une place croissante dans nos expériences visuelles et textuelles, ce qui implique un mélange constant entre textes et images. Lev Manovich insiste sur ce mélange textuel-visuel dans son analyse du « langage des nouveaux médias » : selon lui, les nouvelles interfaces culturelles (web, jeux vidéo) associent des principes d'organisation de textes écrits (page, bibliothèque, sommaire), venus

¹³⁷ “One begins to see the world not in linear sequence but in self-contained pieces of text and image which can then be linked up to subsequent pieces. We might say that the act of reading itself becomes serialized” (Curtis 2002, 9).

¹³⁸ Arthur de Gobineau dans *Le Commerce* 29/10/1843, dans (Dumas 1999, 87-94).

¹³⁹ “[A] film hieroglyph, a writing that unites and divides word and image; that invokes memory to recall analogous forms of legibility and meaning, which serve and contradict what is before our eyes; that fashions rebuses or unforeseen combinations of pictures and writing that are controlled neither by the film nor by the viewer.” (Conley 1991, x).

directement de l'histoire du livre et de l'édition, et des modèles hérités du cinéma comme l'écran rectangulaire ou la grammaire de la caméra et du montage (Manovich 2001, 73-87). Les séries, désormais visionnées sur des écrans multiples, intègrent dans leur facture même cette osmose entre linguistique et filmique.

La « textualité » de la série est aussi liée aux modes de visionnage et à certaines modalités actuelles de consommation. A l'ère de la « *Peak TV* », les modes de consommation encouragent une certaine frénésie – certains parlent même d'addiction, terme problématique à bien des égards car connoté pathologiquement¹⁴⁰. En anglais, un acronyme – « FOMO » (*Fear of Missing Out*)¹⁴¹ – permet de résumer ce nouveau type d'embarras du choix, et surtout la peur de ne pas voir la meilleure série, que suscite l'abondance de « contenus » désormais disponibles au bout des doigts, sur une tablette, un téléphone ou un ordinateur, et qui aboutit à des rythmes de visionnage accrus. En dehors des pays anglophones, le développement du *streaming* et du téléchargement illégal s'accompagne aussi de la nécessité de rendre les dialogues compréhensibles pour un public international le plus rapidement possible. L'impatience des publics sériphiles encouragent l'appétence pour la version originale sous-titrée (plus rapide à réaliser), plutôt que pour le doublage – le visionnage de séries, pour une grande partie du public, passe donc désormais par la lecture des sous-titres tandis que le doublage était la norme avant les années 1990. La généralisation des smart TV et des sites VOD, qui proposent bien souvent une diffusion des séries dans différentes versions sous-titrées, participe également à rendre plus fréquente la présence d'un texte à l'écran¹⁴².

¹⁴⁰ Voir (Camart et al, 2019). Voir aussi (Carole Boinet, « 'Binge Watching', vous avez dit accro aux séries ? », *Les Inrockuptibles* 25/2/2014. <https://www.lesinrocks.com/2014/02/25/series/cinema/binge-watching-vous-avez-dit-accro-aux-series/> et Jim Pagels, “Stop Binge-watching Series”, *Slate* 9/7/2012. <https://slate.com/culture/2012/07/binge-watching-tv-why-you-need-to-stop.html> Dernière consultation 01/07/2019). Sur ce sujet, voir aussi le documentaire d'Oliver Joyard, « Binge-mania » (Canal +, 2019), dans lequel j'interviens en tant qu'experte.

¹⁴¹ La série d'Aziz Ansari, *Master of None*, explore cette peur « FOMO » dans sa première saison notamment, par exemple dans l'épisode S1E3.

¹⁴² Lorsqu'un épisode de série est mis en ligne immédiatement après sa diffusion aux Etats-Unis, l'impatience des publics non anglophones conduit à la généralisation de la pratique du *fan-subbing*, avec des conséquences catastrophiques pour les traducteurs professionnels dont la fonction semble remise en question, puisque des bénévoles se proposent de faire le même travail plus rapidement et sans contrepartie financière. Ce sous-titrage, souvent de très mauvaise qualité, pose donc la question de l'intégrité de l'œuvre : que penser de la réception d'une série lorsqu'une part importante des dialogues est mal comprise à cause de traductions déficientes ? Il est possible que le phénomène du *fan-subbing* soit amené à décroître avec l'augmentation de l'offre légale de *streaming* par les plateformes légales comme Netflix, Amazon Prime, et bientôt Disney + et Apple TV +, mais cette question du statut du sous-titrage demeure. Les débats récents sur la mauvaise qualité des sous-titres de films Netflix comme *Roma* indiquent bien que la précipitation et l'urgence qui président aux modes de consommation encouragés par les plateformes de *streaming* conduisent bel et bien à une déperdition de qualité et de sens. Voir par exemple (Ann Bilson, “Say What? Film Translators are in a War of Words over Film Subtitles”, *The Guardian* 25/4/2019. https://www.theguardian.com/film/2019/apr/25/say-what-why-film-translators-are-in-a-war-of-words-over-subtitles?utm_source=divr.it&utm_medium=facebook Dernière consultation 29/4/2019).

En outre, les séries elles-mêmes intègrent de plus en plus la pluralité culturelle et linguistique de nos sociétés occidentales globalisées, et les sous-titres deviennent donc des éléments narratifs et plastiques de la série elle-même. On trouve ainsi de nombreux passages en espagnol sous-titrés dans *Breaking Bad* ou *Jane the Virgin*, en arabe dans *Homeland* ou dans *Le Bureau des Légendes*, en allemand dans *Better Call Saul*, sans parler de *Narcos* de Netflix, dont la majorité des dialogues est en espagnol. Dans la saison 1 de *Fargo*, le personnage de Mr. Wrench est un tueur sourd-muet, et les échanges avec son comparse, Mr. Numbers, se font en langue des signes ; cela donne lieu à la présence fréquente de sous-titres, qui apparaissent d'ailleurs dans des zones variées de l'image, et pas seulement dans la partie basse. Ainsi, ces sous-titres permettent non seulement de compléter le sens de leurs échanges, que l'on comprend aussi en partie grâce à l'expressivité des gestes même si l'on ne maîtrise pas la langue des signes, mais sont également utilisés comme éléments graphiques au sein de la composition des plans.

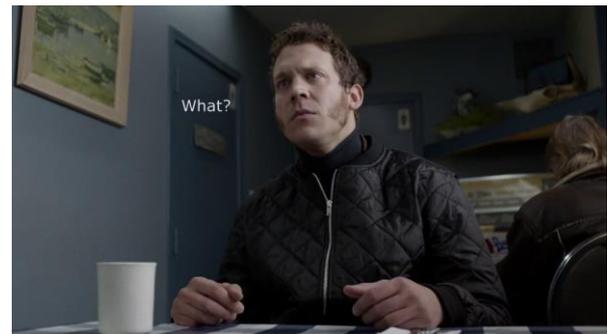


Fig. 1-3 : les sous-titres comme éléments graphiques de l'image dans *Fargo* (S1E4)

Dans la troisième saison, la séquence pré-générique du premier épisode se passe en Allemagne, et les sous-titres là aussi renforcent le travail de composition des plans.

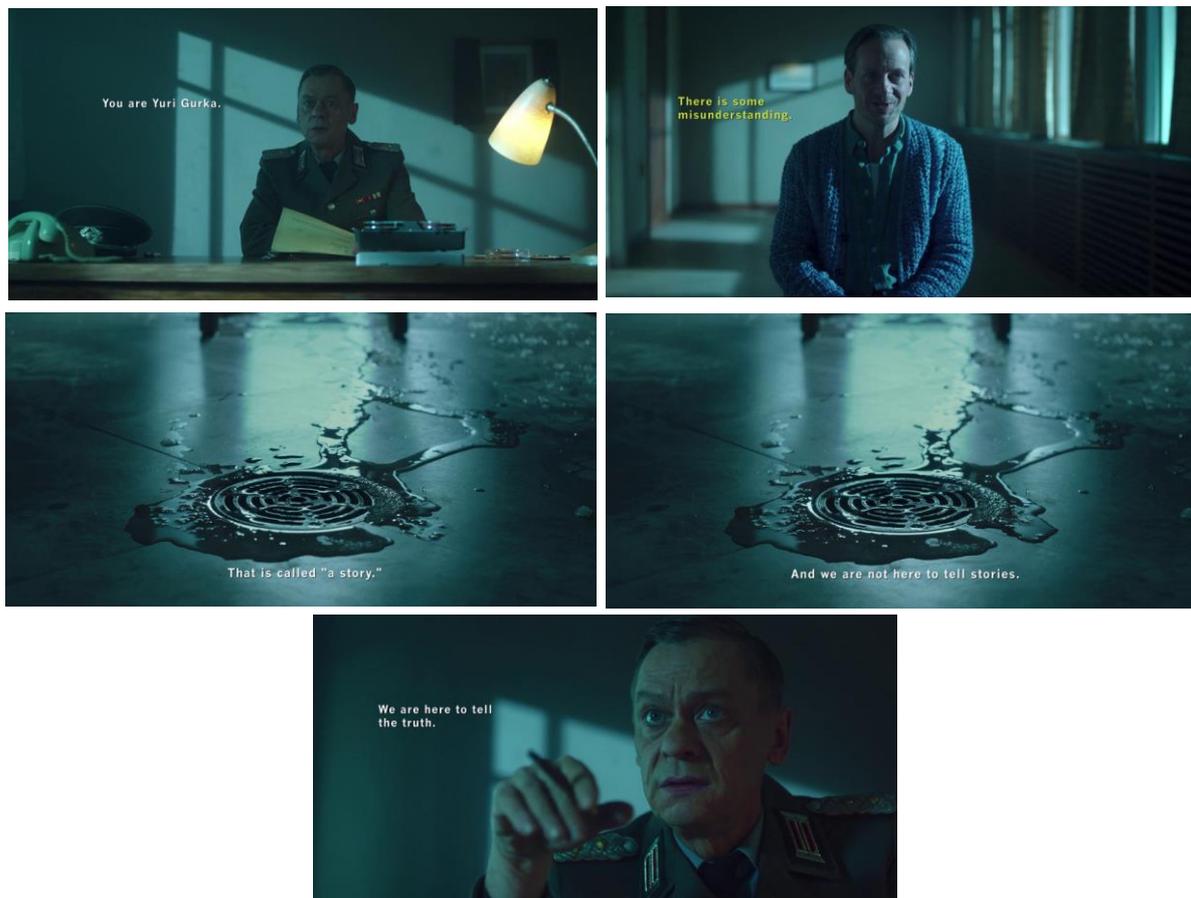


Fig. 4-8 :
Le texte traduit des dialogues s'intègre dans les jeux de formes, de couleurs et de lumières (*Fargo* S3E1).

On voit ici que la présence de textes à l'écran, comme le sous-titre dont la fonction a longtemps été considérée comme purement informative, endosse également une fonction plastique, iconique. Ces sous-titres permettent aussi d'intégrer des paroles lorsque certaines images de séries sont échangées et diffusées sous la forme d'images silencieuses que sont les memes ou les gifs animés, postés sur les réseaux sociaux, sur des wikis ou sur des sites de discussion : le texte adopte alors là-aussi un rôle de « guide », qui conditionne la manière dont les images prennent sens et sont réactivées par leurs diverses circulations hors des limites initiales de l'œuvre. De telles images font partie intégrante de l'expérience contemporaine des séries, pour lesquelles ce type de circulation est en effet particulièrement vivace, du fait de leur longue durée et de leur forme épisodique.



Fig. 9. Meme inspiré de *The Good Place* intégrant les sous-titres¹⁴³

Sonder les profondeurs des paratextes

De façon plus générale, la longueur et l'épiscodicité des séries investissent d'une portée spécifique leurs paratextes, c'est-à-dire leurs titres, les éventuels épigraphes, ou encore les diverses inscriptions sur l'écran. Récemment, les évolutions médiatiques en termes de réception des séries ont notamment contribué à décupler l'importance de ces textes inscrits dans ou autour de l'image.

Au-delà du titre principal de la série, les titres d'épisode deviennent souvent le site de jeux interactifs avec les spectateurs, se transformant en énigmes à résoudre, en clés d'interprétation et d'ouvertures imaginatives. Comme l'a analysé Tom Conley, le titre construit « des limites cognitives et un terrain d'interprétation » : dans un film de cinéma, il fonctionne comme « une énigme » qui trouve ses solutions dans le travail des spectateurs, le film et son titre établissant une relation d'interprétation mutuelle (Conley 1991, x, xi). La série démultiplie ce potentiel énigmatique grâce au renouvellement des titres à chaque épisode, et à leur inscription dans une temporalité longue. Notons que la place des titres d'épisode dans une série ne mime pas toujours exactement celle des titres de chapitre dans un

¹⁴³ (Source : <https://memeguy.com/photo/235813/the-good-place> Dernière consultation 1/7/2019).

roman, au sens où sa présence est souvent moins visible : dans un roman, le titre de chapitre précède nécessairement le texte du chapitre, le surplombe. De même, au cinéma, le titre est une « suscription » qui ouvre l'œuvre, les crédits finaux fonctionnant comme « souscription », et le film devenant ainsi « l'inscription » entre les deux (Ibid., xi). Pour les séries en revanche, le statut du titre d'épisode est variable. Il y a toujours eu des titres d'épisodes pour les séries télévisées, mais leur degré de visibilité est très changeant. Certaines séries incluent le titre de l'épisode, tel un titre de chapitre, à l'écran (de *Star Trek* à *Homecoming*) ; mais en grande majorité, ces titres n'apparaissent que rarement dans la matière audiovisuelle propre à l'épisode – et on peut s'interroger sur cette exclusion délibérée. Cela signifie-t-il que le fait de les inscrire directement dans la matière de l'épisode, comme préalable, en fixerait trop sévèrement le sens, ou détournerait l'attention des spectateurs ? Ou bien la dimension partiellement « cachée » de ces titres encouragerait-elle d'emblée une approche investigatrice ? S'adressant à des spectateurs curieux, les titres d'épisodes reposent en effet sur de nombreux effets stylistiques, ou déploient des stratégies intertextuelles multiples.

S'il fallait, avant les années 1990, être un lecteur assidu de magazines spécialisés comme *Entertainment Weekly* ou *TV Guide* pour connaître les titres d'épisode¹⁴⁴, ceux-ci sont désormais aisément accessibles, puisqu'ils apparaissent sur le menu DVD, sur celui du site de VOD, ou dans le nom même du fichier téléchargé. Il est possible aussi d'en prendre connaissance *a posteriori*, en lisant des critiques ou avis en ligne, en parcourant des revues, ou en cherchant des informations sur l'épisode. Les plateformes de VOD leur donnent une place particulièrement visible puisque c'est souvent sur ces titres que l'on clique pour lancer le visionnage¹⁴⁵. En outre, ces interfaces associent textes et images puisque les images se chargent d'informations textuelles lorsque l'on touche l'écran ou que l'on active la souris pendant le visionnage : par exemple, sur l'interface d'Amazon Prime, le numéro de l'épisode, son titre, et les noms des acteurs présents dans la scène peuvent ainsi faire irruption à l'écran, créant une rupture du flot de l'épisode, dans une logique hypertextuelle.

Les titres d'épisodes permettent d'instaurer un jeu intertextuel avec les spectateurs attentifs et les fans. Cette idée d'un visionnage en jeu de piste se généralise au moment où l'on passe du « broadcasting » de l'ère des Networks au « narrowcasting » du 3^e âge d'or et de

¹⁴⁴ Souvent, les fans identifiaient les épisodes plutôt comme « celui où il se passe tel ou tel événement » – une tendance reprise de manière parodique par les titres d'épisodes de *Friends*, puis par la saison 3 *The Good Fight* en 2019 : “The One Where Diane Joins the Resistance” (S3E3), “The One With Luca Becoming a Meme” (S3E4), etc.

¹⁴⁵ Le modèle VOD est désormais aussi intégré dans la logique de diffusion des chaînes des Networks et du câble. De nombreuses chaînes traditionnelles comportent en effet aussi une branche VOD (comme CBS All Access par exemple) pour mettre à disposition des spectateurs / internautes leurs séries et programmes en *streaming*.

la *Peak TV*. L'idée est maintenant communément acquise : on scrute les séries dans le détail, on les regarde à la loupe, on glane avidement les indices qui font de nous des participants actifs du sens de ces œuvres¹⁴⁶. Les titres d'épisodes occupent, dans ce contexte herméneutique, une place de choix¹⁴⁷. Quels que soit le genre et le public visés, la fonction des titres est d'unifier l'œuvre, de donner le sentiment d'un ensemble, d'une direction contrôlée, comme le mentionne la créatrice de *Jane The Virgin*, Janie Snyder Urman¹⁴⁸. Ainsi, la première saison de la série ABC *Quantico*, qui suit la vie de recrues du FBI en formation à la base de Quantico, choisit pour ses épisodes des titres d'un seul mot, souvent monosyllabique : "Run" (S1E1), "Drive" (S1E20), "Yes" (S1E22). La brièveté des termes fait écho au sentiment d'urgence qui réside au cœur du genre auquel la série appartient, le thriller. Les phénomènes anaphoriques sont également courants, comme dans *Scrubs*, série centrée sur le parcours d'un personnage spécifique, et dont tous les titres commencent par « My », à l'exception des deux derniers où la dimension collective se ressent dans le passage au « Our ». L'anaphore est, par ailleurs, courante dans les années 1990, avec l'exemple de *Friends* mentionné précédemment, ou encore *Seinfeld*, dont tous les titres commencent par « The », suivi d'un ou deux mots maximum.

Au delà de leurs effets stylistiques, les titres forment parfois une structure à l'échelle de la série entière, qui parvient alors, de manière métonymique, à refléter la construction d'ensemble de l'œuvre. Ainsi, le choix des titres de *The Good Wife* contient en germe la structure générale de la série : chaque titre possède un nombre de mots égal au rang de la saison à laquelle il appartient – un seul mot dans la saison 1, deux dans la deuxième, trois dans la troisième, jusqu'à ce que la logique s'inverse dans la saison 4, pour une décroissance progressive jusqu'au retour à des titres monolexicaux dans la septième et dernière saison – l'ensemble démontrant que la série, dans son intégralité, était vouée d'emblée à faire

¹⁴⁶ Cette culture participative, reposant sur l'idée d'engagement de publics actifs, est théorisée par Henry Jenkins : "By convergence, I mean the flow of content across multiple media platforms, the cooperation between multiple media industries, and the migratory behaviour of media audiences who will go almost anywhere in search of the kinds of entertainment experiences they want. [...] This circulation of media content – across different media systems, competing media economics, and national borders – depends heavily on consumers' active participation. [...] consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content. This book is about the work – and play – spectators perform in the new media system." (Jenkins 2006, 2-3).

¹⁴⁷ Le phénomène n'est pas nouveau, et s'applique notamment à certaines séries cultes comme *Star Trek*. Cette dernière exploitait le potentiel poétique ou intertextuel des titres, en multipliant par exemple les allitérations ("The Trouble with Tribbles", S2E15, "Space Seed", S1E24), métaphores ("Dagger of the Mind", S1E9), ou effets lyriques ("For the World is Hollow and I Have Touched the Sky", S3E8, "Requiem for Methuselah", S3E19).

¹⁴⁸ Citée dans (Sonia Rao, "The Titles of the Episodes Have their own Story to Tell", *Boston Globe* 26/8/2016 <https://www.bostonglobe.com/arts/television/2016/08/25/the-titles-episodes-have-their-own-stories-tell/feygxPKIsYdGEle44dleyJ/story.html> Dernière consultation 1/7/2019).

œuvre¹⁴⁹. En outre, la polysémie et les références culturelles multiples¹⁵⁰ peuvent donner à ces titres d'épisodes une complexité déclenchant de longues exégèses, comme c'est le cas pour *Breaking Bad* ("ABQ", "Fifty-One", "Ozymandias"¹⁵¹), *The Sopranos* ("I Dream of Jeannie Cusamano", "Guys Walks Into a Psychiatrist's Office", "Toodle F*cking-Oo") ou *Lost* ("Tabula Rasa", "Whatever Happened, Happened", "Some Like It Hot"). La dimension cryptique sous-tend aussi les titres de *Better Call Saul*, spin-off de *Breaking Bad* : les titres de la deuxième saison recèlent ainsi un acrostiche caché ("Fring's Back", lorsque les lettres sont remises dans le bon ordre) annonçant le retour d'un personnage important de la série source¹⁵². Les références ainsi convoquées sont aussi souvent teintées d'éléments parodiques par le biais du jeu de mots comme dans le cas de *Veronica Mars* ("The Rapes of Graff", S2E16 ; "Of Vice and Men", S3E7), par l'imitation de principes ou de théories scientifiques comme dans *The Big Bang Theory* ("The Adhesive Duck Deficiency", S3E8 ; "The Stag Conversion", S5E22, "The Parking Spot Escalation", S6E9), ou l'adoption de titres évoquant des noms de fichiers informatiques dans *Mr. Robot* ("eps1.0_hellofriend.mov", S1E1 ; "eps1.1_ones-and-zeros.mpeg", S1E2, etc.).

Cette multiplication d'indices cachés ou de sens enfouis dans les titres s'inscrit dans un type de réception spécifique, fondé sur l'enquête et le décryptage – c'est ce que Jason Mittell appelle « *forensic fandom* » (Mittell 2006), expression qui convoque la médecine légale pour figurer ces spectateurs d'un nouveau genre, prêts à disséquer le corps de ces séries, à en sonder la matière pour y dénicher des indices permettant une compréhension plus fine d'une réalité complexe ou mystérieuse. Ainsi, comme en témoigne la complexité des titres, les spectateurs-enquêteurs sont invités à revisiter sans cesse les textes et paratextes pour confirmer ou infirmer leurs théories, explorant pour cela non seulement les scénarios et la matière audiovisuelle de ces séries, mais aussi les textes qui les traversent ou les encadrent.

¹⁴⁹ Cette dimension ne va pas de soi pour *The Good Wife*, série CBS qui explore constamment son propre statut de série des Networks à une époque de concurrence accrue avec le câble. Sur le lien entre séries et la notion d'œuvre, voir Esquenazi 2013.

¹⁵⁰ Les titres fondés sur les références culturelles dépassent là aussi largement les séries dites « de prestige » : ainsi, les titres des épisodes de *Gossip Girl* font tous référence à des films de cinéma, ceux de *Grey's Anatomy* à des chansons dont le titre offre un écho particulier à l'intrigue. Les références à la culture populaire abondent aussi dans les titres des *Simpsons*, ou de *Supernatural*.

¹⁵¹ Le titre de l'épisode S5E14, "Ozymandias", convoque par exemple le poème de Shelley, que les créateurs avaient choisi comme sorte de texte fondateur pour cette dernière saison dans une bande-annonce construite autour du poème. Les vers du poème étaient en effet lus par l'acteur principal Bryan Cranston dans une bande-annonce constituée de plans fixes montrant les paysages désertiques ou périurbains du Nouveau-Mexique, devenus familiers au fil des épisodes, et faisant le lien avec le désert égyptien du poème. Le parallèle ainsi établi par l'intertexte poétique parvient à confirmer l'hubris et la déchéance inéluctable de Walter White sans rien révéler des modalités de cette chute, et en lui conférant une portée mythique, lyrique et universelle.

¹⁵² (Joanna Robinson, "Better Call Saul Creators Didn't Expect You To Solve Their Gus Fring Puzzle", *Vanity Fair* 19.04.2016. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2016/04/better-call-saul-gus-frings-back-title-anagram-finale> Dernière consultation 12/12/2018).

L'ambiguïté, la polysémie ou la référentialité de ces titres s'articule à celle des épisodes et des saisons pour susciter une véritable lecture partagée de ces œuvres complexes. De la même manière qu'Henry Jenkins a théorisé le concept de *spreadability* (la possibilité technologique et culturelle pour les publics de partager des contenus comme ils le souhaitent – Jenkins, Ford, and Green 2013, 3), Mittell ajoute, avec la notion de *drillability*, une dimension verticale par rapport à la logique horizontale de l'axe d'étalement de Jenkins. Ces textes sériels deviennent en effet « forables » ou « sondables », grâce à l'épaisseur du sens accordé à chaque élément de la série, notamment par la présence de textes à l'écran, ou de paratextes tels les titres d'épisodes.

Les spectateurs sont ainsi encouragés à s'impliquer activement dans les rouages formels de la création des séries, à devenir co-créateurs de ces « textes scriptibles » que deviennent les séries (Wells-Lassagne 2017b), qui exigent désormais un « regard attentif et scrutateur » (Hatchuel 2016, 23). La même logique s'applique à l'utilisation d'épigraphe pour les épisodes, comme dans *The Wire* par exemple, où chaque épisode s'ouvre sur une phrase extraite du scénario de l'épisode à venir, accompagnée du nom de celui qui la prononcera. Le décalage entre notre compréhension de la phrase lorsqu'on la lit en position liminaire, et lorsqu'on l'entend par la suite en situation, contribue à susciter d'emblée une lecture critique et réflexive¹⁵³. Si, du fait de sa forme, la série télévisée a toujours été encadrée par de nombreux paratextes, les évolutions récentes de la forme conduisent à une plus grande visibilité de ces paratextes, qui jouent alors un rôle de plus en plus important dans l'expérience de ces objets. Parallèlement, ces mêmes évolutions ont aussi conduit à une attention toujours plus marquée au graphisme, au motion design, soit à la dimension iconique du texte.

Iconicités du texte

Depuis les intertitres du cinéma muet, les variations de taille, de police, l'interaction entre la forme, la texture, ou l'animation des lettres, et les arabesques des cadres ou autres éléments graphiques, contribuent à conférer à la présence de textes à l'écran une portée expressive dépassant le simple niveau informatif (voir Chion 2013). Dans le cas spécifique

¹⁵³ J'analyse des exemples précis d'épigraphe dans mon ouvrage *The Wire Les Règles du jeu*. En dehors des séries américaines, la série danoise *Borgen* fait aussi le choix d'ouvrir chaque épisode par une citation en épigraphe.

des séries télévisées, le processus de répétition sur une longue durée ainsi que l'évolution récente des modes de production et de réception, permettent la mise en place d'un nouveau type de jeux graphiques et iconiques avec les inscriptions apparaissant à l'écran. En témoigne par exemple le soin esthétique accordé aux génériques de début, qui occupent une place de plus en plus importante dans l'imaginaire des séries. Les génériques de début se complexifient en effet à partir des années 2000, s'éloignant alors de certains codes des décennies précédentes (comme le fait de voir successivement les personnages principaux à l'écran), et devenant parfois des sortes de courts métrages dont la complexité formelle et expressive condense symboliquement une portée émotionnelle de la série¹⁵⁴. Le positionnement temporel des génériques de début ainsi que leur durée sont aussi très variables. Ils peuvent débiter l'épisode (*Mad Men*), succéder immédiatement à la séquence récapitulative (*Masters of Sex*), ou bien arriver plus ou moins loin dans l'épisode (dans *The Good Wife*, le générique peut survenir jusqu'à dix-sept minutes après le début de l'épisode), ce qui permet de « délinéariser la construction narrative »¹⁵⁵ (Conley 1991, xi). Au cinéma, le jeu entre les crédits et l'image, pour Conley, permet au spectateur de saisir les ambiguïtés et contradictions ménagées par cette combinaison entre des textes et des images qui peuvent être à l'unisson ou provoquer au contraire des discordances (Ibid., xii). Le travail sur le graphisme des génériques sériels – caractères fins et discrets dans *Westworld* ou *True Detective* contrastant avec la nature grandiose des images, crédits balayant l'écran dans un mouvement complémentaire de celui de la voiture de Tony dans *The Sopranos*, titres au graphisme daté, emplissant le cadre dans *Mr. Robot* ou *Stranger Things* – poursuit les innovations typographiques apportées par les grands créateurs de génériques cinématographiques tels Saul Bass (créateur, entre autres, des génériques de *Vertigo* et *The Man with the Golden Arm*), Maurice Binder (auteur des génériques des films de James Bond de 1962 à 1989), Pablo Ferro (*Dr Strangelove*, *Bullitt*) ou Kyle Cooper (*Seven*).

L'exploration des potentialités visuelles contenues dans les lettres s'insèrent aussi dans la longue histoire. Kamilla Elliot a ainsi étudié la présence multiple et protéiforme du visuel dans les romans victoriens. Dans son chapitre "Pictured prose: the Victorian pictorial

¹⁵⁴ J'ai analysé ces évolutions formelles des séries des années 2000 dans mon article « Un Cadavre ambulante, un petit déjeuner sanglant, et le quartier ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », *Graat Online* n°6 (déc. 2009), dir. Sarah Hatchuel et Monica Michlin. Le sujet a aussi donné lieu à des études récentes : voir Vérat 2012, Re 2016. Des associations de graphistes et de *motion designers* se sont aussi créées ces dernières années pour faire reconnaître les créateurs de ces génériques, trop souvent confondus avec les réalisateurs (<https://weloveyournames.com/>; <https://www.artofthetitle.com/> Dernière consultation 2/7/2019).

initials”, elle s’intéresse par exemple aux lettres capitales dessinées qui ouvraient les chapitres dans l’édition illustrée de *Vanity Fair*. Ces lettres entremêlaient le verbal et le pictural, donnant lieu à un phénomène qu’Elliott appelle “*penceling of the pen*”, à mi-chemin entre lettre et dessin. Les lettres pouvaient se faire cadres pour le dessin, isoler l’illustration tout en s’intégrant au dessin. Cette technique, qui remet en cause les catégories de verbal et de visuel, l’opposition entre l’arbitraire du signe verbal et l’iconicité mimétique, revient aussi dans de nombreuses séquences de séries qui explorent les potentialités graphiques ou structurelles des lettres : le « R » des *Sopranos* devient un pistolet, le « C » de *The Americans* se fait faucille et marteau, les lettres de *Dexter* sont gorgées de sang, tandis que celles d’*Atlanta* se fondent avec le décor, tantôt inscrites sur le sol d’un terrain de basket, tantôt brodées sur une nappe de restaurant chic, ou encore tatouées au creux des reins d’une figure dénudée.

Dans les séries fondées sur la représentation d’une vie quotidienne proche de la nôtre, ces jeux avec les lettres offrent bien souvent une réflexion sur la manière dont nos pratiques médiatiques, culturelles, professionnelles, ou communicationnelles, sont désormais saturées de textes apparaissant sur des écrans. Dans *The Good Wife*, *Mr Robot*, et *Person of Interest* entre autres, les communications et échanges passent de plus en plus par des entrelacs d’écrits et d’images, qui se partagent l’espace de l’écran comme ils occupent notre champ visuel. *The Good Wife* structure ainsi de nombreuses ouvertures d’épisodes autour d’interfaces textuelles à l’écran – sms, fils twitter, forums, logiciels de texte, recherches internet ou génériques d’émissions de télévision occupent souvent une partie, ou tout l’espace de l’écran dans les tout premiers plans d’épisode



Fig. 10-12. Premiers plans d’épisodes de *The Good Wife* (S4E8, S4E15, S4E20)

Son spin-off *the Good Fight* va plus loin en utilisant certaines inscriptions extradiégétiques comme interfaces, mettant ainsi en avant le statut fictionnel de l’histoire et des personnages. Ces inscriptions reflètent de manière parfois expérimentale la manière dont des signes – verbaux, numériques, ou métadonnées – filtrent nos perceptions et nos expériences quotidiennes. Chaque épisode de la saison 2 inclut ainsi une brève séquence animée explicative sur un aspect du droit ou de la politique américaine¹⁵⁶, séquence introduite par une pause de l’image et l’apparition d’une astérisque, qui fonctionne comme un appel de note de bas de page.



Fig. 13-14. Les astérisques à l’écran de *The Good Fight* (S3E1, S3E4)

Au-delà de ces pauses narrative, la structure des épisodes elle-même est parfois marquée à l’écran par des textes. L’épisode S2E4¹⁵⁷ est ainsi structuré autour de deux points de vue distincts et successifs sur les mêmes événements (dans une sorte d’effet Rashōmon). La structure est indiquée, à l’écran, par un carton liminaire indiquant le « plan » de l’épisode, en lettres blanches sur fond noir :

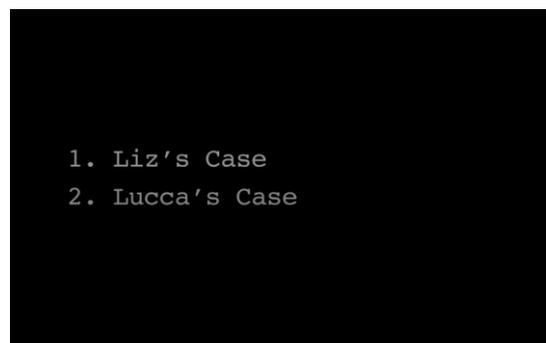


Fig. 15. Premier plan de S2E4 (*The Good Fight*)

¹⁵⁶ Des séquences pouvant ainsi fonctionner de manière autonome, disponibles sur YouTube. (https://www.youtube.com/results?search_query=good+fight+animated+short)
Dernière consultation 01/07/2019).

¹⁵⁷ “Day 429” – les titres des épisodes de la saison 2 correspondent au nombre de jours passés sous la présidence de Donald Trump, tel un prisonnier comptant les jours de captivité.

L'animation des lettres permet à l'une des deux mentions de s'effacer progressivement tandis que l'autre reste à l'écran et semble s'approcher de nous jusqu'à ce que la caméra passe « au travers » de l'une des lettres, révélant alors d'autres lettres – « A, B, C », écrites sur un tableau de présentation.

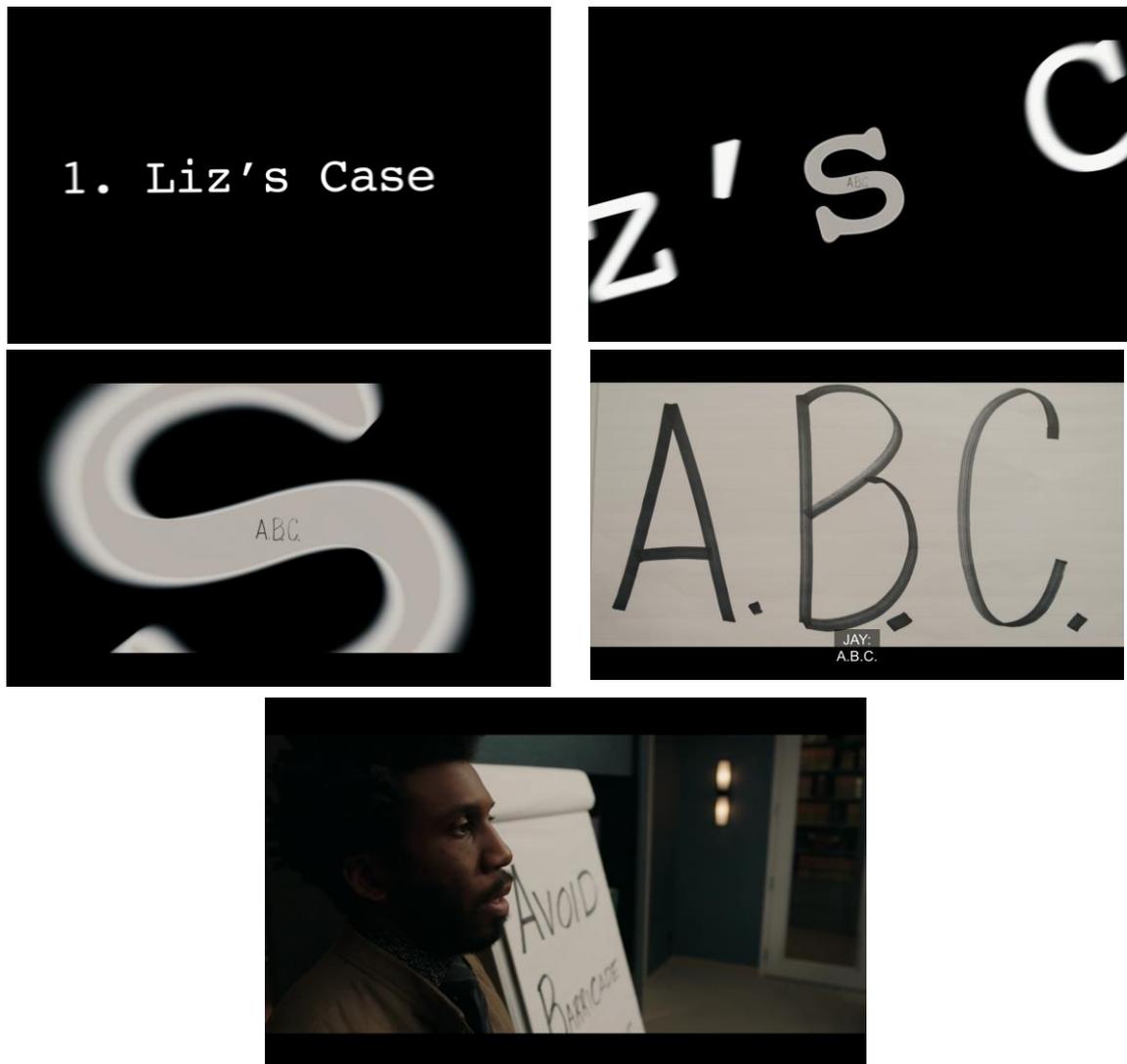


Fig. 16-20. Animation des inscriptions à l'écran et entrée dans la fiction (*The Good Fight*, S2E4)

Il s'agit d'un acronyme, présenté lors d'une séance de formation sécurité, résumant l'attitude à adopter en cas d'attaque armée (Avoid, Barricade, Confront). Au milieu de l'épisode, la structure en diptyque se confirme : on revoit alors le carton initial ; cette fois, la mention « Lucca's story » s'agrandit à l'écran, on passe à nouveau à travers la lettre S pour retourner à la même scène de formation sécurité, mais le fil narratif prend ensuite une direction

alternative. Cet ancrage textuel, mettant en avant les signes et les codes, est également une juste métaphore pour un épisode qui se concentre sur des exemples de communication ratée. La facilité et la fluidité de « navigation » entre lettres et images en mouvement est liée aux techniques numériques qui facilitent ce genre de séquence, qui aurait nécessité un travail bien plus ardu avant la démocratisation de ces techniques. Les deux parties de l'épisode, présentées en parallèle, apparaissent littéralement comme des versions « A » et « B » d'un même scénario, ou comme deux variations musicales autour d'un même thème.

La forme sérielle permet justement d'exploiter ce potentiel de variations et de modulations pour explorer l'instabilité sémiologique et expressive des textes, en modifiant le contexte ou les modalités d'apparition d'un même texte d'un épisode à l'autre. C'est ce que fait la série *Fargo*, qui fait revenir le même texte au début et à la fin de chaque épisode jusqu'à en modifier profondément le sens. Ce procédé, décrit plus précisément ci-dessous, permet à la série de travailler très précisément cette question de la « littérarité »¹⁵⁸, même si son intertexte principal est cinématographique puisqu'elle propose une variation sur le film *Fargo* des frères Coen. La série joue avec les interactions entre textes et images, accumule les références intertextuelles, mélange les modes de récit et de représentation esthétique – autant de jeux autour de l'une des interrogations centrales de la série : comment donner un sens au monde alors même que celui-ci bascule dans un chaos absurde et destructeur. *Fargo* exploite notamment les potentialités esthétiques et expressives du textuel à l'écran pour creuser le lien qui l'unit au film des frères Coen, et ce qui l'en distingue dans sa manière de traiter les questions de vérité et de fiction. Le statut d'adaptation de la série est ainsi manifesté par une sorte de matrice textuelle qui ouvre chaque épisode : l'avertissement qui reprend précisément les phrases qui ouvraient *Fargo*, le film:

¹⁵⁸ La série multiplie ce que l'on peut considérer comme des techniques, effets et références littéraires, ce qui est peu étonnant puisque son créateur Noah Hawley, est aussi romancier.

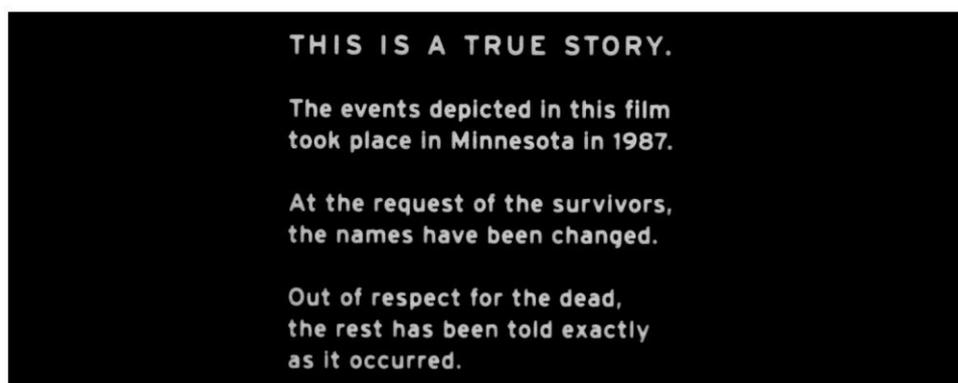


Fig. 21. Comparatif du carton initial de *Fargo*, le film, et de différents cartons tirés de la série.

Si cette mise en garde pouvait éventuellement être comprise au premier degré par les spectateurs du film à l'époque de sa sortie, elle était finalement contredite par un autre avertissement contradictoire dans le générique de fin du film : "The story is fictitious, No identification with actual persons (living or deceased), places, buildings, and products is intended or should be inferred". Le texte initial obéissait donc à une logique parodique, imitant les *disclaimers* classiques qui revendiquent la véracité d'un récit censément non-fictionnel, pour au final être invalidé par une déclaration parfaitement antinomique à l'autre extrémité de l'œuvre qui révélait son statut de « paratexte paradoxal »¹⁵⁹ (Sterritt 2004, 17). Logiquement, l'avertissement n'apparaît qu'une seule fois dans le film, mais il devient récurrent dans la série puisqu'il ouvre chaque épisode des trois saisons. L'enchaînement des épisodes le transforme, de fait, en une sorte de générique idiosyncratique dont la dimension paradoxale est accentuée par des effets à la fois littéraires et graphiques. En effet, non seulement cet avertissement initial est toujours contredit, à la fin de chaque épisode, par le même avertissement contradictoire rappelant que tout ceci ressort de la fiction, mais du fait de sa récurrence, il perd aussi toute qualité de message contractuel pour devenir davantage un refrain, dont la revendication ouvertement biaisée est progressivement éclipsée par la nature esthétique et symbolique. L'engagement ludique se manifeste par la répétition, mais aussi par la manière dont les mots sont incorporés à la texture de l'image, et soumis à diverses variations stylistiques, devenant ainsi des éléments graphiques et des signes transparents.

¹⁵⁹ Une expression de David Sterritt (Sterritt, David. "Fargo in Context". In Luhr, William, ed. *The Coen Brothers' Fargo*. Cambridge : Cambridge University press, 2004. 10-32).

Tandis que le texte apparaissait en un seul bloc dans le film de 1996, il est, dans la série, le plus souvent réparti en quatre blocs séparés, chacun associé à un plan spécifique qui lui donne un contexte nouveau et une signification distincte¹⁶⁰.

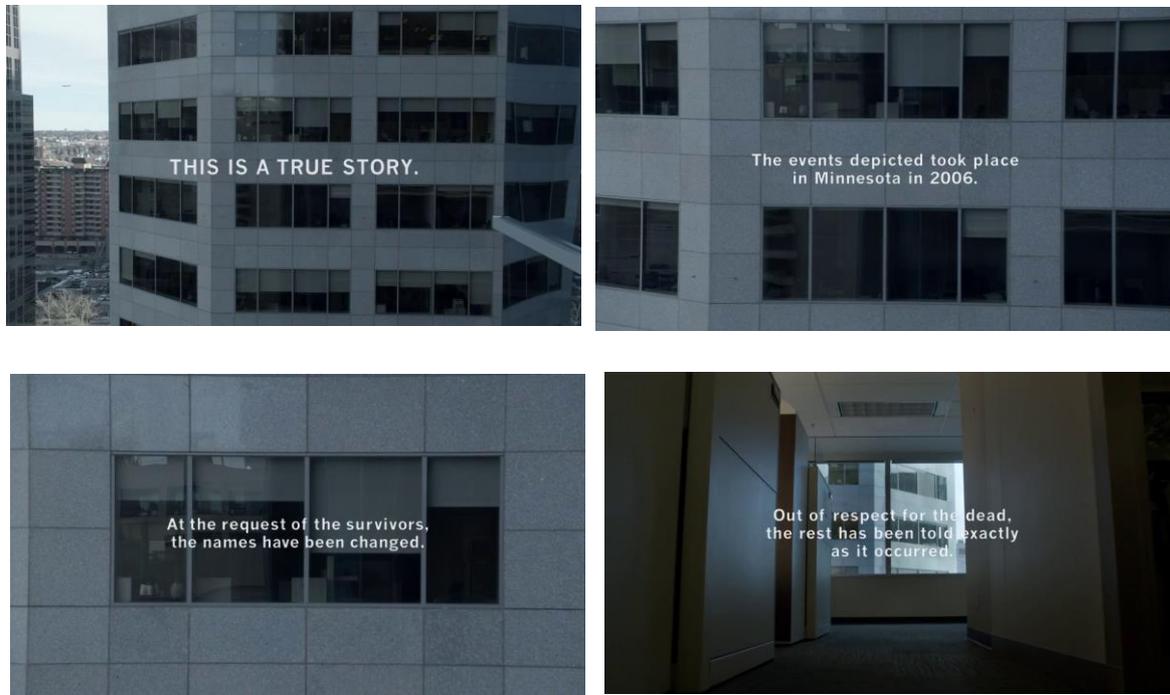


Fig. 22-25. *Fargo* (S1E2) : les cartons de l'avertissement répartis sur les plans d'ouverture de l'épisode.

Les choix d'animation du texte, ainsi que leur place au sein de la composition du plan, créent également des effets graphiques ou rythmiques qui accentuent leur nature paradoxale. Ainsi, dans la plupart des épisodes des saisons 1 et 2, le mot "true" reste plus longtemps à l'écran que le reste de la phrase, si bien qu'il reste seul à l'écran pendant quelques instants avant de disparaître à son tour en fondu. Dans l'épisode S2E1 plus précisément, le mot "true" reste à l'écran tandis que la séquence d'ouverture nous montre des images d'archives montrant le discours célèbre de Jimmy Carter sur la « crise de confiance », qui marque le contexte historique de cette saison qui se passe en 1979.

¹⁶⁰ Avec quelques variations : dans S3E8, chaque mot de la phrase "this is a true story" est associé à un plan spécifique.



Fig. 26-27. *Fargo*, S2E1.

En ce début de saison, il s’agit bien de « vraies » images (au sens d’images d’archives), rattachées à une période historique avérée, mais les images d’archives sont aussi juxtaposées, grâce à la technique du split screen, aux scènes fictionnelles posant les personnages et lieux principaux du récit de cette saison, archives et fiction étant ainsi littéralement placées sur le même plan.

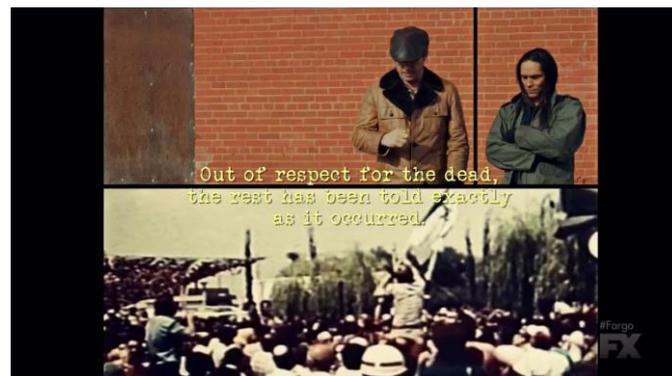


Fig. 28. *Fargo*, S2E1, Split Screen.

Dans la saison 3 au contraire, le mot “true” disparaît en premier, laissant un espace vide entre l’article et le nom : “this is a [...] story”.



Fig. 29-31. *Fargo* (S3E3)

Notre imagination a libre cours pour remplir l'espace vide laissé par cette disparition symbolique du « vrai ». Le mot “story”, en revanche, s'attarde à l'écran, dans une sorte d'affirmation revendiquée de la prévalence de l'histoire, de la fiction, sur la vérité. Or, cette troisième saison traite précisément de la dissolution de la vérité dans un environnement déshumanisé, notamment dans le monde de l'entreprise progressivement dominé par une instance financière internationale hégémonique et manipulatrice. Le fait que le terme *true* disparaisse en premier et laisse un espace vide peut donc être vu comme une représentation linguistique et graphique particulièrement économe de ce moment de « post-vérité » représenté par la série (Cohen 2017).

Ainsi, les séries existent à proximité du littéraire par leur histoire, par la qualité de leurs dialogues, la structuration du récit, par leur construction des personnages ou la théâtralité de certains dispositifs (la sitcom et son jeu « live », son quatrième mur). Associées à des auteurs qui sont avant tout scénaristes, les séries offrent dans leur matière même, et dans leur réception, l'exemple d'une différente distribution du mélange texte/image. Les diverses applications du terme « littéraire », dans une acception aussi large que possible, aux séries télévisées, nous ont donc permis de parcourir une multiplicité d'enjeux – historiques, formels, ou sémiotiques – de ce que recouvre la notion de littéarité aujourd'hui, dans un contexte médiatique fluctuant.

2^e partie

Séries cinématographiques, cinéma post-télévisuel

Si la relation qui unit les séries télévisées à la littérature, comme nous l'avons montré dans la première partie de ce travail, s'inscrit d'abord dans un logique de filiation, puis d'intertextualité, et enfin d'activation de l'écrit à l'écran, la relation des séries au cinéma est marquée par un double phénomène de convergence et de concurrence. Depuis le tournant des années 2000, l'adjectif « cinématographique » est souvent utilisé pour signaler une évolution formelle ou artistique des séries, qui les rapprocherait du cinéma. À une époque de restructuration du champ cinématographique, les séries sont parfois perçues potentiellement comme constituant « l'avenir du cinéma », la sériephilie prenant le relais d'une certaine idée du cinéma (Esquenazi 2010)¹⁶¹.

Très vite pourtant, l'utilisation de l'analogie cinématographique fait débat auprès des critiques et des fans : la référence au cinéma sous-entendrait que le « cinématographique » élève une partie de la production télévisuelle au-dessus d'un médium qui resterait par essence

¹⁶¹ En 2019, la revue *24 Images* sort un numéro spécial dédié à cette question (« La Sériephilie, le futur du cinéma ? ». *24 Images* 190, mars 2019).

médiocre. Dans les écrits universitaires (Levine and Newman 2012, Mills 2013, Jaramillo 2013) et les articles de presse¹⁶² comme sur les réseaux sociaux, la critique reproche aussi au critère « cinématographique » son caractère trop flou. La plupart du temps, le qualificatif désigne un style visuel appuyé, lié aux technologies récentes qui ont permis à la télévision de produire et de diffuser des images plus denses, à plus haute définition, accompagnées de bandes-son elles aussi de haute qualité technologique. Les séries « cinématographiques » seraient donc des programmes qui développent une esthétique audiovisuelle plus sophistiquée (Nelson 2007, 11). Deux chapitres de *Television Aesthetics and Style* (Jacobs and Peacock 2013) dénoncent cette utilisation qualitative du terme qui sous-entendrait une supériorité de la forme « cinématographique » par rapport à la télévision « de base », et reviendrait à renforcer des hiérarchies caduques entre le cinéma et la télévision:

[...] using “cinematic” as a positive term when applied to (some) television can only be seen as a reassertion of a hierarchy that sees television as film’s poor relation. This means that television style only seems to become of interest when it is seen to draw on the conventions of another medium which, in broad terms, has far more cultural legitimacy. (Mills 2013, 64)

[the term] perpetuates an audio-visual media hierarchy that is hopelessly antiquated, [and...] implicitly argues that film has a clearly understood essence that can compensate for television’s lack thereof. (Jaramillo 2013, 67)

Parallèlement, les tenants d’un cinéma « pur » considèrent l’emploi du qualificatif comme abusif, craignant que la popularité et le renom croissants de ces séries ne sonnent le glas du cinéma, comme si l’avènement de l’un ne pouvait se faire qu’au détriment de l’autre, dans un jeu à somme nulle¹⁶³. Pendant longtemps en effet, la télévision fut considérée par de nombreux critiques comme l’anti-cinéma. À la fin des années 1980, les écrits de Serge Daney, par exemple, s’inscrivent dans la droite ligne de la critique des industries culturelles développée par l’École de Francfort. Dans ses textes écrits pour *Libération* réunis ensuite dans *Le Salaire du zappeur*, Daney va même jusqu’à opposer la télévision à l’image-même :

¹⁶² (Kayleigh Donaldson, “*Twin Peaks* is the Best Show on TV, Stop Calling it a Movie”, *Pajiba* 12/7/2017. http://www.pajiba.com/tv_reviews/twin-peaks-is-the-best-show-on-tv-stop-calling-it-a-movie.php Dernière consultation 14/11/18).

¹⁶³ Nicolas Robert imagine ainsi les séries et le cinéma comme frère et sœur jaloux l’un de l’autre (« Les Séries vont-elles tuer le cinéma ? », *L’Express* 22/5/2016. https://www.lexpress.fr/culture/les-series-vont-elles-tuer-le-cinema_1793534.html Dernière consultation 5/6/2019).

L'image, disait Barthes, « c'est tout ce dont je suis exclu », et donc tout le travail de l'imagination, tout le jeu consiste à s'inclure dans l'image. À la télévision on est définitivement exclu, coupé de ce que l'on voit parce que toutes les médiations vivantes entre nous et l'image ont disparu : l'auteur, le travail, le langage, le temps. (Daney 1989, 89)

Cette déclaration doit néanmoins être replacée dans son contexte : à l'époque, les espoirs de renouvellement de l'art cinématographique par la télévision qu'avaient nourris certains cinéastes, comme Godard, Fellini ou Rossellini, étaient annihilés par les nombreuses privatisations de chaînes françaises ou européennes, et l'essor de politiques promouvant des divertissements racoleurs dans lesquelles la recherche de profits ne s'accompagnait d'aucune ambition culturelle. Aujourd'hui, l'inquiétude perdure sous d'autres formes : on redoute ainsi que l'intégration du cinéma « dans un vaste ensemble multimédia » n'efface au final la spécificité des films cinématographiques : « devenant un programme de choix dont la valorisation est sans cesse menacée par de nouveaux programmes concurrents dans une économie dominée par le système télévisuel et plus largement par les systèmes de diffusion des industries de la communication, la distinction propre à l'imaginaire cinématographique tendrait à s'atténuer » (Creton 2002, 39-40).

Cette seconde partie entreprendra de déconstruire ce terme de « cinématographique » pour clarifier le sens qu'il prend lorsqu'il est appliqué aux séries, et juger de son utilité en tant que concept pour appréhender certaines évolutions des séries dans le champ culturel de ces vingt dernières années¹⁶⁴. En effet, si le « cinématographique » est un concept à la fois flou et fluctuant, son intérêt réside sans doute dans sa plasticité même, dans la fonction qu'il semble remplir à certains moments historiques, et dans son association à diverses formes de langage visuel. Le « cinématographique » sera compris ici comme un concept dynamique et interconnecté, selon l'utilisation qu'en font par exemple Geiger et Littau, loin de tout idéal essentialiste de pureté médiatique (Geiger & Littau 2013, 8). La manière dont le « cinématographique » s'applique aux séries nous instruit ainsi sur la forme, la réception, la fonction des séries, mais aussi sur le concept de cinéma au sens large, et sur la manière dont l'évolution des formes, des technologies, des médias et des supports conduit à redéfinir les

¹⁶⁴ Cette interrogation de la nature « du cinématographique » sous-tend également plusieurs de mes travaux sur l'adaptation, voir par exemple *The Cinematic Jane Austen* (2009) ou les deux volumes collectifs à paraître en 2020 sur la sérialité à l'écran.

frontières médiatiques et artistiques. Comprendre pourquoi et comment certaines séries sont perçues comme « cinématographiques » implique ainsi avant tout un élargissement du champ esthétique des séries, et une logique de convergence en matière de technologies, d'auteurs, et de réception. J'entendrai ici le terme de convergence selon l'acception d'Henry Jenkins, à savoir une évolution industrielle et sociale qui repose sur une densification d'interactions complexes entre anciens et nouveaux médias, dans un contexte de reconfiguration du champ culturel et médiatique. Je m'intéresserai donc notamment aux croisements des technologies, des médias, des industries et des publics (Jenkins 2008). J'élargirai les applications de cette notion de convergence en considérant les différentes acceptions du terme « cinématographique » : en ce qu'il peut renvoyer à une industrie, une technologie de production, un certain mode de réception, une esthétique (image, composition, mise en scène, effets), et enfin une forme idéologique engageant une éthique.

Si les velléités de distinction et de hiérarchisation ne peuvent être ignorées dans cet usage du paradigme cinématographique, il me semble, comme pour l'analogie avec la littérature, que l'utilisation du « prisme » cinématographique pour penser les séries est également signe de la révolution médiatique et culturelle qui s'enclenche au tournant du 21^e siècle et qui culmine depuis quelques années avec l'essor du *streaming* et ce que l'on pourrait appeler l'ère des « contenus ». Ce terme est désormais utilisé pour désigner tout autant les films et séries disponibles sur les plateformes internet ou les chaînes de télévision, que les stratégies marketing des entreprises ou tout type d'échanges sur internet et sur les réseaux sociaux. La notion de « contenu » (plutôt que de « programme »), comme l'explique Jonathan Caldwell, va de pair avec la stratégie de « ré-affectation » (*re-purposing*), devenue centrale dans les pratiques industrielles, et sous-entend que les programmes sont « des quantités pouvant être découpées et morcelées, délivrées par le câble, transportées internationalement et regardées en continu sur internet » (Caldwell 2004, 43). Certains y voient la fin du cinéma et de la télévision, d'autres une mutation permettant d'explorer de nouveaux formats. Le rapprochement entre cinéma et séries dans les analyses intermédiaires contribue, il me semble, à réaffirmer l'intégrité des œuvres au sein de cet écosystème médiatique morcelé. Quelle que soit l'optique envisagée, nous vivons un tournant majeur dans la définition, la compréhension et l'appréciation de ces œuvres audiovisuelles, un tournant que l'approche intermédiaire nous permet d'aborder dans sa complexité et dans ses dynamiques, dans une lecture globale des formes audiovisuelles.

2.1 Convergence et champ cinématographique élargi

Au-delà du dispositif ?

Il est impossible, en quelques lignes, d'offrir un panorama exhaustif de l'histoire du qualificatif « cinématographique », ni du terme « cinéma » auquel il est inévitablement lié : la définition du terme occupe, depuis des décennies, toute la théorie du cinéma, et fait depuis longtemps l'objet de questionnements théoriques qui dépassent les frontières du cinéma lui-même (voir Crary 1990, Elliot 2003, Company 2007, Geiger and Littau 2013, Hesselberth 2014). La difficulté ici est de ne pas tomber dans une approche essentialiste, et d'étudier les usages plutôt dans une logique exploratoire de la nature évolutive et fluide du terme, qui nous renseigne ainsi sur l'évolution du cinéma, et sur notre rapport aux médias de l'image mobile au sens large.

L'histoire des théories du cinéma est, dans une large mesure, structurée par de grandes tensions : entre théories formalistes et réalistes par exemple, les formalistes (Eisenstein, Arnheim) analysant les films selon leur construction ou leur composition, et s'intéressant au cinématographique comme artifice tandis que les réalistes (Balazs, Kracauer, Bazin) s'interrogent sur la représentation filmique de la réalité, sur la supposée transparence du médium cinématographique. La question d'une possible essence du « langage cinématographique », des qualités uniques du cinéma, de ce qu'il est ou de ce qu'il fait, intéressent les premiers critiques et théoriciens comme Louis Delluc, Germaine Dulac ou Jean Epstein en France, Kulechov, Poudovkine ou Eisenstein en Union Soviétique. Par la suite, la sémiologie, avec Christian Metz, essaie elle aussi de distinguer ce qui serait spécifique aux « textes cinématographiques » par rapport aux éléments exportables dans d'autres formes. Pour Christian Metz, le « cinématographique » désigne un vaste ensemble qui comprend tous les faits rattachés au cinéma (Metz 1971, 186), au sein duquel on pourrait distinguer ce qui est exclusif au cinéma de ce qui est exportable à d'autres formes. Pour certains (d'Eisenstein à Aumont), l'essence du cinéma réside dans le « montage ». Pour d'autres (notamment Bazin) c'est la continuité qui épouse celle du réel qui constitue la « vraie nature » du cinéma. On peut enfin choisir de délaissier l'ambition de trouver une quelconque essence cinématographique, comme choisit de le faire Stanley Cavell pour qui le cinéma est davantage une expérience existentielle grâce à sa valeur de « projection du monde » (Cavell 1979).

Avec l'abandon généralisé de la pellicule au profit de formats numériques, le processus de convergence entre le cinéma et la télévision s'intensifie¹⁶⁵. Comme l'a montré David Company, notre expérience du film, dans son acception la plus large, est désormais polymorphe, et bien éloignée des modalités de visionnage originelles du *cinéma*, au sens où cela impliquait un dispositif précis :

a big screen, dimmed lighting, rows of seats and a characteristic means of cultural and economic organization [...]. Today, [...] the cinema is only one among many contexts in which films are viewed. The large auditorium takes its place alongside television, computer screens, in-flight entertainment, lobbies, shop windows, galleries and mobile phones.” (Company 2007, 16)

Selon Victor Burgin ce dispositif complexe est caractéristique de « l'hétérotopie cinématographique » actuelle, qui recouvre un réseau d'interfaces et d'habitudes de visionnage à la fois séparés et connectés (Burgin 2007, 198). Cette « hétérotopie » conduit de nombreuses œuvres audiovisuelles, qu'il s'agisse de films de cinéma, de séries télévisées, de jeux vidéo ou de vidéos YouTube, à explorer cet héritage commun tout autant que leurs traits distinctifs.

Certains cinéastes et critiques voient la crise de la distribution en salle comme la « mort du cinéma ». Raymond Bellour revendique par exemple une acception spécifique du terme, qui désignerait exclusivement cette expérience du film projeté dans une salle, devant un public. Cette « expérience unique de perception » serait, par la temporalité continue et la contemplation qu'elle permet, le propre du « cinéma » (Bellour 2012). Pour Quentin Tarantino, l'abandon de la pellicule sonne irrévocablement le glas du cinéma¹⁶⁶, tandis que pour David Cronenberg¹⁶⁷, rien ne sert de se lamenter sur ce tournant technologique, industriel et culturel – nous devons accepter d'être déjà dans une sorte d'au-delà du cinéma.

Les analyses de Burgin, Lipovetsky et Serroy, ou encore Marion et Gaudreault adoptent une logique similaire : ils ne considèrent pas la fin du support film comme la mort du média lui-même mais y voient plutôt une évolution, un tournant grâce auquel le cinéma

¹⁶⁵ Pour une étude historique des technologies audiovisuelles et de la logique de convergence, voir (Jones, Kallenberger et Cvjetnicanin 2000).

¹⁶⁶ (Hank Saul, “Cannes 2014: Quentin Tarantino Declares Cinema is Dead”, *The Independent*, 24/05/2014. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/cannes-2014-quentin-tarantino-declares-cinema-is-dead-ahead-of-pulp-fiction-screening-9430049.html> Dernière consultation 3/5/2019).

¹⁶⁷ (Geoffrey MacNab, “Cinema is Already Dead, Says David Cronenberg”, *Screen Daily* 13/7/2018. <https://www.screendaily.com/news/cinema-is-already-dead-says-david-cronenberg-/5130906.article> Dernière consultation 3/5/2019).

s'affranchit du dispositif de la salle (Burgin 2006, Lipovestky et Serroy 2007, Marion et Gaudreault, 2000). En effet, au-delà du dispositif technologique et géographique, le cinéma se définit également par ses modalités narratives et esthétiques qui, elles, perdurent et se disséminent plus largement que jamais. Pour Lev Manovich, les « modes cinématographiques de voir le monde, de structurer le temps, de raconter une histoire, de lier une expérience à l'autre » sont au contraire devenus les « modes de base à travers lesquels les usagers des ordinateurs accèdent et interagissent avec toutes les données culturelles » (Manovich 2001, 78-79). Cette évolution n'est d'ailleurs pas radicalement nouvelle : selon Francesco Casetti, le cinéma est, depuis les origines, voué à migrer, à être « re-localisé » (Casetti 2009), la salle n'étant qu'un de ses modes d'accès parmi d'autres, puisque dès les premières années, le modèle de la projection collective du cinématographe était en compétition avec le visionnage individuel du kinétoscope d'Edison, par exemple. Gabriele Pedullà va jusqu'à considérer l'époque de la projection en salle comme une simple parenthèse dans l'histoire des images en mouvement (Pedullà 2012)¹⁶⁸. L'expansion du langage filmique au-delà de ses frontières géographiques et culturelles habituelles – depuis les séries télévisées jusqu'aux musées – s'inscrit donc dans une logique de « champs étendus » devenu également l'un des grands motifs de l'art contemporain (Krauss 1999). Cette question du « cinéma élargi » s'applique désormais aussi aux films toujours plus nombreux produits et diffusés par Netflix ou par d'autres plateformes VOD sans diffusion en salles. Cela concerne notamment un nombre croissants de films dits « d'auteur », récompensés parfois dans de prestigieux festivals qui adoubent, de fait, ces films comme relevant du « cinéma » même s'ils ne sortent pas en salles. C'est le cas, par exemple en 2018 de *Roma* d'Alfonso Cuarón et *The Ballad of Buster Scruggs* des frères Coen, et bientôt *The Irishman* de Martin Scorsese en 2019.

Il semble donc de plus en plus difficile de circonscrire ce terme de « cinéma » à la projection en salles. Il ne s'agit pas néanmoins de nier la spécificité exceptionnelle de l'expérience en salle, ni de la considérer comme obsolète ou condamnée – mais bien de reconnaître qu'elle côtoie désormais d'autres modes d'existence de ce cinématographique élargi et multiforme, et « ne représente plus qu'une part très minoritaire des usages en matière d'images animées et sonores » puisque « 95% des films de cinéma sont vus en dehors de la salle » (Creton 2002, 18). Cette coexistence de plusieurs applications, voire de plusieurs expériences, du cinéma ne signifie pas nécessairement une perte. Pour Laurent Creton, le « paradigme concurrentiel » caractérise le cinéma depuis ses origines. Selon lui,

¹⁶⁸ Pour une synthèse de ces points de vue, voir (Geiger et Littau 2013).

l'évolution de la forme cinématographique, de ses débuts forains jusqu'à son statut de forme culturelle dominante, ne peut se comprendre que « par la prise en compte d'un combat sans cesse renouvelé pour exister et faire sa place dans un milieu par nature très mouvant. » (Creton 2002, ix). Ce champ élargi, loin de marquer la fin du cinéma comme dispositif, pourrait ainsi être vu comme renforçant précisément les qualités uniques de l'expérience en salle, comme en témoigne la persistance de la fréquentation des salles de cinéma, particulièrement en France. Analyser les questions de frontières et de perméabilité permet plutôt « d'explorer l'objet cinéma, mixte par nature, résultant de combinatoires multiples d'artistique et de marchand, de culturel et d'industriel, dans sa diversité et dans sa dynamique » (Creton 2002, 18).

Parler du « cinématographique » au sujet des séries permet donc aussi de replacer ces dernières dans une histoire médiatique plus large des formes audiovisuelles, une « archéologie des médias », selon l'expression de Thomas Elsaesser, qui remplacerait la tradition d'histoires séparées et téléologiques du cinéma et des médias (Elsaesser 2004, 2016)¹⁶⁹. Cette interconnection médiatique est aussi mise en avant par David Lavery, qui propose une logique évolutionniste inspirée par la théorie biologique de la recapitulation. Selon cette théorie, « l'ontogénèse recapitule la phylogénèse », autrement dit le développement d'un organisme, de sa conception à sa maturité et à sa fin, passe par les mêmes stades que l'évolution qui a conduit les premières espèces jusqu'aux plus récentes (Lavery 2010, 5). Lavery s'inspire de cette loi biogénétique pour démontrer que l'histoire de la télévision intègre les mêmes étapes fondatrices qui ont marqué l'histoire du cinéma, et son évolution vers son champ élargi. Il distingue ainsi différents stades : les débuts, la consolidation des genres (les années 1960 pour la télévision, 1920 pour le cinéma), l'ère des studios et du règne des producteurs et des stars (les années 1980 pour la télévision, 1930 pour le cinéma) ou encore les prémices de l'auteurisme (les années 1990 pour la télévision, 1960 pour le cinéma).

Autrement dit, et comme l'ont étudié Bolter et Grusin, aucun médium n'agit culturellement de manière isolée des autres médias ; les nouveaux médias retravaillent les médias plus anciens et les plus anciens se réinventent pour répondre aux nouveaux défis posés par les médias émergents (Bolter & Grusin 1998). Le rapprochement des séries télévisées et du régime cinématographique s'impose donc de manière organique, car dans le contexte de la logique de convergence qui se renforce depuis environ deux décennies, les séries télévisées

¹⁶⁹ C'est l'un des arguments qui sous-tend mon article "The Scalpel and the Lens. *The Knick* as Media Archaeology" (à paraître), où j'étudie la manière dont la série met en parallèle les innovations chirurgicales et le développement des techniques audiovisuelles d'enregistrement, comme participant d'un même défi au passage du temps et à la mort.

s'affirment comme emblèmes de cette conception du « cinématographique élargi », et leur théorisation s'enrichit d'une approche plus globale des médias et des arts au sens large.

Industries et techniques, et modalités de regard

La convergence entre cinéma et télévision ne date pas des dernières décennies : l'industrie de la télévision a toujours été étroitement liée à l'industrie cinématographique en particulier aux Etats-Unis. Garder ceci en mémoire permet de repenser les hiérarchies différenciant les deux médias. David Bordwell dans *Poetics of Cinema* insiste notamment sur le fait que les influences entre la fiction sérielle et le cinéma sont mutuelles. Il serait faux, historiquement parlant, d'imaginer le cinéma comme phare inamovible de la culture visuelle : du point de vue du montage notamment, les influences principales sur le cinéma incluraient ainsi « les techniques télévisuelles (qui, depuis les années 1960, sont fondées sur un découpage rapide et des mouvements de caméra) » (Bordwell 2008, 30).

Les similitudes entre les deux médias anticipaient même l'invention de la télévision selon François Jost : au début de son histoire en effet, la séance de cinéma « comportait bien des points communs avec la diffusion télévisuelle : projection permanente des films, succession des genres cinématographiques en fonction d'une programmation concernée des émotions spectatorielles, mélange avec le spectacle vivant, etc. » (Jost 2002, 39 ; voir aussi Jost 1999). Dès les années 1950, les *Majors* comprennent l'opportunité économique que représente la télévision, et créent des *TV divisions* qui prennent le relais économiquement, et exploitent des studios abandonnés par la crise du cinéma (Paramount fait par exemple l'acquisition d'ABC en 1953). L'achat des chaînes de télévision par les studios américains dans les années 1950 conduit au partage de techniques, de techniciens et de créateurs, mais aussi à l'échange de modes d'écriture narrative et visuelle. L'esthétique de certaines séries de la fin des années 1950 comme *The Twilight Zone* ou *Dragnet* est ainsi assez proche de celle des films de cinéma (Caldwell 1995, 50¹⁷⁰) tandis que les séries des décennies suivantes témoignent de l'uniformisation d'un style « télévisuel » caractérisé par un éclairage uniforme, un manque de contrastes, et un montage sans surprise, notamment dans les productions de

¹⁷⁰ Caldwell cite aussi un épisode de la sitcom *Father Knows Best* qui se transforme soudain en film noir, "Hero Father" (Caldwell 1993, 50).

Norman Lear (*All in the Family*, *Maude*, *The Jeffersons*) ou dans des séries comme *Columbo*, *Quincy*, *The Incredible Hulk*, etc. (Caldwell 1995, 57-58).

Les liens entre cinéma et petit écran se renforcent avec le développement des chaînes du câble et la révolution du magnétoscope dans les années 1980. L'accroissement du nombre de chaînes signifie plus de créneaux disponibles pour diffuser des films à la télévision ; on peut, de plus, les enregistrer et les conserver sur cassette VHS, et ainsi constituer sa cinémathèque personnelle, dans la continuité de sa bibliothèque. Le cinéma est durablement influencé par ce nouvel horizon qui dépasse les limites de la salle de cinéma. Les films sont maintenant conçus, non seulement pour être projetés en salle, mais aussi en vue de la diffusion télévisuelle ou de leur sortie VHS – la télévision entre dans l'ADN du cinéma. Il est encore difficile d'acquérir toute une série en VHS pour des raisons d'encombrement, mais les années 1980 amorcent néanmoins un tournant dans l'esthétique télévisuelle. Cette dernière se focalisait auparavant sur une rhétorique verbale, visant avant tout la transmission d'une histoire ; on passe désormais à une « mythologie basée sur le visuel » l'esthétique télévisuelle étant désormais aussi caractérisée par un « style » identifiable (Caldwell 1995).

Les intuitions de Caldwell dans *Televisuality* en 1995 sont confirmées par les nouvelles évolutions technologiques et médiatiques, qui confirment et renforcent certaines tendances qu'il distingue dans les années 1980. Dans les années 1990/2000, les séries du câble prennent le relais des premières innovations des séries des Networks pour explorer un style audiovisuel spécifique, au moment où les Networks se tournent massivement vers la télé-réalité (Thompson 2007). Au tournant du 21^e siècle, la texture et le format de l'image télévisuelle changent radicalement. Dans le domaine de la production tout d'abord : à partir des années 1990, de nombreuses séries commencent à être tournées en 16mm (*Buffy the Vampire Slayer*, *Homicide: Life on the Street*) puis en 35mm (*Alias*, *The X-Files*, *The Sopranos*, *CSI*) et non plus en vidéo, comme c'était auparavant la norme. Progressivement, le tournant numérique fait aussi converger l'équipement utilisé sur les tournages cinématographiques ou télévisuels. Les équipes de production des films de cinéma, téléfilm et séries télévisées opèrent désormais en majorité avec le même type de caméra (Arri ou Sony) et de lumières¹⁷¹. Le passage aux techniques numériques de post-production ouvre aussi la voie à des effets spectaculaires auparavant peu accessibles à la télévision. C'est la « dialectique entre spectacle et récit » (Gunning 1986) qui change donc dans les deux

¹⁷¹ Le rôle croissant des chefs opérateurs de séries est ainsi mis en avant dans plusieurs articles récents. Voir par exemple (Nevins, James, "Aesthetic Excellence: How Cinematography Transformed TV", *The Guardian* 1/3/18. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/01/tv-that-doesnt-look-like-tv-how-cinematography-relit-the-small-screen>. Dernière consultation 5/5/2019).

premières décennies du troisième millénaire : la télévision « grand spectacle » concurrence ainsi désormais les blockbusters de fantasy, ou les fresques historiques. *Rome*, *The Crown* ou bien sûr *Game of Thrones* font de leurs « *production values* » un argument promotionnel majeur. L'écart de définition entre image de cinéma et image de télévision, telle qu'elle était acceptée depuis des décennies, s'atténue.

Au début des années 1960, Marshall McLuhan considérait le faible degré informatif de l'image comme définitoire de ce qu'était « la télévision » :

The TV image is visually low in data. The TV image is not a still shot. It is not photo in any sense, but a ceaselessly forming contour of things limned by the scanning-finger. [...]

The film image offers many more millions of data per second, and the viewer does not have to make the same drastic reduction of items to form his impression. He tends instead to accept the full image as a package deal. In contrast, the viewer of the TV mosaic, with technical control of the image, unconsciously reconfigures the dots into an abstract work of art on the pattern of a Seurat or a Rouault. If anybody were to ask whether all this would change if technology stepped up the character of the TV image to movie data level, one could only counter by inquiring, "Could we alter a cartoon by adding details of perspective and light and shade?" The answer is "Yes," only it would then no longer be a cartoon. Nor would "improved" TV be television. The TV image is *now* a mosaic mesh of light and dark spots which a movie shot never is, even when the quality of the movie image is very poor. (McLuhan 1964, 437-438)

La convergence numérique marque donc la fin de l'image « mosaïque » comme essence de la télévision. Avec la fin du support film, l'image cinématographique et l'image télévisuelle reposent désormais de la même manière sur une logique de code.

Du point de vue de l'interface télévisuelle également, la plus haute définition de l'image ouvre la voie à de nouvelles possibilités expressives. Il était auparavant difficile de fonder la construction d'un personnage, des éléments de l'intrigue, ou un effet esthétique à partir de nuances de lumière ou de profondeur de champ à la précision incertaine du fait des limites techniques de l'image télévisuelle cathodique. La génération des écrans numériques plasma, LCD puis OLED au 21^e siècle, et la généralisation de l'ultra HD 4K à partir de 2015 modifient l'objet télévisuel, et par conséquent les programmes qui lui sont destinés. Les

téléviseurs sont également désormais dotés d'une haute définition sonore, comme le 5.1 des *home cinemas* qui se démocratisent dans les années 2000. Dans le cadre domestique, le son acquiert un volume qui se rapproche de l'immersion sonore cinématographique (McCabe & Akass 2007, 43). Le format de l'écran évolue vers un format horizontal avec la préférence du 16/9 au 4/3, à l'instar de l'image de cinéma, qui avait développé ce format large justement dans les années 1950 pour se distinguer de la fenêtre étroite de la télévision (Neale 1998, 130). Les spectateurs peuvent désormais, s'ils disposent de l'équipement adéquat, voir ces séries dans des conditions qui s'apparentent – sans l'égaliser néanmoins – au dispositif de la salle de cinéma¹⁷², en suscitant désormais aussi les « plaisirs de la sensualité contemplative » (Martin 2013, 15). On assiste aussi au développement des festivals de séries télévisées où des épisodes de séries, voire des saisons entières, sont projetées dans des salles de cinéma. C'est le cas de *Séries Mania* à Paris, puis à Lille, depuis 2010, de Cannes Séries à partir de 2019, de SériesSéries à Fontainebleau depuis 2012, ou encore du TV Series Festival de Berlin depuis 2017.

Le petit écran deviendrait donc « cinématographique » quand il donne l'impression d'être plus grand, quand il joue sur les phénomènes d'immersion, sur les sensations et les affects des spectateurs. Les budgets des séries restent moindres que ceux des blockbusters mais les budgets de certains épisodes se rapprochent, proportionnellement, du type de budget des films de milieu de gamme. On assiste ainsi à une sorte de migration d'un type de créateurs et de projets, de l'industrie du cinéma à celle de la télévision. Les productions de budget moyen (entre 10 et 40 millions de dollars) se font rares dans l'industrie du cinéma américaine, où l'écart se creuse depuis une vingtaine d'années entre d'une part les films à très gros budgets (dominés, d'ailleurs, par des productions sérielles : franchises Marvel ou *StarWars* par exemple) et d'autre part les petites productions indépendantes¹⁷³.

L'exemple le plus frappant de cette inflation en termes de *production values* en est sans doute *Game of Thrones* et son succès mondial, puisque cette série n'aurait pas été envisageable avant les années 2000, lorsque les technologies et les budgets étaient limités¹⁷⁴.

¹⁷² En terme de résolution d'image, les télévisions cathodiques standard comptaient 576 lignes verticales, contre 720 ou 1080 pour une télévision haute définition, et 4096 pour les télévisions de résolution 4K qui, demain, constitueront une norme indépassable, puisque toute augmentation de résolution serait ensuite quasi imperceptible sur cette taille d'écran. Sur ce sujet, voir notamment (Magoun 2009).

¹⁷³ Voir les citations de Martin Ahlgren, directeur de la photo de *Altered Carbon* et *House of Cards*, dans (Jake Nevins, "Aesthetic Excellence: How Cinematography Transformed TV", *The Guardian* 1/3/2018. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/01/tv-that-doesnt-look-like-tv-how-cinematography-relit-the-small-screen> Dernière consultation 3/6/2019).

¹⁷⁴ Le budget moyen d'un épisode pour la dernière saison de *Game of Thrones* est de 15 millions de dollars. <https://variety.com/2017/tv/news/tv-series-budgets-costs-rising-peak-tv-1202570158/> Sur l'ampleur de la production, notamment les durées de tournages nocturnes, voir le documentaire *The Last Watch* (2019).

Impossible d’imaginer en effet des batailles impliquant des milliers de combattants ou des plans larges sur un dragon mettant le feu à des dizaines de navires, dans un format 4/3, tournés en vidéo et sans effets spéciaux numériques. C’est ce que nous font comprendre par exemple les parodies virales sur internet, tel ce faux générique qui imagine ce que serait *Game of Thrones* en « version VHS »¹⁷⁵. Les vidéastes s’amusent ainsi à construire un montage à partir de certains plans de *Game of Thrones* modifiés pour recréer l’image à très basse définition caractéristique des années 1980 ou 1990 : faibles contrastes, ondulations ou stries rappelant les cassettes vieillissantes, accompagnées d’une musique de synthétiseur. D’un point de vue esthétique, le *vidding*¹⁷⁶ met aussi en avant des figures de style à l’opposé de ce qui constitue la spécificité de *Game of Thrones* aujourd’hui : au lieu de la stylisation tridimensionnelle des espaces du générique, ou des plans d’ensemble magnifiant les batailles épiques, l’immensité des paysages et des dragons, on ne conserve que des plans rapprochés des personnages, présentés successivement à la manière des génériques des années 1970 et 1980 (de *Starsky and Hutch* à *Hill Street Blues*), à un moment où ils semblent regarder vers le spectateur, idéalement dans une pose facétieuse.



¹⁷⁵ (“*Game of Thrones – 1995 style*”, letsgetfrinky, 12/3/2013. 7 979 606 vues le 11/7/2019. <https://www.youtube.com/watch?v=2fPgIIB67bw> Voir aussi “*Game of Thrones. VHS Intro*”, Mikolaj.Birek, 25/6/2014. <https://www.youtube.com/watch?v=8oVfIFrpsII&t=19s> 5 028 870 vues le 14/11/2018).

¹⁷⁶ Le *vidding* désigne une pratique de fans pratiquant, un montage qui réorganise des plans originaux d’une série ou d’un film en en changeant la texture, le format, la durée, l’ordre ou la musique pour faire émerger un sens ou une interprétation nouvelles. Ces productions sont souvent ensuite disponibles sur YouTube. (Turk 2010, Svegaard 2015, Tosoni et Ciancia 2017).



Fig. 32-36. *Game of Thrones* version VHS

Les commentaires amusés et réflexifs des internautes sur YouTube nous renseignent aussi indirectement sur ce qui distingue une série de la *Peak TV* telle *Game of Thrones* des séries des années 1980 ou 1990. Certains font référence à la qualité de l'image : par exemple, Anton Hylander écrit “Watched it in 144p just to add to the feeling”, faisant allusion à la résolution la plus faible permise pour le chargement de vidéos sur YouTube depuis 2013 (196X144). D'autres évoquent la dimension répétitive et stéréotypée des intrigues des séries de l'époque (“i remember how cersei and jaime schemed to kill ned stark and failed in every single episode...”, par Toprak Egemen). D'autres, enfin, tentent une synthèse des aspects des séries anciennes afin de mettre en évidence la spécificité des séries contemporaines – ainsi, Al Stone : “In this GOT everyone has an American accent, every character is either a goody or a baddy, there's no gore or swearing, episodes are 25 minutes long, Sean Bean doesn't die until the final episode of the series, the dragons are animatronic and there are occasional crossover episodes with Xena.”¹⁷⁷ Dans vingt ou trente ans, il existera sans doute d'autres parodies d'œuvres contemporaines qui se moqueront de la mode des années 2010, comme le fait de faire mourir certains personnages principaux au fil des saisons ou la pornographie de la

¹⁷⁷ (“*Game of Thrones* – 1995 style”, letsgetfrinky, 12/3/2013. <https://www.youtube.com/watch?v=2fPgIIB67bw> Dernière consultation le 11/7/2019).

violence. Aujourd'hui, ces pratiques d'appropriation critique de la série insistent fort logiquement sur la texture de l'image et du son et la grammaire audiovisuelle, qui font la spécificité de séries comme *Game of Thrones*.

Cette exploitation de la haute définition de l'image et du son, et de leur qualité immersive, ne concerne pas que les séries à grand spectacle. La fascination exercée par la matière audiovisuelle (j'y reviendrai) participe du succès critique de séries aussi diverses que *Mad Men* et *The Good Place*, *The Leftovers* et *The Crown*, ou encore *Twin Peaks*, *The Return*, exemple extrême qui propose davantage une « expérience immersive », “something to see and hear, and to react to on a primal level”¹⁷⁸, plutôt qu'un récit à proprement parler. Il ne s'agit pas pour autant d'y voir la fin de « l'image pauvre » : la multiplicité des écrans implique en effet une image évolutive, adaptable et instable. De l'écran de téléphone portable au grand écran du *home cinema*, et *a fortiori* du cinéma, de la diffusion hertzienne jusqu'au téléchargement illégal fondé sur diverses techniques de compression de l'image, les créateurs et producteurs de tout type d'œuvres audiovisuelles doivent aujourd'hui prendre en compte les modes de visionnage divers de ce champ cinématographique élargi. Les débats récents sur l'épisode 3 de la dernière saison de *Game of Thrones* illustrent la complexité induite par ces modes de visionnage hétéroclites. Une grande partie de la bataille de Winterfell s'y déroule en effet la nuit (l'épisode est intitulé “The Long Night”), et le réalisateur Miguel Sapochnik fonde son esthétique sur l'obscurité et les contrastes en basse lumière. Par conséquent, les spectateurs ayant visionné l'épisode sur des écrans réduits ou mal réglés, se sont rapidement plaints de ne rien y voir – reproches auxquelles le directeur de la photo a répondu sur les réseaux sociaux en revendiquant ces choix artistiques exigeant des conditions de visionnage optimales¹⁷⁹. À la suite de la diffusion de l'épisode, les articles se multiplient autour du bon réglage des téléviseurs, du meilleur type de *streaming* (la compression de l'image fait perdre en qualité), et du fait que l'épisode a été tourné « comme un film de cinéma » : il doit donc

¹⁷⁸ (Noel Murray, “*Twin Peaks* Season 3, Episode 8: White Light White Heat”, *New York Times* 26/6/2017.

<https://www.nytimes.com/2017/06/26/arts/television/twin-peaks-season-3-episode-8-recap.html>

Dernière

consultation 20/5/2019).

¹⁷⁹ Voir entre autres (Anna Tingley, “*Game of Thrones* Cinematographer Defends Lighting Choices for Battle of Winterfell Episode”, *Variety* 30/4/2019. <https://variety.com/2019/tv/news/game-of-thrones-cinematographer-battle-of-winterfell-1203202023/> ; Zack Sharf, “*Game of Thrones* Cinematographer Defends Battle of Winterfell Against Complaints that it's Too Dark to See”, *IndieWire* 30/4/2019. <https://www.indiewire.com/2019/04/game-of-thrones-cinematographer-show-too-dark-battle-winterfell-1202129682/>. Nick Statt, *Game of Thrones* Cinematographer: “It's not Me, It's Your TV Settings”, *The Verge* 30/4/2019. <https://www.theverge.com/tldr/2019/4/30/18524679/game-of-thrones-battle-of-winterfell-too-dark-fabian-wagner-response-cinematographer>. Joanna Robinson, “Was that *Game of Thrones* Battle Really too Dark?”, *Variety* 29/4/2019. Dernière consultation 10/6/2019).

être vu dans des conditions idéales, proches de la projection en salle, sur un écran aussi grand et bien réglé que possible, et sans lumière parasite.

La convergence technologique et médiatique ne va donc pas toujours de pair avec un accès égal aux technologies optimales dont dépend l’immersion visuelle. La dimension technologique joue certes un rôle important dans la perception croissante des séries comme « cinématographiques », mais ne peut pas non plus constituer le seul angle d’approche. L’emploi du qualificatif « cinématographique » évoque en effet, au delà de la seule dimension technologique ou spectaculaire, certaines qualités associées au cinéma – qualités aussi diverses qu’une proximité du réel (*The Wire*), un style appuyé (*Breaking Bad*), une forme délibérément érudite et réflexive (*Mad Men*), un recours à des constructions temporelles et narratives complexes (*Damages*, *Lost*) ou encore une expérimentation formelle (*Twin Peaks. The Return*). Peut-on alors considérer que séries et cinéma partagent, ces deux dernières décennies plus qu’auparavant, une sorte de « langage » commun, une « grammaire » qui structure l’espace et le temps audiovisuel d’une certaine façon ? L’adjectif « cinématographique » désignerait ici le fait que l’esthétique audiovisuelle – en terme de travail de la caméra, de mise en scène, de montage, et d’orchestration du son – n’est pas secondaire, mais produit des effets expressifs et sensibles tout aussi importants que les choix scénaristiques longtemps considérés comme l’ingrédient essentiel de la logique sérielle.

Le « cinématographique » serait donc synonyme notamment d’une certaine qualité de regard. Dans les années 1970 et 80, les premiers théoriciens de la télévision construisent une théorie du regard distrait, peu attentif, dilué par un flot continu et indifférencié d’images en mouvement (*flow* pour Williams 1974, *glance theory* pour Ellis 1982). Pour Ellis, le regard que portent les spectateurs vers la télévision est avant tout dénué d’intensité. Les téléspectateurs, selon lui « délèguent » la fonction visuelle au poste de télévision : “it is TV that looks at the world; the TV viewer glances across TV as it looks. This delegation of the look to TV and consequent loss of intensity in the viewer’s own activity of viewing has several consequences” (Ellis 1982, 164). Au début des années 1990, Caldwell remet en question cette nature distraite du regard : selon lui, il n’y a pas de logique à ce que les téléspectateurs soient toujours, ou par essence, distraits. Selon lui, les théoriciens de la télévision se concentrent trop sur ce qu’ils considèrent comme des différences « inévitables » entre cinéma et télévision et peinent à identifier ce qui rassemble les deux formes et les points communs qui feraient voler en éclat les théories de la distraction (Caldwell 1993, 27).

Aujourd’hui, les séries ont au contraire recours à de multiples stratégies encourageant, voire requérant, un regard précis, explorateur et critique, de leurs spectateurs. En témoignent

l'abondance d'exégèses visuelles, d'analyses universitaires ou encore d'essais vidéos en ligne portant sur la matière audiovisuelle de ces séries. Cette attention au détail sous-entendant un regard attentif participe de la construction de ces séries comme œuvres :

Regarder un film ou une fiction comme une œuvre, c'est attendre autre chose que de la suivre simplement comme un récit. C'est scruter l'image et les sons en étant persuadé qu'ils sont « nécessaires », c'est-à-dire qu'ils apportent une information spécifique que d'autres n'auraient pas apportée. [...] Chaque détail compte. (Jost 2016, 244)

L'évolution du regard est néanmoins ambivalente. D'une part, l'augmentation de la définition et de la qualité de l'image, la possibilité pour les spectateurs de revoir, de faire des arrêts sur image, de manipuler numériquement les images, ainsi que l'accent mis sur la mise en scène, la photographie, le montage ou le son – tout encourage ces décryptages actifs qui s'expriment sur les wikis, dans les revues universitaires, les chaînes YouTube, les blogs et articles de presse, ou encore les productions de fans comme le *vidding*. D'autre part, la multiplication des écrans et l'abondance de « contenus » semblent conduire à une plus grande fragmentation et d'innombrables distractions liées à l'interface. Regarder un épisode de série sur une tablette, un ordinateur ou un téléphone portable, comme c'est souvent le cas aujourd'hui pour une grande partie du public, implique par exemple le risque que le visionnage soit interrompu par d'éventuelles alertes (sms, réseaux sociaux, etc.). Le visionnage sur des plateformes de *streaming* (Amazon ou Netflix) implique aussi, comme je l'ai mentionné dans la première partie de ce travail, qu'un simple effleurement de l'écran déclenche l'apparition, à l'image, d'éléments paratextuels (bare de défilement, menus, voire, dans le cas d'Amazon Prime, identification des acteurs à l'écran, avec lien vers leur biographie et leurs autres rôles), qui brisent l'immersion.

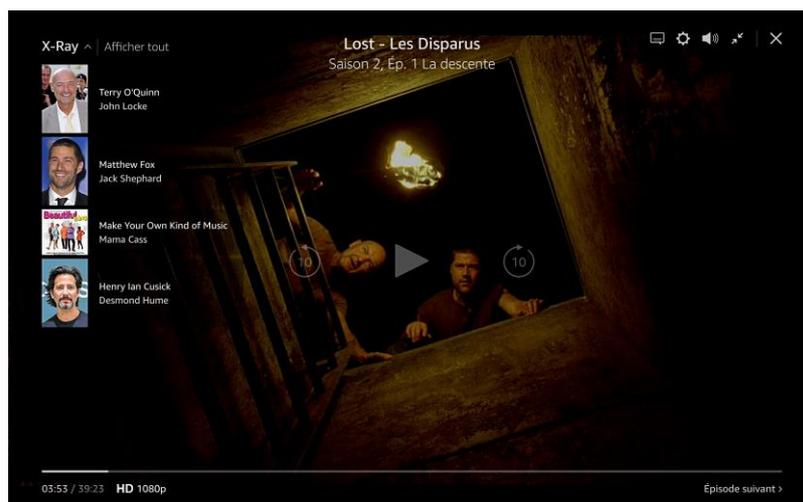


Fig. 37. *Lost* (S2E1) sur Amazon Prime : activation de l'interface et rupture de l'immersion

Mais cette évolution des formes du regard liée aux interfaces, conduisant aux modes dominants du « zapping » ou du « *swiping* » s'applique tout autant aux films qu'aux séries visionnés de cette manière. Plutôt que le regard distrait, c'est un regard variable et fragmenté qui caractérise la plupart de nos expériences visuelles (Beugnet 2020). À l'heure où les films de cinéma sont vus majoritairement à la télévision, mais aussi toujours en salles, et dans les musées, la variabilité des conditions de réception empêche toute généralisation absolue sur ces modes de regards, qui doivent être considérés dans la spécificité de chaque expérience individuelle¹⁸⁰.

2.2 Style, image et mise en scène

Le fait que les spectateurs puissent contrôler spatialement et temporellement leur accès aux récits audiovisuels conduit à la mise en œuvre de stratégies d'accroche et d'immersion intensifiée. Ce « devenir » du récit audiovisuel affecte les films et les séries, puisque les créateurs doivent adapter leur modes d'expression. Ce n'est que récemment que le style¹⁸¹, la

¹⁸⁰ Cette interrogation sur l'évolution du regard est explorée par exemple dans (Aumont 2013, Bellour 2010, ou Gaudrault et Marion 2013).

¹⁸¹ Au sens large, comme le résume Jullier et Marie : « l'art de raconter une histoire en images et en sons ; il comprend le choix des acteurs, le choix des décors, les réglages techniques, l'agencement des points de vue et des points d'écoute, etc. Tout compte en matière de style : l'ouverture de l'objectif aussi bien que la couleur du papier peint derrière l'acteur, la vitesse du travelling aussi bien que le pot de fleurs en bas à gauche. » (Jullier et Marie 2007, 10).

mise en scène, et plus généralement l'esthétique des séries télévisées suscitent une attention critique et universitaire¹⁸². Ce sont les années 1990 qui, selon Jason Jacobs, constituent un « tournant esthétique » avec des séries comme *Buffy*, *The X Files*, *The Sopranos* ou *The West Wing*. Ces séries justifient des analyses de détail plus approfondies, du fait de ce qu'il considère être leur « excellence », leur « valeur cinématographique » de production, à savoir une mise-en-scène élaborée, une densité symbolique, et une capacité à susciter l'identification (cité dans Creeber 6). Inversement, Glen Creeber critique l'idée selon laquelle les séries pré-1990 ne seraient pas dignes d'analyse esthétique. Il dédie ainsi une partie importante de son étude aux grandes catégories esthétiques de « la télévision des premiers temps » (1936-1955) et au style télévisuel, qu'il identifie comme une forme esthétique plus « intime » que le cinéma, se concentrant sur les émotions et interactions humaines (Creeber 2013, 22-23). On remarque néanmoins que son étude passe ensuite sous silence les années 1955 à 1980 : il subsiste donc malgré tout un vide esthétique entre ce « le premier âge d'or » (les années 1950) et le second (qui débute dans les années 1980), qui remet en question son postulat de départ. Son analyse des séries post-années 1980 se concentre sur les évolutions technologiques et industrielles, sur l'importance croissante de l'identité de chaîne (notamment l'influence de CNN et MTV), et l'utilisation de ce qu'il appelle lui-même les styles « cinématographique » et « vidéographique », accompagnant les toutes premières manipulations numériques de l'image.

Si l'idée de « style » télévisuel n'est pas nouvelle, cette question arrive sur le devant de la scène plus particulièrement au tournant du 21^e siècle car ce style change alors de nature, et se diversifie. Avant les années 1980, la notion apparaît surtout lors d'épisodes où s'affichent ce que Caldwell appelle des *stunt genres*, à savoir des moments où les séries de *prime time* se « déguisent » en d'autres séries, genres, ou films. Ainsi, *Roseanne* propose un épisode à la manière de *Father Knows Best*, imitant les sitcoms familiales des années 1950 ; certains épisodes de *Moonlighting* adoptent le style des films muets de Rudolph Valentino, ou *Casablanca* tandis que *Northern Exposure* explore, le temps d'un épisode, le genre du western. Il s'agit ici de séries qui, pour un épisode ou plusieurs, abandonnent leur style

¹⁸² Pour une synthèse des approches esthétiques des séries télévisées, voir mon article "The Problem with Long Duration: TV Series, Aesthetics and Close Analysis", en préparation. Voir aussi (Caldwell 1995, Gheraghty 2003, Cardwell 2006, Dunleavy 2009, 2017, Butler 2010, Lavery 2013, Jacobs & Peacock 2013, Kihm & Zabunyan 2014, Seitz & Sepinwall 2016, Esquenazi 2010, Soulez 2011). Les approches esthétiques occupent aussi une place importante dans la ligne éditoriale de la revue *TV/Series* et de la revue italo-espagnole *SERIES*. La nouvelle collection "Moments in TV Series", publiée par Manchester University Press, s'attachera aussi à proposer des micro-analyses de passages précis de séries. Mon chapitre "Representing Mediated Consciousness in *The Good Wife*", en cours d'écriture, paraîtra dans le volume *Substance and Style* (Bignell, Cardwell and Peacock eds., 2020).

habituel pour offrir des pastiches d'autres types de récits (Caldwell 2004). À la fin du 20^e siècle, le style, l'image et la mise-en-scène des séries deviennent des composants narratifs, esthétiques et idéologiques à part entière, une matière qui requiert une attention soutenue et suscite des exégèses foisonnantes.

Formats : convergence ou normalisation ?

En terme d'image et de composition, un changement majeur pour l'image télévisuelle est le passage du format 4/3 au format 16/9 pour les écrans de télévision, qui a lieu à la fin des années 1990. Le format, à savoir le rapport entre la largeur et la hauteur de l'image (*aspect ratio*, en anglais), est traditionnellement une propriété de l'image que l'on « tient pour acquise et qui reste invisible » (Cardwell 2015, 84)

Ce format est divers au cinéma, où le 1.33:1 (le 4/3, appelé aussi *Academy Ratio* établi comme standard en 1932 par l'institution *Academy of Motion Picture Arts & Sciences*) côtoie depuis plusieurs décennies le format large du scope (2.35:1), en passant par le 1.66:1 (format de base du 35mm – sur le sujet, voir Belton 1992). Depuis les débuts de la télévision jusqu'aux années 2000, la norme de l'écran télévisuel était le 4/3, c'est à dire que la largeur de l'image était 1,33 fois plus grande que la hauteur. Après avoir testé plusieurs formats, c'est le 16/9 qui l'emporte pour la télévision au tournant des années 2000, soit une image 1,78 fois plus large que haute¹⁸³. La plupart des séries, aujourd'hui, sont tournées pour ce format, et le discours dominant sous-entend souvent que le format large serait plus adapté que le format 4/3, sans pour autant explorer les propriétés plastiques de chacun. Ces discours témoignent indéniablement d'une perception un peu naïve des qualités « intrinsèques » du format large qui serait plus cinématographique, en oubliant ce faisant la multiplicité des formats au cinéma également (Levine and Newman 2011, 121 ; Cardwell 2015, 85). Ils sous-entendent aussi l'idée qu'un format large est nécessairement synonyme d'une plus grande qualité d'image, notamment parce qu'il se rapprocherait davantage du champ de la vision humaine, ce qui est discutable si l'on prend en considération la part du champ que nous voyons distinctement par rapport à la vision périphérique (Cardwell 2015, 88).

¹⁸³ Pour un résumé synthétique de l'histoire des formats à la télévision, voir (Cardwell 2015, et Evan Powell, "Choosing the Right Aspect Ratio" *Projector Central*. https://www.projectorcentral.com/build_home_theater_screen_aspect_ratio.htm Dernière consultation 12/6/2019).

Ce passage au format horizontal obéit ainsi au départ à une logique commerciale de compromis plutôt qu'à une ambition artistique. Il a, en premier lieu, des conséquences sur la diffusion des films de cinéma à la télévision : plus besoin d'avoir autant recours aux traditionnelles techniques de *panning & scanning* (la nécessité de recadrer, parfois en ajoutant un mouvement dans le plan pour couvrir le champ du plan original) ou *letterboxing* (l'ajout de bandes horizontales noires en haut et en bas de l'écran). Pour les séries, ce nouveau format nécessite, de la part des réalisateurs et directeurs de la photographie, de penser le cadrage différemment. Historiquement, cela rapproche le cadre télévisuel du cadre de cinéma tel qu'il s'est défini depuis les années 1950, décennie où le format large, précisément, est adopté de plus en plus souvent pour se distinguer de la télévision (Lev 2006, Belton 2012). L'évolution du format des écrans de télévision accompagne le passage de nombreuses séries au support film pour le tournage. Par la suite, le passage au tout numérique permet d'envisager des formats variés.

Si le numérique facilite les variations de format, le choix d'un format large pour les écrans de télévision comme pour les écrans d'ordinateurs, tablettes et téléphones portables conduit à normalisation : celle de l'horizontalité. Les potentialités esthétiques du format large permettent logiquement de mettre en valeur des paysages : les panoramas de *Westworld* ou les batailles de *Game of Thrones* contribuent à la dimension spectaculaire mentionnée précédemment. Plus large encore que le 16/9, le format 2.00:1, pour la première fois introduit sous le terme Superscope par la RKO pour le film *Vera Cruz* en 1954, puis utilisé fréquemment par de grands directeurs de la photographie comme Vittorio Storaro, est désormais un compromis fréquent entre le 16/9 et le format large Panavision. C'est celui qu'adoptent aujourd'hui de nombreuses séries comme *House of Cards*, *Marco Polo*, *Transparent*, *The Crown*, *Stranger Things*, *Fargo*, ou *The Handmaid's Tale*¹⁸⁴. L'horizontalité du format permet à ces séries de travailler par exemple les compositions symétriques (*House of Cards*, *The Handmaid's Tale*), et les effets de perspective.

¹⁸⁴ Voir (Vashi Nedomansky, "The Aspect Ratio 2.00:1 is Everywhere", *Vashivisuals* 7/6/2017. <http://vashivisuals.com/the-hot-new-filmmaking-aspect-ratio/> Dernière consultation 29/5/2019).



Fig. 38 Exemple de composition symétrique renforcée par le format horizontal, *The Handmaid's Tale* (S1E1)

Il permet aussi d'exploiter davantage l'espace autour des personnages, même lorsqu'ils sont filmés en plan rapproché, et de faire ressortir, par exemple, les rapports de pouvoir (*The Crown*) ou les tensions familiales (*Transparent*). Dans la saison 2 de *Fargo*, le format large se justifie aussi par les nombreuses utilisations du *split screen* qui fragmentent l'espace du plan. Notons aussi que l'adoption du 2.00:1, soit un format plus large que le 16/9 des écrans, nécessite la conservation de bandes noires (*letterboxing*) : on pourrait également y voir une sorte de marqueur de qualité cinématographique pour une génération de cinéphiles ayant découvert de nombreux films lors de leur diffusion télévisuelle, pour laquelle ils étaient pris entre deux bandes noires.

Mais cette adoption uniforme de la norme du format large peut tout autant signifier une perte qu'un gain – un format en soi n'est pas doté de qualités artistiques supérieures. C'est bien le rapport entre l'objet représenté, les formes et les rythmes de l'image, et le format, qui devrait présider à l'adoption de l'un plutôt que de l'autre. Ainsi un format 4/3 permettra plus facilement d'isoler un gros plan de visage, par exemple, ou de mettre en valeur des formes verticales. La généralisation du 16/9 comme norme censément « cinématographique » induit parfois des choix absurdes. Ainsi, *The Wire*, tournée en 16mm, a été conçue pour une diffusion en format 4/3, la composition des plans étant adaptée à ce format. Lors de la sortie du coffret Blu-ray en 2014, HBO décide que la série sera « reformatée » pour une sortie en 16/9, suscitant la surprise de nombreux fans. Réticent, David Simon accompagne pourtant le processus de remasterisation pour résoudre les difficultés liées à ce changement de format. Certains éléments, hors cadre lors de la prise de vue initiale (micro, techniciens), se retrouvent

en effet désormais dans le champ, nécessitant des correctifs numériques coûteux. Le passage à une image de plus haute définition signifie aussi que certains détails doivent être retravaillés : les dents noircies du personnage de Bubbles pouvaient, en basse définition, passer pour des dents manquantes, mais se remarquent plus en haute définition¹⁸⁵. On voit ainsi que l'aspiration à une certaine idée « du cinématographique » – au sens de format large et haute définition de l'image – entre en contradiction avec une autre acception du « cinématographique », à savoir les choix de cadrage et de mise-en-scène, l'intégrité artistique de l'œuvre. Le passage du 4/3 au 16/9 conduit ainsi à une perte dans le cas de la remasterisation de *The Wire*. L'adoption d'un format large semble donc davantage contribuer à la normalisation artificielle d'un idéal soi-disant cinématographique auquel les séries télévisées « de prestige » devraient se soumettre.

À l'opposé de cette normalisation artificielle, les exemples les plus intéressants sont ceux qui interrogent cette norme et explorent le potentiel de défamiliarisation lié aux variations de formats. Ainsi, dans *Homecoming*, créée par Eli Horowitz et Micah Bloomberg pour Amazon, le réalisateur Sam Ismail poursuit son exploration des potentialités du cadre qu'il avait commencé à examiner dans *Mr. Robot*, série où les effets de déséquilibre et d'inconfort visuel étaient omniprésents. *Homecoming* repose sur deux lignes temporelles distinctes : dans la première, Heidi Bergman (Julia Roberts) travaille en Floride comme conseillère dans un centre de réhabilitation (“Homecoming”) censé aider les jeunes soldats revenus du front à se préparer à réintégrer la vie civile. Dans la seconde, ayant lieu quatre ans plus tard, soit en 2022, Heidi travaille comme serveuse, est retournée vivre chez sa mère et semble n'avoir plus aucun souvenir de l'époque où elle travaillait au centre Homecoming. Les scènes se situant en 2018 sont tournées en 16/9 et en haute définition. La mise en scène repose sur des lumières très travaillées, des effets récurrents de symétrie et de surcadrages. De nombreux de plans en plongée zénithale construisent des compositions presque abstraites au sein d'un environnement architectural si stylisé et ultramoderne qu'il en devient déshumanisé. Les plans situés au présent du récit sont, eux, filmés en 4/3 et offrent une image presque « sale », de faibles contrastes, et une prédominance des tons gris et fades. Le *diner* de bas étage où travaille Heidi est situé dans une zone portuaire et industrielle qui contraste fortement avec l'univers lisse et aseptisé du centre de réhabilitation. Mais l'image en 4/3 offre

¹⁸⁵ (Todd VanDerWerff, “Why Are so Many People Upset about the New HD Version of *The Wire*?” *Vox* 3/12/2014. <https://www.vox.com/2014/12/3/7327539/wire-bluray>); voir aussi le billet de David Simon, “*The Wire* in HD”, *The Audacity of Despair* Blog, 3/12/2014 – et les 336 commentaires qu'il a suscités. <http://davidsimon.com/the-wire-hd-with-videos/comment-page-2/#comment-642995> Dernière consultation 20/5/2019).

également un univers paradoxalement plus vivant que l'espace trop régulier et contrôlé du centre, rendu presque abstrait par l'image composée¹⁸⁶.



Fig. 39-42. Les deux types de formats et de cadrages correspondant aux deux lignes temporelles de *Homecoming*.

Homecoming explore ainsi la double fonction du cadre qui occupe depuis longtemps la réflexion sur le cinématographique. Pour André Bazin, l'écran se distingue du « cadre du tableau » par sa nature de « cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement » (Bazin 1976, 160). L'écran associe nécessairement révélation et dissimulation : le hors-champ, dérobé à notre regard, renforce la valeur de ce que nous montre l'image. *Homecoming*, par son alternance entre les deux formats, travaille dans sa matière-même cette tension entre champ et hors-champ, correspondant notamment à différents niveaux de conscience pour le personnage principal. Les thématiques de la mémoire et de l'amnésie sont au cœur du scénario : le traitement du trauma et du choc post-traumatique au centre *Homecoming* passe en effet par l'éradication médicamenteuse des souvenirs, sans que les soldats en soient avertis. Les deux lignes narratives convergent finalement et le format

¹⁸⁶ Sam Esmail commente ses choix esthétiques à grand renfort de références cinématographiques: Hitchcock, de Palma, Pakula et Kubrick sont ses influences principales. (Joe Reid, "*Homecoming* Director Sam Esmail Says Paranoid Vibe of the Show Feels Resonant Right Now", *Decider* 2/11/2018. <https://decider.com/2018/11/02/homecoming-sam-esmail-interview/> Dernière consultation 10/6/2019).

vertical et le format large finissent par se superposer au moment où Heidi reprend possession de ses souvenirs et de son histoire¹⁸⁷.



Fig. 43-47. Elargissement du format et recouvrement de la mémoire dans *Homecoming* (S1E8)

Cette exploration thématique et émotionnelle du format de l'image rapproche la série d'expériences esthétiques menées sur grand comme sur petit écran : ainsi, certains films choisissent, contre les normes commerciales, de revenir à un format 4/3, voire carré, comme

¹⁸⁷ Le travail du format permet aussi d'interroger le rapport entre corps et espace, une autre thématique centrale de la série, qui est aussi à rattacher à son origine : il s'agit d'une adaptation d'un *podcast* à succès, produit par les mêmes Eli Horowitz and Micah Bloomberg pour Gimlet Media. Les nombreuses conversations téléphoniques entre Heidi et son patron constituent une part importante de l'intrigue et sont souvent filmées en *split screen* – une autre manière de travailler le format de l'image. La texture du son change pour superposer le son de la voix tel qu'il est audible au téléphone, parfois interrompu ou perturbé. Les deux personnages sont toujours en mouvement, traversent des environnements divers (bureaux, maison familiale, rue), les bruits environnants venant concurrencer l'univers sonore de la conversation. Ces scènes, par le *split screen* et le travail du son, parviennent à représenter la schizophrénie de notre époque moderne hyperconnectée, où la communication et les médias accroissent le sentiment de présence tandis que nous sommes de plus en plus abstraits de notre réalité physique immédiate.

Fish Tank (2009), *Meek's Cutoff* (2011), *Computer Chess* (2011) ou *Ida* (2013)¹⁸⁸. D'autres œuvres explorent les variations de format comme *Life of Pi* (2012), *Hunger Games Catching Fire* (2013) ou *The Grand Budapest Hotel* (2014). Ces variations peuvent être utilisées pour marquer des temporalités ou espaces, ou différents niveaux de fictionnalité. L'exemple le plus proche de *Homecoming* est sans doute *Mommy* (2014) de Xavier Dolan, où le format 1:1, qui permettait de mettre en exergue l'étroitesse du monde social et l'enfermement des personnages dans les conflits familiaux, s'élargit progressivement à un moment-clé du film, une scène de joie marquant également une étape de libération dans le parcours de Steve, le personnage principal, qui semble littéralement « ouvrir le cadre ».



Fig.48. Passage du format 1:1 au format 1,85:1 à la soixante-quinzième minute de *Mommy* de Xavier Dolan.

La convergence des formats participe donc ici de ce sentiment d'un « cinématographique » partagé entre séries et films, au sens d'une exploration des potentialités expressives de l'image en lien avec les thématiques et tonalités émotionnelles de l'œuvre.

Photographie : la matière picturale des séries

L'évolution de la photographie des séries a elle aussi contribué à ce phénomène de convergence, et joue un rôle essentiel dans l'application du terme « cinématographique » aux séries télévisées. Le rôle des directeurs de la photographie est ainsi devenu crucial dans la construction de l'« identité » visuelle de chaque série. Là encore, c'est une grande diversité de

¹⁸⁸ Sur ce sujet, voir l'essai vidéographique ("Cutting the Edge: Freedom in Framing", *De Filmkrant* 2015. <https://vimeo.com/140062696> Dernière consultation 29/5/2019).

modèles et une variété formelle qui distinguent les séries du 21^e siècle par rapport aux précédentes. Le « style télévisuel » était, depuis les années 1950, principalement associé au type d'éclairage et de mise-en-scène des *sitcoms* à trois caméras, un style notamment élaboré pour *I Love Lucy* par Desi Arnaz, producteur et acteur, et Karl Freund, prestigieux directeur de la photo de *Metropolis* et *Key Largo*, entre autres. Ce dernier imagine alors un système d'éclairage homogène pour permettre le tournage en caméra multiples. L'éclairage uniforme contribue en effet à aplatir et homogénéiser l'image (on parle de *flat lighting system*) et permet donc de filmer en continu devant un public *live*, sans avoir besoin de changer de mise en place pour chaque nouvelle prise¹⁸⁹.

La généralisation des tournages à une seule caméra a lieu dans les années 1980 et 1990. Sans la contrainte des trois caméras, des séries comme *Twin Peaks*, *The X-Files* ou *Profit* commencent ainsi à élaborer des éclairages inspirés du genre noir, aux effets plus dramatiques, ainsi que certains effets de profondeur et de texture. Le passage à l'image haute définition au début du 21^e siècle renforce cette ambition de travailler la matière picturale et les nuances de lumière, sachant que la diversité des modalités de visionnage induit des conditions de réception inégaux, comme mentionné plus haut. Les séries prennent aujourd'hui soin de créer un environnement spécifique, un espace idiosyncratique lié au travail de l'image. À cet égard, le rôle du directeur de la photographie devient essentiel : aujourd'hui, il s'agit, le plus souvent, d'un poste fixe sur toute une série. *The Sopranos* est ainsi considérée comme un tournant majeur dans l'attention portée à la photographie, aux harmonies chromatiques et aux contrastes (Edgerton 2013, Polan 2009, Lavery 2002). Cette exploration des contrastes, notamment en basse lumière, devient à l'époque une quasi-figure de style pour les séries s'inscrivant dans le genre de la « télévision de prestige », comme s'il s'agissait avant tout de se démarquer de l'éclairage plat et uniforme associé au « style télévisuel », et de traduire, en images, la tonalité dramatique et thématique particulièrement sombre de la plupart des intrigues, ou encore les tréfonds de l'âme des « hommes tourmentés » qui y sont représentés (Martin 2013).

Lorsqu'ils parlent de leur travail, la plupart des directeurs de la photo insistent sur l'analogie cinématographique. Alik Sakharov, directeur de la photo principal de *The Sopranos*, insiste souvent sur l'inspiration qu'a constitué pour lui le travail de Gordon Willis

¹⁸⁹ (“Academy Award Winner Discusses Filming *The ‘Lucy’ Show*”, *Art Photography Magazine* 4/12/1953. 6-54).

sur *The Godfather*¹⁹⁰. Peter Deming, quant à lui, explique que *Twin Peaks The Return* a effectivement été tourné « comme un scénario de 500 pages » plutôt que selon une segmentation en dix-huit épisodes, l'ensemble ayant donc été réalisé par une seule équipe et un seul réalisateur¹⁹¹. Pour Christian Sprenger (*Atlanta*), la série a été tournée dans l'idée de ne « pas ressembler à de la télévision¹⁹² ». Dans *Mad Men*, l'utilisation récurrente de la contre-plongée permet d'intégrer une partie des plafonds aux plans, notamment des lumières fluorescentes des bureaux de l'agence de publicité Sterling Cooper, dans des plans rappelant l'esthétique de films comme *The Apartment*, de Billy Wilder. Pour la deuxième saison de la sitcom *Insecure*, Ava Berkofsky explique avoir voulu se démarquer de l'éclairage télévisuel classique, en privilégiant des focales fixes plutôt que les zooms, ainsi qu'un éclairage « naturaliste » : il s'agissait d'aborder la série « comme un film »¹⁹³. Enfin, Martin Ahlgren (*Altered Carbon*, *House of Cards*) parle de son approche esthétique comme s'il s'agissait d'un « film de dix heures », tout en replaçant néanmoins son travail dans une logique spécifiquement sérielle fondée sur des « arcs visuels » tout autant que sur des arcs narratifs¹⁹⁴. Dans tous ces témoignages, l'analogie avec le cinéma sous-entend que l'esthétique visuelle élaborée lors du tournage importe désormais plus qu'auparavant. Le passage à la télévision numérique HD dans les années 2000 permet notamment aux créateurs de séries d'avoir l'assurance que ce qui sera visible à l'écran correspondra à ce qu'ils ont imaginé et élaboré lors du tournage. Auparavant, le soin apporté à la photographie risquait d'être annihilé par un réglage de diffusion, ou tout simplement par la faible qualité de l'écran.

L'utilisation de caméras numériques change aussi le rapport à la lumière, et met à la disposition des chefs opérateurs et réalisateurs des possibilités plus souples et économiques de construire un espace de lumières et de couleurs. Le choix de passer au tournage numérique de va pas de soi. *Mad Men* est ici exemplaire puisque la série fut filmée sur pellicule jusqu'à la saison 4, puis avec des caméras numériques Arri à partir de la saison 5, choix qui a suscité les réticences du *showrunner* cinéphile Matthew Weiner. L'intérêt esthétique et pratique en

¹⁹⁰ (ASC Close-up: Alik Sakharov. *American Cinematographer* 6/4/2018. <https://ascmag.com/articles/asc-close-up-alik-sakharov> Dernière consultation 3/6/2019).

¹⁹¹ (Chris O'Falt, "'Twin Peaks: The Return' : Even David Lynch's Cinematographer Can't Explain what it All Means", *Indiewire* 25/09/2017. <https://www.indiewire.com/2017/09/twin-peaks-return-cinematographer-peter-deming-david-lynch-1201878462/> Dernière consultation 3/6/2019).

¹⁹² (Jake Nevins, "Aesthetic Excellence: How Cinematography Transformed TV", *The Guardian* 1/3/2018. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/01/tv-that-doesnt-look-like-tv-how-cinematography-relit-the-small-screen> Dernière consultation 3/6/2019; Daron James, "How DP Christian Sprenger Embraced Imperfections on FX's *Atlanta*", *NoFilmSchool* 7/9/2016. <https://nofilmschool.com/2016/08/how-cinematographer-christian-sprenger-shot-donald-glovers-atlanta> Dernière consultation 3/6/2019).

¹⁹³ Nevins 2018, *op cit.*

¹⁹⁴ *Ibid.*

matière de lumière est néanmoins mis en avant par le chef opérateur Christopher Manley : il explique qu'il a pu utiliser les lumières naturelles plus douces de certains lieux de tournage, et créer ainsi un contraste avec les éclairages uniformes des néons de l'agence de publicité¹⁹⁵.

Le passage au tournage numérique permet également plus de souplesse dans l'exploration des basses lumières. L'histoire du cinéma nous a appris la complexité technique que représente ce genre de tournage. En 1975, Stanley Kubrick et son directeur de la photographie John Alcott doivent, pour *Barry Lyndon*, adapter sur leur caméra un objectif de la Nasa à très grande ouverture ; ils sont contraints de multiplier les réflecteurs pour parvenir à filmer les scènes du film éclairées exclusivement à la bougie¹⁹⁶. Avec le numérique, le tournage en très basse lumière devient plus facile et moins coûteux. Ainsi, plusieurs scènes tournées dans la maison de Chuck, dans *Better Call Saul*, sont éclairées simplement à la lumière de lanternes et de bougies puisque Chuck, le frère du personnage principal, souffre d'un trouble psychique qui le conduit à se croire hypersensible à toutes les radiations et autres ondes électriques – il a donc exclu de sa maison toute source d'électricité¹⁹⁷. Les caméras numériques, comme l'explique le chef opérateur Arthur Albert, permettent de filmer le personnage sans ajouter de lumière supplémentaire, et les scènes d'intérieur reposent sur des effets de lumière filtrante, ou très faible, particulièrement réussis¹⁹⁸. Dans *The Knick*, en tant que réalisateur et directeur de la photo, Steven Soderbergh choisit également à plusieurs reprises d'avoir recours à des plans longs suivant les déambulations d'un ou plusieurs personnage à la seule lumière d'une lanterne¹⁹⁹. La série s'attache aussi aux ratés des débuts de l'électricité, qui commence tout juste d'être installée dans l'hôpital Knickerbocker. *Breaking Bad* offre également de nombreux effets visuels fondés sur le travail de la lumière et les contrastes : les séquences récurrentes au milieu du désert du Nouveau Mexique exploitent les lumières intenses, rappelant de nombreux westerns (Brown 2017), et contrastent avec les

¹⁹⁵ ("Christopher Manley ASC on *Mad Men*", <https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2016/christopher-manley-asc-on-mad-men>- Dernière consultation 3/6/2019).

¹⁹⁶ Sur ce sujet, voir notamment l'essai vidéographique de CinemaTyler ("How Kubrick Achieved the Beautiful Cinematography of *Barry Lyndon*" 28/7/2017. <https://youtu.be/WOLZMr52Wcc> Dernière consultation 10/6/2019).

¹⁹⁷ "Chuck's allergy to electricity has caused our entire camera crew a lot of pain, but it has also created some wonderful visual opportunities." – témoignage de Peter Gould, *showrunner* de la série avec Vince Gilligan. (Rachael Bosley, "*Better Call Saul*: Darkness Gains Dimension", *American Cinematographer* 26/6/2017. <https://ascmag.com/articles/better-call-saul-darkness-gains-dimension> Dernière consultation 10/7/2019).

¹⁹⁸ (Matthew Dessem, "Why TV Shows Are Darker than They've Ever Been. Literally", *Slate* 29/6/2016. <https://slate.com/culture/2016/06/cinematographers-from-game-of-thrones-jessica-jones-and-better-call-saul-on-why-tv-shows-are-darker-than-theyve-ever-been.html> Dernière consultation 20/5/2019).

¹⁹⁹ J'analyse cette scène dans mon article "The Scalpel and the Lens: Exploring Medical and Visual Technologies in *The Knick*".

intérieurs sombres (caméra subjective quand Walt, cagoulé, est transporté dans le désert ; personnage embusqué dans un camion frigorifique attaqué en plein désert, etc.).

Enfin, la portée esthétique de *Game of Thrones* repose elle aussi sur des nuances de lumière et de couleur qui contribuent à distinguer facilement les différents espaces qui structurent l'intrigue : lumières bleutées et couleurs désaturées dans le nord, riches contrastes et lumière dorée à King's Landing, surexposition en territoire Dothraki. Là encore, les chefs opérateurs Marco Pontecorvo, Matt Jensen et Alix Sakharov, expliquent la liberté permise par la profondeur de champ et la plage dynamique de la caméra numérique Arri Alexa²⁰⁰. Les nuances d'ombre et de lumière épousent donc précisément la thématique centrale du récit (la saga de George R.R. Martin s'intitule *A Song of Ice and Fire*), et culminent, comme expliqué précédemment, dans le choix de la nuit presque absolue pour l'une des dernières grandes batailles de la dernière saison (S8E3). On pourrait ainsi multiplier les exemples : *The Night Of*, *True Detective*, ou certaines scènes de *The Handmaid's Tale* exploitent elles aussi les nuances subtiles des basses lumières pour construire une esthétique qui leur est propre. On peut citer surtout les plans nocturnes de New York dans *The Night Of*, inscrites dans la tradition des films du Nouvel Hollywood comme *Taxi Driver* ou *After Hours*, tradition réactualisée à l'ère du numérique par Michael Mann notamment, dans *Collateral* ou *Heat*. Dans *The Handmaid's Tale*, le directeur de la photo Colin Watkinson, la réalisatrice Reed Morano et la chef décoratrice Julie Berghoff élaborent une esthétique fondée sur des lumières obliques et filtrantes qui accentuent le sentiment d'enfermement des femmes dans l'espace domestique, tandis que la gamme chromatique réduite (rouges, bleus et teintes neutres) épouse l'existence sans contraste et sans vie de Gilead, au contraire des lumières et couleurs plus réalistes des flashbacks.

Les fréquentes prises de parole des directeurs de la photographie et réalisateurs, dans les suppléments DVD, *making-ofs* disponibles sur YouTube, et les nombreux articles et sites dédiés à ces séries télévisées, mettent en avant la présence d'un ou plusieurs auteurs façonnant la « patte » créatrice de chaque série. On peut y voir la persistance d'une forme de hiérarchie culturelle, comme le redoutent Levine & Newman, Martin ou Jaramillo, mais aussi une marque d'intérêt pour les modes spécifiques de la création collaborative de la série, qui viennent complexifier encore la question de la mise en scène.

²⁰⁰ "My style for the show was to shoot with a high contrast ratio. That was the case in Northern Ireland, when we were shooting on the stage; I had a lot of contrast, with strong shafts of light and lots of shadow. The range could easily be from T2.8 to T22, so I did need the Alexas's dynamic range and it performed very well." (<https://www.arri.com/en/company/arri-news/news-stories/2011/alex-wins-the-game-of-thrones-> Dernière consultation 20/5/2019). On note que le marketing de l'entreprise Arri exploite ces entretiens de directeurs de la photographie de séries prestigieuses pour mettre en avant la qualité de ses produits.

Quelle place pour la réalisation ?

Si la mise en avant du *showrunner*, étudiée dans la première partie de ce travail, participe d'une forme d'auteurisme spécifique à la sérialité, qui rapproche l'idée de l'auteur d'une conception plutôt littéraire, le statut de la mise-en-scène, notion clé de la critique cinéphilique issue des *Cahiers du Cinéma*, a souvent été évoqué comme différence majeure séparant séries et films de cinéma. C'est ainsi autour de cette question que resurgissent les débats sur l'infériorité des séries télévisées par rapport au cinéma. En 2010 par exemple, Axelle Ropert, dans *Les Cahiers du Cinéma*, déclare n'avoir jamais été « frappée par la mise en scène d'une série », appliquant par conséquent à l'ensemble des séries une seule et même étiquette de « médiocrité »²⁰¹. L'un des critères de relégation des séries provient traditionnellement, dans le cas de la critique cinéphile, du rôle subordonné assigné aux réalisateurs, qui se verraient relégués en tant que simples techniciens, tandis que l'auctorialité résiderait dans la fonction scénaristique. Comme expliqué plus haut, le médium audiovisuel resterait donc subordonné à un texte, et la matière audiovisuelle resterait inférieure, ou tout au moins secondaire, dans les séries. Mais une observation minutieuse montre que les trois dernières décennies ont vu au contraire une diversification des modèles, et révélé la complexité des fonctions auctoriales.

En premier lieu, le rôle important des réalisateurs de séries est désormais reconnu. Cette reconnaissance va de soi lorsque des réalisateurs déjà célèbres pour leurs films apportent leur garantie d'auteur à certaines œuvres. Ce phénomène n'est pas nouveau : dans les années 1950, John Ford, Samuel Fuller, ou Alfred Hitchcock réalisaient ou produisaient également des épisodes ou des séries télévisées entières, mais ce pan de leur travail était généralement considéré comme adjacent au reste de leur œuvre. Dans la génération suivante, de nombreux réalisateurs se forment à la télévision avant de devenir des réalisateurs de cinéma de premier plan et de fonder le Nouvel Hollywood, comme John Frankenheimer, Arthur Penn, ou Sydney Lumet. La réalisation pour la télévision était alors une première étape

²⁰¹ Je ne parle pas d'un effet spectaculaire mais juste de ces moments miraculeux où un sujet, une lumière, un visage, une réplique, un cadre, se trouvent soudainement concorder. [...] Je n'ai pas le sentiment d'espace dans une série. Tout est au même niveau. D'où le fait que la mise en scène soit au pire aberrante (les hideux plans d'ensemble de *Lost*) au mieux pseudo-documentaire (*The Wire*) ou de l'ordre du soin intensif (sentiment que chaque plan de *Mad Men* m'arrive entouré d'un ruban : 400 cadeaux par heure c'est trop). Pourquoi cette médiocrité a-t-elle finalement peu d'importance ? Pourquoi n'est-on même pas sûr que ces séries seraient meilleures si elles étaient mieux mises en scène ? L'écoulement du sablier de la fiction suffit-il à assurer la tenue d'un épisode ? Oui sans doute. » (Axelle Ropert, « Ce que m'apprennent les séries (mais aussi ce que seul le cinéma permet) », *Cahiers du Cinéma* 658, juillet-août 2010. 29).

vers une carrière cinématographique, un moyen vers une fin. Dans les années 1990, Les incursions de réalisateurs célèbres attirent l'attention sur certains épisodes spécifiques, comme lorsque Quentin Tarantino réalise un épisode d'*ER* (S1E24) ou deux de *CSI* (S5E24, S5E25), mais ces interventions constituent essentiellement des « migrations passagères »²⁰². Au-delà de ces interventions épisodiques aujourd'hui, David Lynch, Gus Van Sant, Michael Mann, Steven Soderbergh, David Fincher ou les sœurs Wachowski, dont les noms sont communément associés au cinéma d'auteur, associent leur travail tout autant, voire plus dans le cas de Soderbergh ou Michael Mann, aux séries télévisées qu'au cinéma. Pour ces réalisatrices et réalisateurs, l'horizon cinématographique se déplace vers la télévision : tous insistent sur la nouvelle liberté créatrice que leur offrent les chaînes du câble ou les plateformes VOD. Un espace s'ouvre pour un travail d'auteur qui peine à assurer sa visibilité dans une production hollywoodienne calibrée pour les blockbusters, et dans un paysage américain où la distribution de films d'art et essai est particulièrement sinistrée²⁰³.

La critique s'intéresse aussi progressivement aux réalisateurs de séries même s'ils ne sont pas « auteurs » de cinéma par ailleurs : Jennifer Getzinger, Miguel Sapochnik, Tim Van Patten ou Alan Taylor²⁰⁴ accèdent à une reconnaissance critique et médiatique, certes discrète, mais néanmoins tangible. Une série documentaire dédiée aux réalisateurs de série est ainsi diffusée sur OCS en France²⁰⁵, et de nombreux articles leur sont consacrés dans des revues spécialisées comme *American Cinematographer* ou *DGA Quarterly*. On y reconnaît ainsi la manière dont les contraintes du format suscitent un type spécifique de créativité. Qu'il s'agisse de réalisateurs – cas assez rare – qui réalisent l'intégralité d'une saison, comme Cary Fukunaga sur la saison 1 de *True Detective* ou Steven Soderbergh sur les deux saisons de *The Knick*, comme de réalisateurs qui interviennent seulement sur certains épisodes, leur rôle est désormais considéré comme digne d'intérêt. Le réalisateur du pilote, notamment, contribue à poser les bases esthétiques de la série. C'est ce que remarque Agnieszka Holland lorsqu'elle compare, pour les *Cahiers du Cinéma*, le rôle qu'elle a pu avoir sur *Treme* par rapport aux

²⁰² (Jean Philippe Tessé, « Scorsese Empire », *Cahiers du Cinéma* 662, Décembre 2010. 61).

²⁰³ Voir sur ce sujet l'interview de Gus Van Sant par Olivier Joyard (*Les Inrockuptibles* 18/7/2012).

<http://www.lesinrocks.com/2012/07/18/cinema/gus-van-sant-boss-interview-11279661/>. Dernière consultation 2/2/2019) : « Cette histoire de réalisateurs appartenant à la A-list qui font de la télé est vraiment nouvelle. Ils recherchent une liberté que personne ne veut leur offrir ailleurs. Les patrons de chaînes, de leur côté, veulent le prestige des signatures. Je crois que cela vient de l'implosion du business cinématographique. En Amérique, il n'y a plus de salles art et essai. Elles ont été remplacées par des multiplexes qui projettent des films événements. Les drames traditionnels ont majoritairement migré vers les séries du câble. Il reste peu de places à prendre sur le grand écran. Je ne me plains surtout pas car j'ai la chance de réussir à faire encore mes films, même si c'est avec moins d'argent qu'avant ».

²⁰⁴ Réalisateurs de plusieurs épisodes de *Mad Men*, *Masters of Sex*, *Game of Thrones*, *The Sopranos*, *Deadwood*, et *The Wire*.

²⁰⁵ (*The Art of Television*, réalisé par Charlotte Blum. OCS 2017, 2019).

épisodes de *The Wire* qu'elle avait réalisés au milieu de plusieurs saisons (S3E8, S4E8, S5E5). Pour *Treme*, en tant que réalisatrice du tout premier épisode, elle avait pu « développer avec David Simon sa conception de la série », faire notamment « des propositions sur les aspects visuels ou sur le casting »²⁰⁶. Gus Van Sant, le réalisateur de *Boss*, parle de son rôle en termes similaires :

[...] le *showrunner* et la première force créative du point de vue narratif, c'est Farhad Safinia. Moi, je devais créer des règles visuelles que les réalisateurs pourraient suivre après moi. Le chef opérateur Kasper Tuxen avait vu tous mes films. Nous avons cherché ensemble un système esthétique qui puisse être dupliqué.²⁰⁷

Même lorsqu'ils ne réalisent pas le pilote, les réalisateurs, soumis certes à de fortes contraintes de cohérence générale et au projet d'ensemble du *showrunner*, parviennent néanmoins à insuffler une créativité spécifique dans certains épisodes, qui offrent ainsi des moments de surprise, des variations inattendues, ou des touches personnelles, révélant la valeur créatrice de la contrainte. C'est le cas par exemple de l'apport de Joe Chapelle sur l'épisode S3E11 de *The Wire*, qui multiplie les références au western dans ses choix de cadrage et de montage, induisant un décalage avec la norme esthétique de la série, et contribuant à l'originalité d'un des épisodes les plus réussis²⁰⁸.

L'évolution des modes de création collaborative des séries ces dernières années tend donc à donner une plus grande latitude aux réalisateurs, au sein du système contraint de production des séries. Néanmoins le rôle de la réalisation reste distinct de celui qu'il a au cinéma néanmoins notamment en ce qui concerne la direction d'acteurs : au fil des nombreux épisodes, les acteurs « possèdent » en effet leur personnage et garantissent la cohérence de l'ensemble de l'univers diégétique.

Si les responsabilités créatives sont partagées entre plusieurs fonctions, l'équilibre variant d'une série à l'autre, les années 1990 / 2000 sont toutefois marquées par une tendance,

²⁰⁶ Interview d'Agnieszka Holland (*Cahier du Cinéma* 658, « Séries une passion américaine », juillet-août 2010, 24).

²⁰⁷ Interview de Gus Van Sant par Olivier Joyard, *Les Inrockuptibles*, *Op. cit.*

²⁰⁸ Cette intertextualité avec le western, élaborée conjointement avec George Pelecanos, scénariste et producteur exécutif principal sur cet épisode, est une dimension que j'étudie dans mon ouvrage *The Wire. Les règles du jeu* (2016), et qui est détaillée dans la version de l'épisode commentée par George Pelecanos et Joe Chapelle (DVD). Sur le rôle des différents réalisateurs de *The Sopranos*, voir (Jeffrey Resner, "Shooting *The Sopranos*", *DGA Quarterly* Spring 2007. <https://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/0701-Spring-2007/Television-The-Sopranos.aspx> Dernière consultation 4/6/2019).

dans certaines séries télévisées à « montrer » plutôt que « raconter », comme l'explique Vince Gilligan (*showrunner* de *Breaking Bad* et *Better Call Saul*) à propos de son travail aux côtés de Chris Carter sur *The X-Files*. Selon lui, à cette époque, le désir de « raconter une histoire le plus visuellement possible » était considéré comme « plutôt radical pour la télévision américaine²⁰⁹ ». Et les modèles de cette nouvelle ambition esthétique ont été principalement cinématographiques, comme l'illustre l'exemple du *showrunner* de *The Sopranos*, David Chase, qui rappelle, lorsqu'on lui remet le prix de la DGA (*Director's Guild of America*) en 2006, son projet initial : « I didn't think that *The Sopranos* would chart any kind of new course. All I wanted to do is just get as close to cinema as I could. »²¹⁰. L'utilisation du cinématographique en tant que catégorie ou analogie attire donc l'attention – des publics, des créateurs – sur l'image, le son et la forme, remettant en question la conception des séries comme art principalement « verbal » (Colonna 2010, 29).

Sérialité et mise-en-scène

En termes de mise-en scène, la plupart des *sitcoms*, *soaps* et *dramas* étaient, avant les années 1980, fondés sur un découpage simple en plans d'ensemble, champs-contrechamps, dialogues en plans rapprochés ou gros plans. Pour McLuhan, la télévision est un « médium de gros plans », gros plans privés de la valeur choc qu'ils peuvent avoir sur un grand écran pour devenir banals en petit format ; ils sont essentiellement motivés par la mauvaise qualité de l'image, car si l'on s'éloigne trop des visages, on ne les voit plus à l'écran²¹¹. Pour McLoone, la mise en scène à la télévision est réduite car celle-ci est un média de « têtes parlantes » (McLoone 1996, 81). À partir des années 1980, puis de manière plus accentuée lors du tournant du 21^e siècle, avec la diversification des modes de tournage (de trois caméras à une seule), de nombreuses séries entreprennent de construire une mise-en-scène spécifique et non plus générique, en travaillant les cadrages, en explorant les variations de profondeur de champ, ou diverses techniques de montage inattendues. L'amélioration de l'image télévisuelle

²⁰⁹ (Vince Gilligan interviewé par Pierre Langlais, Festival *Séries Mania*, Forum des Images, 16/4/2011. <https://www.dailymotion.com/video/xic9xz> Dernière consultation 27/5/2019).

²¹⁰ (Jeremy Egner, « David Chase on *The Sopranos*, Trump, and, Yes, that Ending ». *The New York Times* 7/1/2019. <https://www.nytimes.com/2019/01/07/arts/television/david-chase-sopranos-interview.html> Dernière consultation 20/5/2019).

²¹¹ « Technically, TV tends to be a close-up medium. The close-up that in the movie is used for shock is, on TV, a quite casual thing. And whereas a glossy photo the size of the TV screen would show a dozen faces in adequate detail, a dozen faces on the TV screen are only a blur » (McLuhan 1964, 444).

conduit les créateurs, assez logiquement, à davantage d'explorations visuelles, comme le raconte Vince Gilligan à propos de son expérience sur le tournage de *The X-Files*, sous l'égide de Chris Carter²¹². La distinction principale entre film de cinéma et série réside dans la rapidité du tournage. Si les conditions varient selon les séries, il est courant qu'une équipe puisse tourner onze pages de scénario par jour, soit un épisode en huit jours. Ce rythme très rapide – bien plus que celui de la plupart des films de cinéma – conduit à des contraintes d'efficacité qui se ressentent cela va sans dire dans le style des séries, encore aujourd'hui. On note par exemple l'option couramment choisie du tournage avec deux caméras, comme c'est le cas pour certaines scènes de *Mad Men* par exemple. Ce type de configuration permet de gagner du temps lors du tournage mais nécessite l'utilisation de certaines focales (par exemple des longues focales pour les gros plans, pour éviter de voir la seconde caméra dans le plan²¹³). La plupart des scènes, néanmoins, sont conçues pour un tournage à une seule caméra, dont la position peut ainsi varier plus librement au sein du décor²¹⁴.

L'évolution formelle est, comme nous l'avons déjà souligné, liée aux technologies et aux formats, mais aussi à une volonté des créateurs de séries, et aux nouvelles attentes des publics. Qu'il s'agisse de *Mad Men*, *Better Call Saul*, *The Man in the High Castle*, *Mr. Robot*, *The Good Wife*, *Hannibal*, *The Leftovers*, *The Good Place*, et bien sûr *Twin Peaks*, de séries des Networks, du câble, ou de *streaming*, nombre d'entre elles construisent désormais une esthétique ambitieuse qui n'est pas uniquement réductible aux codes des genres dans lesquels elles s'insèrent.

Peut-on donc considérer qu'il existerait une sorte de « grammaire » audiovisuelle que certaines séries partageraient désormais, plus qu'auparavant, avec le cinéma ? En ce sens, le « cinématographique » se rapprocherait de l'idée qu'il existe un langage des images en mouvement, des plans, de la photographie, du montage, et que certaines séries explorent

²¹² “[...] a typical scene might include a close-up of Scully, screaming, then a close-up of Mulder, also screaming, then back to Scully still screaming. I'd been cutting and shooting that for seven years and I was looking for something new. It was at a point where TV displays were getting bigger in the home and it dawned on my to shoot wider and make more of landscapes and the wider aspect ratio. And, instead of the frenetic pace of a lot of action films we chose to slow it down and build suspense and character over sequences that lasted six, nine, twelve minutes.” (*CinemaEditor* QTR 1. 2018, vol. 68. 41-43. 42).

²¹³ Des contraintes qui apparaissent bien dans les rushes de la série disponibles, pour la plupart, dans le fonds *Mad Men* du Harry Ransom Center de l'université du Texas à Austin.

²¹⁴ “[...] this single-camera scene contains shots that would be too time-consuming or troublesome to capture during a multiple-camera shoot. Specifically, the camera has been moved to several positions well inside a four-walled set, showing us the Draper kitchen from virtually every angle. Multiple-camera-shows, with their three-walled sets, cannot bring the camera as close to the characters' perspectives as *Mad Men* does. A seemingly simple shot such as the low-angle, medium close-up of Betty with a camera positioned deep inside the set would be nearly impossible to achieve in a multiple-camera production, whether that production be *As the World Turns* in 1963 or a twenty-first-century multiple-camera program such as *Two and a Half Men* (CBS, 2003-present).” (Thompson and Mittell 2013, 45).

aujourd'hui, de même que certains films, une palette étendue de stratégies formelles. Ainsi, David Fincher insiste sur la diversité de types de plans et d'agencements possibles. Il remet ainsi en question ce qu'il considère être un « système de croyances sur la télévision », notamment l'idée que la télévision est un médium « prévu pour les gros plans ». Pour Fincher, « [l]es films sont devenus des spectacles numériques, tandis que la télévision ressemble de plus en plus aux films adultes qu'Hollywood produisait il y a quelques décennies. On y regarde les acteurs à mi-distance²¹⁵. Le réalisateur James Gray lui aussi constate que le « cinéma du milieu » (“middle of the mainstream”), qu'il associe aux films associant vérité et spectacle occupant un segment entre le cinéma indépendant à petit budget et le blockbuster, n'ont presque plus leur place dans l'industrie cinématographique, tandis que leurs publics ont « migré vers la télévision »²¹⁶.

On note que, selon les deux réalisateurs, cette conception du « cinématographique » au sens d'œuvres « adultes », fondées sur une esthétique de la lenteur et de la distance, sur l'association entre spectacle et vérité, s'oppose tout autant à ce qu'un certain cinéma américain est devenu depuis l'émergence des blockbusters qu'à une idée préconçue de la télévision qui serait formatée et peu inventive. Il ne s'agit pas bien sûr de comparer les séries télévisées au cinéma de Chantal Akerman ou d'Andrei Tarkovski – la « *slow TV* » reste un concept distinct des séries télévisées²¹⁷. La forme sérielle reste étroitement liée au récit, et une œuvre expérimentale comme *Twin Peaks*, *The Return* reste une exception dont l'existence repose essentiellement sur son association avec un créateurs de renom, et le prestige culturel

²¹⁵ (Olivier Joyard, « *House of Cards* de David Fincher : un projet indiscutable », *Les Inrockuptibles* 17/7/2013. <http://www.lesinrocks.com/2013/07/17/cinema/david-fincher-au-sujet-de-house-of-cards-un-projetindiscutable-11409656> dernière consultation 20/5/2019).

Ce choix de ralentir le rythme et d'ouvrir le champ se retrouve en effet dans de nombreuses séries. Dans *The Wire*, la charte esthétique posée par le producteur exécutif Robert Colesberry en accord avec David Simon, est de privilégier les plans larges et plans de demi-ensemble dès que possible, pour mettre en relation les personnages avec leur environnement urbain, et éviter de donner plus d'informations aux spectateurs que celles accessibles aux personnages (Alvarez 2009, Hornby 2007, Abrams 2018). Voir aussi mon ouvrage *The Wire. Les Règles du jeu* (2016).

²¹⁶ “[...] the troubling disappearance of “the middle”. Which is not to say the middlebrow — that exists with flying colors. But there is tremendously interesting cinema being made that is very small, and there are very huge movies which have visually astounding material in them, but you know Truffaut said that great cinema was part truth, part spectacle, so what’s really missing is that. It’s what United Artists would have made in 1978 or something. [The audience for these films have] migrated to television.” (Jessica Kiang, “Interview: James Gray Talks Working with Marion Cottillard, Joaquin Phoenix, and the Central Crisis of American Cinema”, *Indiewire* 12/12/2012. <https://www.indiewire.com/2012/12/interview-james-gray-talks-working-with-marion-cottillard-joaquin-phoenix-the-central-crisis-of-american-cinema-250339/> Dernière consultation 19/6/2019).

²¹⁷ Née en Norvège, la “*slow TV*” désigne des programmes télévisés de relaxation, proposant par exemple un plan continu d'un train reliant Bergen à Oslo, ou un programme de cinq jours et demi suivant le voyage d'un paquebot le long de la côte, ou encore une séance ininterrompue de douze heures de tricot. Voir notamment (Stephanie Merry, “Lights, Camera, and Very Little Action: Brace Yourselves for Norway’s Slow TV”, *The Guardian* 3/4/2015. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/apr/03/norway-nrk-slow-tv-relaxation> Dernière consultation 7/7/2019).

qu'il apporte à la chaîne. Mais de nombreuses séries travaillent aujourd'hui une plastique de l'image, une texture sonore, pour proposer une réflexion sur le temps du récit audiovisuel. On retrouve ici l'idée d'une continuité, d'une sorte de passage de témoin artistique, qui était déjà celle d'Eisenstein lorsqu'il expliquait que le roman victorien avait en quelque sorte engendré l'esthétique cinématographique (Eisenstein 1949, 195). Dans cette logique, le roman du 19^e siècle « deviendrait » le cinéma, tandis que le roman moderne continue d'évoluer vers une autre direction (Elliot 2003, 3); de manière similaire, un certain type de cinéma « deviendrait » séries télévisées « adultes », tandis que d'autres formes de cinéma et de télévision suivent un autre cours.

On comprend que le travail du cadre, de la lumière, de la texture de l'image, participent de la convergence entre séries et cinéma, du point de vue de la production comme de la réception, ainsi qu'en témoigne l'abondance d'exemples critiques où cet adjectif « cinématographique » se réfère à une certaine puissance de la forme, un moment où la matière audiovisuelle attire l'attention sur elle-même, ou contribue à construire l'identité d'une série. De nombreux éléments formels sont désormais vus, non pas comme un symptôme de l'infériorité du médium, mais comme des marqueurs de l'identité formelle de ce médium. Dans nombre de séries, les gros plans par exemple sont à présent perçus, non pas comme une facilité dictée par les contraintes du médium, mais comme un choix esthétique exploitant l'intimité qui caractérise la relation aux écrans personnels et domestiques. Gros plans et très gros plans prennent ainsi une valeur forte, sans produire non plus l'effet choc qu'il peuvent avoir sur grand écran. Quand plusieurs épisodes de *Lost* ou de *The Good Place* s'ouvrent sur un œil en très gros plan, marquant ainsi des moments où la fiction s'enclenche ou se réamorçe, la proximité d'échelle entre notre corps de spectatrices et ce corps à l'écran permet d'instaurer une intimité physique, tandis que sur un écran de cinéma, cet œil deviendrait monstrueux, dévorant. Sur un écran personnel, comme l'explique Gus Van Sant : « la taille de l'écran permet de se rapprocher des peaux. »²¹⁸

Cette exploration des gros plans est à relier au fait que les séries restent une forme fondée sur les personnages, ce qui n'est bien sûr pas antinomique avec le travail d'une « matière cinématographique ». *The Leftovers* par exemple contient certes des moments chocs, tel le mouvement de caméra qui, au début de la saison 2, fait le lien entre l'âge de pierre et l'époque contemporaine, dans une sorte d'équivalent panoramique du « cut » de *2001 A Space Odyssey*. Mais la très grande force esthétique et émotionnelle de la série réside

²¹⁸ Interview de Gus Van Sant par Olivier Joyard, *Les Inrockuptibles*, *Op.cit.*

également dans de longs passages de dialogues qui construisent l'impact émotionnel exceptionnel de la série. Bien loin d'une mécanique routinière, ces scènes de dialogues, souvent filmées au plus près des visages, parfois dissimulés en partie, laissent toute leur place au jeu des acteurs.

En complément des cadrages larges revendiqués par David Simon pour inscrire les corps dans un espace très concret, *The Wire* témoigne aussi d'un goût particulier pour les gros plans ou très gros plans des visages, et pour l'utilisation du téléobjectif qui permet de séparer le visage du reste du cadre, et de le magnifier dans toute sa particularité, et souvent son impénétrabilité. La série prend le temps de nous laisser contempler ces visages, surtout les visages noirs qui font l'objet de gros plans à la photographie très travaillée, qui mettent en avant les harmonies de couleur. Le visage de du tueur Marlo est ainsi souvent filmé en gros plan lorsqu'il capte la lumière bleue, métallique et froide reflétée par les pièces métalliques du magasin d'bijoux qui lui sert QG, ce qui contribue à construire son personnage de tueur glacial et impénétrable²¹⁹.



Fig. 49. Le travail du gros plan dans *The Wire* : Marlo Stanfield.

En s'affranchissant des exigences de clarté uniforme qui dominait la logique du « plus petit dénominateur commun » selon laquelle la télévision devait être compréhensible par tous, et en n'étant plus limitées par une image de faible définition, les séries peuvent aussi désormais, paradoxalement, exploiter davantage les effets de brouillage, et les variations de

²¹⁹ Sur cette utilisation des gros plans dans la série, voir mon article « 'Let's see if there is a pattern' : filmer l'individu, le groupe et l'espace dans *The Wire* », in Marie-Hélène Baqué & al, dir., *The Wire, visages du ghetto*, Paris: La Découverte, 2014. 147-169.

profondeur de champ. Explorer ce qu'on ne peut pas voir, notamment par une perte de définition de l'image, est désormais perçu comme un choix artistique et non comme une contrainte technologique, rejoignant là aussi le processus par lequel le cinéma s'était démarqué de son assujettissement à l'indexicalité photographique et s'était affirmé comme un art, plus proche de la peinture notamment (Canudo, Arnheim, Beugnet et al. 2018). *Hannibal* par exemple se caractérise par son utilisation du flou, et ses manipulations du temps, pour représenter l'imaginaire de Will Graham et sa capacité de se fondre imaginairement dans une scène de crime pour la déconstruire. Le choix d'objectifs anamorphiques dans *Homecoming* résulte dans des effets de flous sur les bords de l'image, qui contribuent au sentiment d'étrangeté quasi surréaliste de certains plans, et apporte une touche d'inconfort au sein de l'univers trop géométrique et ordonné du centre de réhabilitation. La faible profondeur de champ quasi permanente parvient, dans *The Handmaid's Tale*, à matérialiser pour les spectateurs l'horizon très limité des femmes de Gilead, ce que renforce les cadrages serrés sur les coiffes qui limitent, littéralement, le champ de vision des servantes. L'association entre faible profondeur de champ et très gros plans permet aussi une défamiliarisation omniprésente dans de très nombreuses génériques, de *Six Feet Under* à *Dexter*, de *Masters of Sex* à *The Killing*²²⁰, tandis que certains épisodes se présentent avant tout comme des expériences formelles, tel l'épisode de *Breaking Bad*, "The Fly" (S3E10), qui se situe intégralement dans le laboratoire, et met en scène la lutte métaphysique entre Walter White et une mouche, ou bien l'épisode S3E8 de *Twin Peaks*, qui nous plonge au sein d'une explosion nucléaire.

On pourrait multiplier les références à ces passages où la forme attire l'attention sur elle-même dans les séries : angles de caméra inattendus, effets de surcadrages, variations de texture de l'image ou orchestration singulière du son²²¹, les exemples sont innombrables et attirent l'attention des critiques, fans et exégètes. Ainsi, *Mr Robot* multiplie les compositions déséquilibrées et les espaces vides. De nombreuses séries ont également recours au surcadrage : dans *The Wire*, il s'agit d'accentuer le sentiment d'enfermement social, et

²²⁰ Sur ces techniques de défamiliarisation utilisées dans les génériques, voir mon article « Un Cadavre ambulante, un petit déjeuner sanglant, et le quartier ouest de Baltimore : le générique, moment-clé des séries télévisées », *Graat Online* n°6 (déc. 2009), dir. Sarah Hatchuel et Monica Michlin. J'y analyse notamment le recours fréquent au très gros plan et aux variations temporelles dans les génériques de séries des années 2000, ainsi que les effets poétiques travaillés par des génériques toujours plus sophistiqués.

²²¹ Dans les limites de ce travail de synthèse je n'ai pu développer cette question de la dimension sonore des séries mais plusieurs de mes travaux portent sur le lien entre formes musicales et séries, comme mes articles « *Treme*: New Orleans Remix » (2013), "*Treme* as an Experimental TV Series" (2017), ou ma conférence « *Mad Men* juke-box » au musée du Jeu de Paume (2017). Là aussi, les améliorations technologiques des récepteurs – télévision avec *home cinema* ou barre de son, amélioration du son des ordinateurs, et tablettes, permet aux séries de travailler plus précisément leur univers sonore.

l'étanchéité des quartiers ghettoïsés. Dans *Rectify*, les variations autour du motif du cadrage et du surcadrage matérialisent la persistance du sentiment d'enfermement du personnage principal, libéré après dix-neuf ans passés dans le couloir de la mort. Au fil des épisodes de *The Good Wife*, le personnage principal Alicia Florrick nous apparaît également de plus en plus « médiatisé », inscrit dans des écrans de télévision ou d'ordinateur, ou bien symbolisé par le biais d'ondes lorsqu'elle est écoutée par la NSA. *Breaking Bad*, quant à elle, multiplie les plans où la caméra se trouve « contenue » dans un espace inattendu (machine à laver, boîte aux lettres, l'espace vide sous un plancher, etc.), qui devient un cadre incongru pour la prise de vue des personnages. Mais au-delà du constat de cette convergence, quel est l'apport du concept de « cinématographique » dans notre conception des séries télévisées ? Le concept peut justement nous aider à aborder les spécificités de l'application de cette « grammaire audiovisuelle » à la forme sérielle, et à distinguer ce que la sérialité télévisuelle (si l'on choisit ce terme comme englobant les séries hertziennes, du câble, et des plateformes de *streaming*) apporte à un certain langage audiovisuel.

Si l'on part du principe que films de cinéma et séries télévisées peuvent désormais être visionnés sur des écrans multiples, la distinction principale de la série demeure son adoption d'un format spécifique, sa fragmentation en épisodes, et sa longue durée. La forme sérielle permet une déclinaison de ces arcs esthétiques sur le long terme, un travail esthétique fondé, comme l'art du récit sériel, sur la répétition, la variation, et la mémoire émotionnelle des spectateurs.

Je reprendrai ici une suggestion du directeur de la photographie Benjamin Kantor, dans son analyse de la photographie dans *Breaking Bad*. Kantor émet l'idée que la photographie au cinéma (au sens anglais de *cinematography*) serait plus associée « à l'image iconique unique », tandis que la photographie sérielle serait davantage marquée par « le concept photographique mémorable », à savoir un type de plan répété, une charte d'éclairage, un motif qui évolue au fil de répétitions et de variations qui ne remettent pas en question la cohérence d'ensemble²²². Le cinéma a laissé, dans l'imaginaire collectif, de nombreuses images persistantes, comme la main de Marion Crane glissant le long du mur de la douche dans *Psychose*, la silhouette de John Wayne s'éloignant dans le désert dans *The Searchers*, ou l'os tournoyant devenant vaisseau spatial dans *2001 A Space Odyssey*. Pour Kantor, la persistance de tels « moments », dans les séries, seraient davantage associés à des repères narratifs – en somme, des « scènes » (Walter White déclarant « I am the one who knocks »,

²²² (Benjamin Kantor, “The Cinematography of *Breaking Bad*”, *Cinevenger* 25/10/2012. <http://cinevenger.com/?p=1006> Dernière consultation 4/6/2019).

par exemple) ou des stratégies de mise-en-scène récurrentes (les *walk-and-talk* de *The West Wing*, la voix off de *Grey's Anatomy*, les sauts temporels dans *Lost*), qu'à des images iconiques.

On pourrait objecter que les séries sont désormais aussi associées à certains moment iconiques uniques, qu'ils soient visuels ou sonores. Les nouveaux modes de réception appellent à une attention spécifique au détail que François Jost compare au « vertige de l'arrêt sur image qui s'était emparé des théoriciens et des spécialistes de l'analyse textuelle cinématographique ». Cette pratique, remarque-t-il, s'est démocratisée, et regarder une œuvre télévisuelle ou cinématographique aujourd'hui est devenue « une démarche centripète assez proche de celle du héros de *Blow Up*, qui tente d'en savoir plus en grossissant une photographie » (Jost 2016, 250). Cet amour du détail, de contrepoints audiovisuels, de « rébus visuels » s'appliquent à certains plans : l'ours en peluche rose flottant dans la piscine de *Breaking Bad* par exemple, revient plusieurs fois, se combine à d'autres éléments, jusqu'à ce que les spectateurs comprennent enfin le sens de ce plan initial, plusieurs épisodes plus tard. Il me semble ainsi que les images, et surtout les sons, des génériques, prennent cette puissance iconique que peuvent avoir certains « grands plans » de cinéma qui parviennent à condenser la puissance esthétique, narrative, symbolique ou émotionnelle des œuvres où ils apparaissent. Peter Kaye, dans son analyse de la musique du générique de *Six Feet Under*, démontre la manière dont la première note du générique, avec son accord de quarte augmentée, nous « ancre » dans un territoire de fiction. Le mélange complexe de majeur et mineur, le « caractère tonal allusif » de ce premier accord parvient, par son association au plan des deux mains qui se séparent, à convoquer une atmosphère onirique et instable (Kaye 2005, 196-7). Le mélange de tons évoque, de manière indirecte et condensée, une sorte d'identité de la série, en posant une puissante économie esthétique.

Outre les images et sons des génériques, certains moments de séries iconiques ressortent aussi des pratiques des séries, par l'impact qu'ils ont sur leurs publics, et la masse de discours qu'ils suscitent – sous la forme d'écrits journalistiques et universitaires, mais aussi de fan fictions ou de fan vids, ou encore par l'échange de memes, de gifs animés, ou de pratiques de vidding²²³. Certains plans par exemple se prêtent à des exégèses répétées, comme celui de Jon Snow faisant face à une meute de cavaliers dans *Game of Thrones* (S6E09), ceux de la scène initiale de la Red Room de *Twin Peaks*, avec ses rideaux rouges et son sol zébré (S01E03), la dernière scène de *The Sopranos* et sa mise en scène énigmatique conduisant à

²²³ Sur ceci, voir mon article “The Problem with Long Duration: TV Series, Aesthetics and Close Analysis”, à paraître (2020).

l'irrésolution du cut au noir final (S6E21), ou encore la scène des échecs de *The Wire* où l'analogie entre le mouvement des pièces et la structure du trafic de drogue semble programmatique pour la série (S1E01). Mais il est vrai que la spécificité sérielle permet avant tout de « charger » progressivement des types de plans, de cadrage, de photographie, ou d'effets de montage, d'une épaisseur dramatique, esthétique et émotionnelle particulière, par leur relation au long cours avec d'autres plans au fil de la saison, de la série tout entière, et par leur interaction avec nos autres expériences visuelles, la matière audiovisuelle de nos vies, dans laquelle elles s'insèrent.

De nombreuses images gagnent une force expressive et émotionnelle par leur répétitions et variations, comme le plan d'Omar Little (Michael K. Williams) sifflotant, canon scié à la main et manteau au vent dans *The Wire* ou celles de la queue de cheval impeccable de Kim Wexler (Rhea Seehorn), aussi imperturbable que sa rigueur morale, dans *Better Call Saul*²²⁴. Ce sont des images iconiques qui ne restent pas associées à un moment particulier, mais dont la puissance s'affirme au fil des saisons. Les plans finaux des épisodes de *Mad Men*, où de lents travellings décadrent progressivement les personnages pour insister sur le vide, l'attente ou la solitude, prennent également, au fil de la série, une fonction identificatrice et une dimension étoffée par notre expérience des autres plans similaires au fil des épisodes et des saisons²²⁵. Dans *Fargo*, un son apparemment anodin comme le tintement d'une clochette ou le bruit d'une porte d'ascenseur s'enrichit, au fil de répétitions et de variations, pour acquérir une portée émotionnelle spécifiquement liée au modèle sériel²²⁶.

Selon Jacques Aumont, les mutations de la circulation des images ont induit une modification brutale du statut du cinéma, et des images elles-mêmes. Du fait des échanges permanents, sur les réseaux sociaux ou sites de partage sur internet, les images sont devenues des « items », et « entrent davantage en relation les unes avec les autres, et avec les réseaux qui les véhiculent, qu'avec quoi que ce soit d'une réalité visible » (Aumont 2015, 99). Pour Aumont, cette autonomisation « profondément anti-cinématographique » des images affecte

²²⁴ (Jen Chaney, "Kim Wexler's Ponytail on *Better Call Saul* is a Force of Nature", *Vulture* 13/8/2018. <https://www.vulture.com/2018/08/better-call-saul-a-tribute-to-kim-wexlers-ponytail.html> et Mary Elizabeth Williams, "What Would Kim Wexler Wear? Rhea Seehorn on Her Iconic Ponytail, Marshall's Separates, and Class", *Salon.com* 19/8/2018. <https://www.salon.com/2018/08/19/what-would-kim-wexler-wear-rhea-seehorn-on-her-iconic-ponytail-marshalls-separates-and-class/> Dernière consultation 18/6/2019).

²²⁵ J'ai commenté cet aspect dans ma conférence du musée du Jeu de Paume dédiée à l'esthétique musicale des génériques de fin d'épisode, « *Mad Men* juke-box », cycle *Mad Men* (organisation Emmanuel Burdeau), mars 2017.

²²⁶ Sur cette question voir mon article "How the TV Series Rings Our Bell: Sound Punctuation in *Fargo*" ("Wie man den Ton zu Gehör bringt", *Montage AV* 27. 2(2018), « Serienästhetik ». 29-44.

le cinéma lui-même, « lequel s'adresse de plus en plus à des publics qui ont grandi dans ce monde des images irresponsables » (Ibid., 100).

Les connotations morales du terme « irresponsable » limitent, me semble-t-il, notre capacité à appréhender la nature et l'impact de ces nouvelles images sérielles, en les taxant d'immatunité ou d'inconséquence. De fait, les images de séries sont déterminées, plus que les images de cinéma, par les relations qu'elles entretiennent les unes avec les autres, dans les différents « arcs esthétiques » construits par l'œuvre, mais aussi au-delà. Le visionnage des séries est par essence discontinu : malgré l'avènement du *binge-watching*, il est très rare de pouvoir regarder toute une saison sans pause – encore moins toute une série. Même en enchaînant les épisodes, nous restons malgré tout conscients de cette segmentation. Ces images de séries s'immiscent donc au sein de nos autres expériences visuelles, diffusent leur réalité alternative au cœur de nos pratiques culturelles, et de nos imaginaires. Ces arrêts et reprises, ces répétitions et variations, ces « suspensions répétées qui nourrissent l'imaginaire des scénaristes et le nôtre » (Hatchuel 2016, 41) donnent de fait une valeur distincte à ces images de séries, par rapport aux images d'un film de cinéma vu en salle.

L'approche intermédiaire doit permettre de penser ce statut particulier non seulement dans une logique différencielle (ce qui distingue les séries de la littérature, du cinéma), mais aussi dans une logique aggrégative (ce que les séries construisent avec la littérature, avec le cinéma). Les séries incarnent ainsi un type de rapport au réel et à l'imaginaire, comme le font la littérature ou le cinéma. Leur abondance et leur succès critique comme populaire témoignent aussi d'une adéquation particulière entre la forme sérielle et une réalité dominée par le foisonnement, la fragmentation, l'interconnection et l'instabilité.

2. 3 Régime sériel et monde contemporain

Dans le contexte de la redistribution des cartes médiatiques telle qu'elle se dessine depuis une vingtaine d'années, penser les séries conjointement au cinématographique permet de faire émerger certaines spécificités du rapport que celles-ci entretiennent avec le monde contemporain. L'objet sériel est difficile à appréhender du fait de sa durée et de sa diversité ; l'approche intermédiaire, qui réfléchit aux positionnements respectifs de la représentation cinématographique et de la représentation sérielle, nous aide à comprendre la manière dont les

séries accèdent au statut d'œuvre d'art en établissant un certain rapport au monde, notamment par leur capacité à capter les enjeux métaphysiques et philosophiques d'une époque.

Plusieurs paradigmes ont ainsi permis, dans des travaux récents, de modéliser le régime épistémologique spécifique des séries, depuis des métaphores spatiales comme la mosaïque ou le réseau jusqu'à des modèles plus ontologiques tel le rêve. Ces paradigmes ouvrent la voie à une compréhension plus générale du statut affecté à la matière audiovisuelle des séries, qui se nourrit et se distingue à la fois du « cinématographique » tel qu'on l'entend aujourd'hui. Ainsi, Julien Achemchame reprend l'idée d'une mosaïque – non plus au sens où l'évoquait Marshall McLuhan pour penser la faible définition de l'image télévisuelle, mais plutôt pour définir la logique qui tendrait à unifier l'hétérogénéité du monde. Achemchame s'appuie sur les travaux de Lucien Dällenbach qui voit dans la mosaïque une métaphore parfaite pour rendre compte de l'époque contemporaine dans sa globalité, car elle « opère une synthèse de l'hétérogène au moment où la globalisation de l'économie et la révolution technologique brouillent notre rapport à la temporalité et nous forcent à réarticuler à nouveaux frais la relation du proche et du lointain » (Dällenbach 2001, 164-165, cité dans Achemchame 2015, 185-186). De même, pour Patrick Jagoda, les séries participent d'une « esthétique du réseau » : leur récit et leur esthétique constituent un ensemble décentralisé, interconnecté, non-linéaire, qui s'adresse à des publics liés entre eux, et encourage une pensée participative tout en ménageant des espaces d'improvisation (Jagoda 2016). Sarah Hatchuel, quant à elle, voit dans les séries télévisées « le nouveau site du rêve », non seulement parce qu'elles font un usage intensif de séquences oniriques de toutes sortes, mais aussi parce que le rêve, par ses intermittences, permet de comprendre leur projet narratif, esthétique et idéologique²²⁷.

Ainsi, la série se place du côté de la fluidité, de l'instabilité, de l'incomplétude et de la fragmentation, tandis que le film de cinéma s'inscrit dans une architecture plus monobloc, plus proche de celle du monument. La comparaison intermédiaire entre d'une part séries et cinéma, et d'autre part séries et architecture, permet de même au cinéaste James Gray de penser la spécificité de son art et d'expliquer sa préférence pour une forme plutôt que l'autre :

There's superb television, but it's not for me because – first of all – the two of three-hour format is just perfect, because it replicates best our birth-life-death cycle. *The Sopranos*

²²⁷ La parenté entre rêve et sérialité était déjà mise en exergue par Bazin qui saluait la capacité de la série à nous faire « éprouver la puissance du charme par son interruption, de savourer la délicieuse attente du conte qui se substitue à la vie quotidienne, laquelle n'est plus que la solution de continuité du rêve. » (Bazin 1976, 87).

was genius television but it went on forever, and it never seemed to culminate in anything, and then everyone was pissed off at the ending. That's exactly why TV cannot substitute for a great movie, because the swell of the architecture of a movie is part of what makes it the most beautiful art form²²⁸.

Les séries ne peuvent en effet prétendre à « la puissance architecturale » d'un film-monument. Néanmoins, en combinant une production de grande ampleur et de longue durée avec une réception personnelle, ancrée dans l'intimité du foyer et dans la temporalité réduite d'un épisode, les séries acquièrent un certain pouvoir de commentaire sur/résistance à l'écoystème médiatique et culturel contemporain : en proposant une expérience à la fois proliférante et localisée, elles permettent de repenser les nouveaux régimes visuels, où l'abondance et la circulation intense peuvent donner l'impression que les images sont devenues « irresponsables », progressivement déconnectées de toute historicité, de contextualisations, de liens ontologiques avec la réalité.

La forme sérielle s'est ainsi affirmée, ces deux dernières décennies, comme un site privilégié pour interroger notre relation au monde et aux images. Ce questionnement s'est accentué ces derniers temps par le positionnement de nombreuses séries au regard d'un contexte idéologique tendu, dans lequel la question de la réalité et de sa représentation est, plus que jamais, politique. La qualité « cinématographique » d'une série renouerait avec ce qui selon Bazin est le propre du médium audiovisuel, c'est-à-dire sa capacité à documenter, commenter et transformer la réalité. Pour André Bazin, le cinéma est un langage qui permet de révéler le sens caché de la réalité, il n'est pas que représentation mais bien participation au monde. Au lendemain du tournant numérique, qui constitue un bouleversement des liens entre textes et images, une restructuration du champ communicationnel et médiatique, les séries s'affirment comme des œuvres audiovisuelles particulièrement aptes à appréhender notre rapport au réel par le biais des images et des sons. Nombre d'entre elles interrogent, peut-être plus que jamais auparavant dans leur histoire, la forme qu'elles utilisent et les enjeux éthiques de la représentation. Une multitude de séries élaborent ainsi une forme audiovisuelle réflexive, parfois philosophique, nous aidant à questionner notre relation au monde, aux autres et à nous-mêmes. Par leur nature intermittente et leur durée plus longue que celle des

²²⁸ (Jessica Kiang, "Interview: James Gray Talks Working with Marion Cotillard, Joaquin Phoenix, and the Central Crisis of American Cinema", *Indiewire* 12/12/2012.

<https://www.indiewire.com/2012/12/interview-james-gray-talks-working-with-marion-cotillard-joaquin-phoenix-the-central-crisis-of-american-cinema-250339/> Dernière consultation 19/6/2019).

films de cinéma, les images de séries s’immiscent profondément dans nos pratiques audiovisuelles quotidiennes et routinières, acquérant ainsi un pouvoir de commentaire très fort sur nos rapports aux images et à la réalité.

Have you ever questioned the nature of your reality ?

Cette question inaugure l’interrogatoire récurrent de l’androïde Dolores lorsqu’elle est « réinitialisée » par les ingénieurs de Delos, l’entreprise qui gère le parc à thème futuriste où se situe l’intrigue de *Westworld*. Il s’agit alors de vérifier l’état de son paramétrage, et de s’assurer qu’elle ne garde aucun souvenir de ses « cycles » précédents. Dans une série qui repose sur une réflexivité hypertrophiée, cette phrase structurant la première scène du pilote puis revenant aussi régulièrement que les boucles narratives des androïdes, constitue un programme esthétique et philosophique à l’adresse des spectateurs: la série se donne pour objet d’interroger la possibilité de maîtriser le monde et sa perception par les pouvoirs de l’esprit. La réalité perçue par les androïdes « hôtes » de *Westworld* est réinventée par les concepteurs à chaque réinitialisation de leur système et de leur conscience artificielle – jusqu’à ce que l’apparition d’une mémoire autonome remette en question cette dynamique. Assez classiquement en somme pour une œuvre de science fiction, *Westworld* suggère une crise de la notion de « réalité », dans un contexte où l’hyperréalité du simulacre semble nous condamner à un doute permanent sur la nature même de cette réalité.

Cette thématique, formulée très explicitement dans *Westworld*, est devenue une sorte de topos dans de nombreuses autres séries, et reflète l’évolution de la nature « réaliste » de ces objets. Ce terme flou et imprécis, « concept hybride » critiqué par exemple par Jameson pour « ses conséquences fatales » sur la connaissance ou la vérité²²⁹, est encore souvent utilisé pour résumer la manière que certaines séries ont de « coller » à une sensation d’être au monde, ici et maintenant, d’estomper la rupture ontologique entre monde fictionnel et monde réel. Cette porosité spécifique au format sériel existait déjà dans le roman feuilleton du 19^e siècle, comme le montre Danielle Aubry en rappelant que la fusion entre la temporalité du récit par épisodes et celle de sa réception produit un « effet de réel si puissant que certains lecteurs, comme de nombreux téléspectateurs dans les premières années suivant l’apparition de la

²²⁹ “Realism [...] is a hybrid concept, in which an epistemological claim (for knowledge or truth) masquerades as an aesthetic ideal, with fatal consequences for both of incommensurable dimensions” (Jameson 2015, 6-7).

télévision, croiront à la réalité de l'existence des personnages de leur feuilleton préféré » (Aubry 2006, 63-64).

Aujourd'hui, plutôt que de proposer une extension vraisemblable de notre réalité, de nombreuses séries prolongent au contraire le trouble qui affecte de notre rapport à la réalité en exploitant et en interrogeant les évolutions technologiques et médiatiques. Dans notre écosystème médiatique, l'abondance d'informations et la généralisation du doute menacent notre croyance dans un sentiment de réalité stable. Le fait que nous obtenions désormais une grande partie de nos informations par le biais de filtres²³⁰ et d'algorithmes signifie que ces informations parviennent à chacun d'entre nous sous forme de récits très différents. Par sa forme longue et polymorphe, la série est à même de refléter cette diversité formelle des récits, et de nous conduire ainsi à la repenser. De nombreuses séries explorent très précisément les enjeux de filtres narratifs subjectifs, qui apparaissent comme des mises à distance d'une réalité toujours plus évanescence.

Certains critiques, constatant que de nombreuses séries récentes se confrontent à fragilisation de la perception, ont salué l'avènement d'une forme de « télésurréalisme ». James Poniewozik, critique au *New York Times*, voit dans le surréalisme un prisme parfait pour comprendre la manière dont ces séries interrogent le statut ontologique instable des images. Là encore, le croisement des références cinématographiques et télévisuelles nous aide à circonscrire la spécificité de ces séries et de cette mouvance : pour Poniewozik, dans les séries plus anciennes (comme *Dallas*, *Newhart* ou *St Elsewhere*), les séquences où la réalité était troublée et la perception déstabilisée reposaient essentiellement sur l'utilisation du motif narratif du rêve. Les séries actuelles se placeraient au contraire dans la lignée de films comme *The Matrix* ou *Inception* : la déstabilisation de la perception n'est plus circonscrite au rêve, mais notre environnement dans sa totalité apparaît comme étant potentiellement un simulacre, une entité factice peuplée des seules ombres de la caverne platonicienne²³¹.

Ceci se traduit en termes esthétiques tout autant qu'en matière de récit. Ces évolutions sont particulièrement visibles dans les séries de science-fiction dystopiques et post-apocalyptiques, qui connaissent un regain de popularité ces dernières années. De *Star Trek The Next Generation* dans les années 1990 à *Battlestar Galactica*, *Real Humans* et

²³⁰ La « bulle de filtrage » (*“filter bubble”*) est un concept introduit par Eli Pariser pour désigner le filtrage de l'information et l'isolement de l'individu accompagnant la personnalisation invisible mise en place sur les moteurs de recherche et les réseaux sociaux (Pariser 2011).

²³¹ (James Poniewozik, “*Legion* and the Rise of Surreality TV”, *The New York Times* 28/3/2017 <https://www.nytimes.com/2017/03/28/arts/television/legion-finale-surreality-tv.html> ; Spencer Kornhaber, *The Dizziying, Surreal Story of The Leftovers*. *The Atlantic* July/August 2017 <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/07/tv-gets-metaphysical/528681/> Dernière consultation 4/6/2019).

Westworld, l'apparence et la « matière » des personnages androïdes est représentée comme absolument similaire à celle des humains. De même, ces personnages, tout aussi ambigus et complexes que les personnages humains, occupent désormais le devant de la scène, ce qui renforce le questionnement sur la nature et la valeur de notre « humanité ». Dans *The O.A.*, la scène finale jette le doute sur l'existence même ce que nous venons de voir. Pour Florent Favard, le genre de la science-fiction à la télévision, surtout dans des séries hautement réflexives, parvient à interroger de manière particulièrement fine la nature de la conscience, et ce qu'elle permet (Favard 2018b²³²). La conscience humaine se réduit-elle désormais à un ensemble de données, de codes analysables toujours plus finement par les neurosciences, et donc susceptibles d'être manipulés et contrôlés ? Comment, dès lors, la distinguer de l'intelligence artificielle et justifier son statut distinct, sa supériorité ? Et si la conscience humaine n'est plus fiable ni unique, comment alors prétendre orchestrer et comprendre le flux incessant d'images que nous propose l'écosystème médiatique contemporain ? La bulle filtrante des algorithmes est-elle mieux à même que notre propre conscience de prendre en charge et de trier ces flux d'informations ?

Même dans les séries proposant un monde diégétique plus proche de la réalité quotidienne telle que nous en faisons l'expérience (sans androïdes ultraperfectionnés, sans intelligence surdéveloppée), les nombreuses variations de point de vue permises par la forme longue, complexe et épisodique, permettent de suggérer que la réalité pourrait être purement une question d'optique. Ainsi, plusieurs séries exploitent et diversifient le modèle, devenu classique depuis *Rashōmon*, des points de vue contradictoires. Tout le système narratif et représentatif de *The Affair*, par exemple, repose sur l'instabilité du point de vue et des perspectives multiples : les mêmes événements de l'intrigue, selon qu'ils sont perçus par Noah Solloway (Dominic West), ou Alison Lockhart (Ruth Wilson), n'apparaissent pas de la même manière, sans que la série ne décide jamais de la « bonne version ». La saison 5 de *The Good Wife* oppose aussi quelques brefs flashbacks illustrant les souvenirs respectifs des anciens amants Alicia Florrick (Juliana Margulies) et Will Gardner (Josh Charles), alors qu'ils s'opposent violemment lors d'un procès – le même souvenir, selon qu'il appartient à Alicia ou à Will, contiendra des éléments discrètement différents, comme la couleur d'un vêtement par exemple, bleu pour l'un, rouge pour l'autre (S5E10) ; ces différences de perception apparemment mineures semblent en fait sous-tendre deux visions du monde

²³² Sur ce sujet, voir le numéro de *TV/Series* « Posthumains en séries » (Hélène Machinal et Monica Michlin, dir. *TV/Series* 14, 2018. <https://journals.openedition.org/tvseries/2757> Dernière consultation 12/6/2019).

irréconciliables, et préfigurer l'opposition irréductible entre les anciens amants lors du procès. De par ses jeux complexes avec les perspectives, la forme sérielle permet donc de développer un régime visuel pluriel, en multipliant ce que Sarah Hatchuel appelle des « plis hypothétiques », ces scénarios alternatifs qui prennent vie non seulement dans les séquences de rêve, de fantasmes, de coma, d'imagination (Hatchuel 2016), mais aussi dans ces lignes narratives parallèles (comme les *flash-sideways* de *Lost*) mettant sur le même plan différentes potentialités fictionnelles dont aucune ne prend finalement le pas sur l'autre. Les séries récentes amplifient ainsi le phénomène de « télévision métaphysique », comme l'appelle Kornhaber dans *The Atlantic*, qui n'est pas radicalement nouveau, mais naît sans doute avec *Twin Peaks*, *The X-Files* et *Lost*. Nourrie de cinéma expérimental et existentiel, la télévision métaphysique présente aussi un argument commercial : dans un contexte de *streaming* et de câble premium, la confrontation des points de vue et les débats sur la nature ontologique des différents « plis hypothétiques » permet de susciter de précieux buzz, qui contribuent désormais à la popularité d'une série.

Multiplie les lignes temporelles, *flashbacks*, variations de points de vue : l'univers visuel de certaines séries adopte le modèle d'« une base de données visuelles, que les spectateurs feuilletent d'épisode en épisode au fil des *flashbacks* » (Lefait 2015, 246). Le monde fictionnel devient une sorte d'entité autonome, que les spectateurs peuvent découvrir sous différents angles par ces réactivations régulières que sont les épisodes (et les débats en ligne), inaugurant un nouveau mode de scopophilie. Pour Sébastien Lefait, celui-ci s'éloigne du modèle voyeuriste qui métaphorisait le dispositif cinématographique dans *Rear Window* par exemple, et s'inscrit davantage dans « un régime scopique qui épouse la logique de surveillance » (Ibid., 247). La narration sérielle semble en effet poser au préalable l'existence d'un monde fictionnel autonome qu'il est toujours possible de revisiter sous de nouveaux angles de vue, au fil de « fausses pistes plus sinueuses qu'au cinéma » (Ibid., 250).

Au-delà de ce statut particulier de l'image sérielle, le temps long et la structure en épisodes permettent aussi certaines modalités rythmiques, qui font écho à la temporalité spécifique de l'existence contemporaine. Le travail sur l'interruption, la reprise, et les variations de cadence, peuvent ainsi rendre compte de la manière dont notre existence est à la fois encadrée et ponctuée par une multiplicité d'écrans et de technologies qui constituent, pour reprendre l'expression de Gilles Lipovestky et Jean Serroy, une véritable « écransphère » (Lipovetsky et Serroy 2007, 11). *The Good Wife* a été ainsi décrite comme

« la première grande série sur la technologie »²³³, qui parvient à représenter au plus près la familiarité comme l'étrangeté de ces technologies du numérique et de ces nouveaux médias, ainsi que leur impact sur nos modes de sociabilité, nos pratiques professionnelles, et notre imaginaire. Elle parvient à cette précision sans doute justement parce qu'elle ne propose ni un tableau dystopique catastrophiste, ni une simple glorification des prouesses technologiques. En tant que série judiciaire, elle s'attache bien sûr à l'impact des technologies et du virtuel sur la pratique du droit. Mais la série est plus particulièrement innovante par la manière dont elle incorpore dans sa propre matière – scénario, mise-en-scène, et montage – les pratiques du smartphone, de lecteurs mp3, des ordinateurs, et surtout d'internet sous toutes ses formes, sans parler des écoutes téléphoniques de la NSA qui ponctuent l'intrigue à partir de la saison 3. *The Good Wife* donne littéralement forme à ce Paul Virilio appelle notre « génération de réel », où le temps est « indéfiniment fractionné en autant d'instantanéités que le permettent les techniques de communication et de télécommunications » (Virilio 1987, 19).

Mais la mise en scène et le montage sont aussi directement intégrés à la représentation de l'imaginaire du personnage principal Alicia Florrick : qu'il s'agisse de souvenirs, de fantasmes ou d'hypothèses, les séquences se multiplient à partir de la saison 4 pour représenter la manière dont l'imaginaire s'inspire des technologies numériques, notamment ce qu'Olivier Mongin appelle la capacité du virtuel à « libérer les possibles » (Mongin 2004, 25). Plus la série avance²³⁴, plus elle s'intéresse à cette perception de plusieurs temporalités simultanées, notamment en lien avec la manière dont les nouvelles technologies rythment désormais non seulement nos activités, mais aussi nos pensées, voire nos rythmes biologiques. Dans ses trois dernières saisons, la série travaille sa propre matière en jouant constamment sur la réactivation de notre mémoire des saisons précédentes, et sur l'intimité construite avec la série, par le biais des représentations de l'imaginaire du personnage principal. Ainsi l'épisode "Mind's Eye" (S6E14), relève presque exclusivement du virtuel puisque l'essentiel, comme l'indique le titre, transpose en images ce qui se passe dans l'esprit d'Alicia. Celle-ci, aphone, doit se préparer à une interview cruciale pour sa campagne électorale en vue de devenir Procureur général de l'Illinois. Elle s'y attelle d'abord en regardant quelques images de son adversaire, Frank Prady, qui s'est déjà prêté à l'exercice, et dont la performance est disponible en ligne. Par un simple cut sur un gros plan d'Alicia

²³³ Selon la critique du *New Yorker* Emily Nussbaum, *The Good Wife* est « à la culture du numérique ce que *The Wire* est au trafic de drogue ». (Emily Nussbaum, "Net Gain. How *The Good Wife* Became the First Great Series About Technology", *The New Yorker* 27/2/2012).

²³⁴ Il s'agit d'une série de Network (CBS) classique : elle compte 7 saisons de 22 ou 23 épisodes de 40 minutes chacun.

réagissant, en regard caméra, à ce que dit son adversaire, la scène se transforme alors en une représentation de la manière dont elle s’imagine sa propre interview à venir. Le décalage « imaginaire » transpose Alicia dans un cadre similaire à celui visible dans l’interview de Prady, mais légèrement modifié : la bibliothèque et les livres à l’arrière plan deviennent ainsi uniformément gris, « génériques » et non plus spécifiques ; la bouteille d’eau sur la table, tout comme ses interlocuteurs, restent « neutres » – plus d’étiquette sur la bouteille, et des silhouettes en contre-jour pour le comité éditorial qui lui fait passer l’entretien.

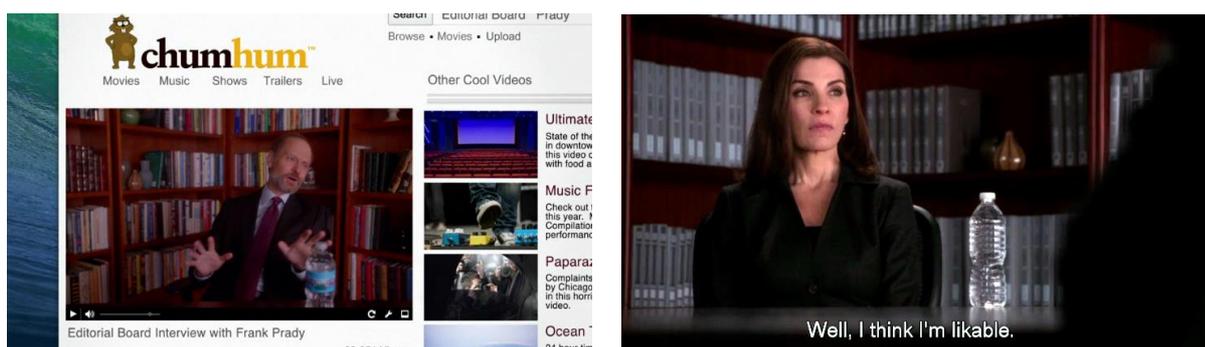


Fig. 50-51. La mise en scène imaginaire d’Alicia Florrick dans *The Good Wife* (S6E14)

Cette séquence fantasmée est elle-même régulièrement interrompue par des objections et conseils de ses deux chefs de campagne et de son assistante, qui apparaissent quant à eux dans une salle de montage imaginaire, comme s’ils participaient, avec elle, à l’élaboration de sa propre mise en scène. Tout l’épisode est construit sur ce principe, qui se complexifie par la suite. Interrompant sa préparation de l’entretien, Alicia dirige ensuite son attention vers d’autres sujets, réagissant à divers stimuli technologiques ou médiatiques. Les interventions des personnages dans le cadre de cette « imagination dialogique » sont souvent filmées de la même manière, en plan taille frontal, dans une construction symétrique. L’utilisation constante du regard caméra transforme l’écran en interface de communication qui relie Alicia à ces interlocuteurs virtuels, dans une sorte de visionconférence imaginaire. Plutôt que le « miroir noir » qui sert de métaphore à l’omniprésence des écrans dans *Black Mirror*, *The Good Wife* propose un écran invisible et internalisé, qui fait le lien entre le corps réel d’Alicia, le monde virtuel des écrans intradiégétiques, les projections imaginaires du personnage, et les spectateurs de la série, lesquels sont fortement intégrés au dispositif par cette récurrence du regard caméra. Le passage rapide d’un sujet (la préparation de son interview) à un autre (la stratégie qu’elle doit élaborer pour un procès intenté contre son cabinet), ainsi que les

ramifications complexes des deux, se prêtent à un montage rapide et fragmenté où les lignes imaginaires finissent par se mélanger, les personnages se tournant parfois vers la caméra pour lui faire remarquer que ses fantasmes sont peu réalistes (“You know we don’t talk like that”), ou que son scénario est absurde. Le *multitasking* auquel elle se prête fonctionne comme autant de clins d’œil aux spectateurs familiers de cette fragmentation de l’attention. De nombreux plans rapprochés sur son visage insistent également sur les affects que peuvent générer ces fluctuations médiatiques. Lorsqu’elle consulte un site internet pour vérifier une rumeur à son sujet, une bannière latérale diffuse une vidéo publicitaire dont la voix off lui rappelle celle de son ancien amant Will Gardner, mort pendant la saison précédente. Cette présence spectrale suscitée par un hasard cybernétique suscite quelques fragments de souvenirs : on passe ainsi des plans assez laids de la publicité en ligne à une évocation érotique, un très gros plan d’une main dégrafant un soutien-gorge, un baiser sur un dos dénudé, tandis que l’on continue à entendre la bande-son publicitaire. La suite de l’épisode poursuit cette disjonction entre technologies de communication et affects : l’émotion d’Alicia continue de colorer son imaginaire, en superposant notamment ses fantasmes érotiques aux conversations téléphoniques factuelles avec son directeur de campagne.



Fig. 52. Superposition d’une conversation téléphonique factuelle et des fantasmes érotiques de l’héroïne (*The Good Wife*, S6E14)

Cet entrelacs de souvenirs, de pensées, de fantasmes et de visualisations imaginaires d’échanges virtuels compose un courant de conscience au rythme enlevé, et dont la construction fait appel à la proximité installée de longue date entre les spectateurs et les personnages. L’impact émotionnel de l’épisode repose ainsi sur l’activation de la mémoire affective des spectateurs, notamment lorsque le souvenir de la relation amoureuse vient

perturber la réflexion juridique ou politique d'Alicia, et remet le corps de cette dernière au premier plan. Ainsi *The Good Wife* est un exemple de la manière dont la forme sérielle « capitalise » l'engagement de son public pour explorer un type de montage dialogique et interroger la manière dont notre pensée, notre conscience et nos affects sont aujourd'hui déclenchés et modelés par nos modes de communication et d'accès à l'information. Entre les deux extrêmes de la dystopie et de la fascination technologiques, le dialogisme imaginaire représenté à l'écran devient une forme de maïeutique pour l'héroïne, qui échafaude ses stratégies juridiques ou politiques, tout en fragmentant son processus de réflexion. D'autre part, l'épisode révèle le surgissement d'une « inquiétante étrangeté numérique » (Ravetto-Bagioli 2019), par un retour spectral de Will Gardner incarné ici par une voix qui est bien celle de Josh Charles, l'acteur qui interprétait Will, mais qui émane à ce moment là de l'image fugace d'un figurant inconnu. Pour Kriss Ravetto, dans un contexte où la distinction entre processus psychiques humains et machiniques se confondent, les technologies numériques transforment également les manifestations de l'inquiétante étrangeté freudienne. L'étrange retour de Will dans l'épisode relie très précisément une manifestation inattendue, purement algorithmique (une publicité ciblée se déclenchant automatiquement), et les affects du personnage (son émoi érotique, qui contamine la suite de l'épisode). L'épisode résume bien les enjeux complexes pris en charge par la série, dans sa matière narrative comme dans ses choix esthétiques : la fin de la vie privée et le fait que nous ne soyons plus tout à fait moteurs de nos actions ou de nos pensées.

Régime hypothétique de l'image, surréalisme, scopophilie de la surveillance – ces paradigmes nous aident à saisir une valeur spécifique des images sérielles en relation avec un contexte historique, médiatique et politique précis ²³⁵. Le surréalisme littéraire et cinématographique des années 1920²³⁶ était une réaction contre la tyrannie du progrès et du rationalisme excessif, une tentative de déconstruction qui s'accompagnait d'un espoir de réenchantement du monde par le rêve, la création automatique, ou la révélation de l'étrangeté de la vie moderne. Les diverses manifestations du « surréalisme » dans certaines séries – de *The Leftovers* à *Atlanta*, de *Mr Robot* à *The O.A.*, peuvent être vues à la fois comme participant de la mise en crise de la notion même de réalité, et comme une quête de sens et de

²³⁵ L'esthétique des séries est aussi influencée par les formes de divertissement immersif, notamment les jeux vidéo. *Westworld* en serait le fantasme absolu, puisque les « invités » évoluent dans une fiction inscrite dans une fiction, dans une sorte de cosmologie plurielle (Favard 2018b). Les créateurs de la série, Jonathan Nolan and Lisa Joy citent *Grand Theft Auto* (Rockstar Games, cinq opus publiés entre 1997 et 2013), et les critiques évoquent souvent *Red Dead Redemption* (Miller deux opus publiés en 2016 et 2018), jeu qui se déroule dans un univers de western.

²³⁶ Le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton paraît en 1924 ; *Un Chien andalou* de Luis Bunuel et Salvador Dali sort sur les écrans en 1929.

spiritualité. Les questions philosophiques et éthiques soulevées par les nouveaux modes d'accès à la connaissance et les nouveaux médias se reflètent particulièrement dans les séries justement parce qu'elles sont intégrées à ces flux d'images en mouvements que nous consommons à haute dose, tout en permettant un commentaire sur eux. La spécificité de la sérialité est liée à ce que Frank Kelleter nomme des « cycles de retour » : ces œuvres en devenir observent les effets qu'elles produisent, regardent les publics qui les regardent, et intègrent ce mode de regard dans la suite de leur élaboration, partageant ainsi une certaine responsabilité avec ces publics²³⁷.

Séries et éthique : entre fantasme d'immortalité, nihilisme et apprentissage de la mort.

Au sein de l'économie de l'attention qui est la nôtre (Citton 2014, Lanham 2006), la production et la consommation d'images sont devenues un enjeu non seulement personnel et culturel, mais aussi économique et politique. Cet enjeu est particulièrement perceptible dans le cas des séries qui nous « engagent » pour de nombreuses heures et nous accompagnent intimement, que ce soit pour un visionnage intensif sur une seule nuit, ou pour une expérience plus diluée de plusieurs années si l'on épouse le rythme de la diffusion télévisuelle, laquelle peut même être suivie de reVISIONNAGES éventuels, qui désormais entrent dans le programme esthétique et narratif de ces œuvres de plus en plus complexes. Si les séries peuvent se penser avec la littérature et le cinéma, c'est aussi que nombre d'entre elles sont aujourd'hui, au même titre que les œuvres littéraires et cinématographiques, un site de négociation éthique, politique et idéologique, à la fois dans leur récit et dans la forme qu'elle adoptent. En effet, les évolutions formelles, technologiques et esthétiques des séries de ces dernières années, ainsi que leur contenu narratif, posent la question de leur portée morale. Sans prétendre que la forme serait porteuse d'un discours éthique en soi (la grande diversité des séries invalide bien entendu tout discours généralisant), il convient néanmoins de se poser la question des grandes orientations éthiques portées par les séries aujourd'hui, chargées d'une nouvelle « responsabilité » par leur popularité et leur consommation intensive, et par leur fort impact émotionnel et psychologique.

²³⁷ (“All about Seriality: an Interview with Frank Kelleter”, *Confessions of a Aca-Fan* 4/5/2017. <http://henryjenkins.org/blog/2017/05/all-about-seriality-an-interview-with-frank-kelleter-part-one.html> Dernière consultation 1/7/2019).

Pour Sandra Laugier, le caractère polyphonique des séries permet « la constitution d'une éthique pluraliste et conflictuelle » (Laugier 2009, 278). Les séries, selon elle, accompagnent une révision du statut de la morale, qui s'éloigne de « règles, normes transcendantes et principes de décision » et se situe plutôt dans « l'attention aux conduites ordinaires, aux micro-choix quotidiens, aux styles d'expression et de revendication des individus ». Cela correspond d'ailleurs à une aspiration plus vaste de nombreux philosophes « lassés d'une méta-éthique trop abstraite, ou d'une éthique trop normative et sûre d'elle » (Laugier 2009, 280). Sabine Chalvon-Demersay a ainsi étudié le type de construction morale qu'apporte la forme même de la série, et voit dans les années 1990 un tournant (notamment lié à *E.R.*), par la manière dont les séries nous font découvrir des milieux complexes et spécialisés (l'hôpital dans *E.R.*, la maison blanche dans *The West Wing*), nous confrontent à un vocabulaire inconnu, et nous éduquent peu à peu – un effort d'éducation que nous consentons volontiers à faire car la qualité des personnages est telle qu'ils s'intègrent dans nos propres vies (Chalvon-Demersay 2003). Pour Claire Cornillon et Sarah Hatchuel, la dimension éthique est à relier à la forme spécifique que prennent de nombreuses séries à partir des années 1980/1990, celle du « semi-feuilletonnant formulaire »²³⁸. Le fait même de rechercher sans arrêt un équilibre entre l'intrigue feuilletonnante, déployée à l'échelle de la série, et les intrigues formulaires propres à chaque épisode est une manière de construire un propos sur le rapport à l'autre et sur l'empathie. En effet, l'épisode devient un site d'articulation entre ce que l'on connaît et ce que l'on ne connaît pas ; il nous force alors à accepter d'être constamment en mouvement vers l'autre pour pouvoir évoluer nous-mêmes.

La question de l'éthique surgit plus particulièrement avec la multiplication, dans les années 2000 notamment, de séries fondées sur des figures d'antihéros, et explorant des zones d'ombre en matière de personnages, de valeurs et de représentation. Les séries des chaînes du câble payant comme HBO, non soumise au contrôle de la FCC, mais aussi les productions de chaînes câblées standard, et des Networks, osent s'aventurer vers des sujets controversés. Des publics toujours plus nombreux choisissent ainsi de s'immerger régulièrement, et pour de très nombreuses heures, dans des spectacles profondément déplaisants – torture dans *24*, meurtres esthétisés dans *True Detective* ou dans *Hannibal*, opérations sanguinolentes en gros plan et haute définition dans *The Knick*, pauvreté urbaine sans fard dans *The Wire*, crimes en tous

²³⁸ (Claire Cornillon et Sarah Hatchuel, « Pour une approche éthique des séries semi-feuilletonnantes », in Fabien Bouilly, dir. *Les Séries télévisées à l'âge adulte*. Paris : Presses universitaires de Paris Nanterre, à paraître (2020). Pour une définition de la série semi-feuilletonnante formulaire, voir Claire Cornillon, « Définitions et typologie des formes de récits sériels audiovisuels », *Episodique*, <https://episodique.hypotheses.org/13> Dernière consultation 4/6/2019).

genres dans *The Sopranos*, cadavres en pagaille dans *Six Feet Under*, suicides et torture dans *The Leftovers*, viol ritualisé dans *The Handmaid's Tale*, *serials killers* décrivant leurs actes avec force détails dans *Mindhunter* et *Manhunt Unabomber*, assassinats en séries représentés en détail dans *Dexter*, *Bates Motel* ou *The Following* – une grande proportion de séries de ces vingt dernières années nous convie à interroger notre adhésion à des personnages ambigus, et souvent moralement répréhensibles. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que ces séries sont dénuées d'éthique ou d'interrogation morale, bien au contraire : la reconnaissance critique tend à distinguer ces séries « de qualité », notamment sur HBO, précisément parce qu'elles posent frontalement des questions d'éthique de la représentation. Elles se démarquent des productions précédentes par leur manière de représenter explicitement la violence et la sexualité, d'offrir non plus le « programme le plus consensuel », mais bien l'inverse, comme le résume Dan Hassler Forest sous l'expression “most objectionable programming” (Hassler-Forest 2014, 165). Nous sommes en effet bien loin de la télévision « du plus petit dénominateur commun », où il convenait de n'offenser personne et de ne jamais perdre les spectateurs. Pour Hassler-Forest, cette complexification morale participe de la stratégie de distinction adoptée par de nombreux *showrunners* – ceux de *Breaking Bad*, *Mad Men*, *The Shield* ou *Game of Thrones* par exemple – pour revendiquer une forme adulte et active²³⁹ (Ibid., 166).

D'autres parlent à ce sujet de séries qui s'inscriraient dans le genre plus ou moins défini du « *cringe* » ou « *post-cringe* », visant à faire frémir le spectateur de déplaisir plutôt que de confort. Pour Philippe Maciak, de nombreuses séries aujourd'hui se rapprochent même du genre « *torture-porn* » souvent associé aux films d'Eli Roth, Michael Haneke, ou encore Lars Von Trier. Selon lui, nous sommes dans une époque de « sado-modernisme », un quasi mouvement selon lequel la seule ambition artistique honnête et décente serait d'infliger de la douleur²⁴⁰. Dans la tradition d'un cinéma qui serait celui de Luis Buñuel ou Pier Paolo Pasolini, la mission morale de l'art audiovisuel serait ici de choquer, d'infliger une violence sans fard pour susciter une réflexion, une pensée. Tout comme les “Guilty Remnants” qui, dans *The Leftovers*, se donnent comme mission de rappeler au reste du monde, par leur présence, leur uniforme blanc, leurs cigarettes et leur silence, l'ineffable perte que personne ne devrait pouvoir surmonter (la disparition soudaine et inexplicée de 2% de la population

²³⁹ Hassler-Forest dénonce dans son article la politique genrée de ce type de « télévision de qualité », souvent destinée un public identifié comme masculin.

²⁴⁰ “[T]he only honest and decent thing for art to do is inflict pain.” (Philippe Maciak, “Post-Cringe: *The Leftovers* and the Evolution of Violent Endurance TV”, *The New Republic* 14/10/2015. <https://newrepublic.com/article/123109/post-cringe-leftovers-and-evolution-endurance-tv> Dernière consultation 4 juin 2019).

mondiale), certaines séries infligent un rappel douloureux pour ce monde au bord de l'effondrement, une crise sociale et climatique que nous avons-nous-mêmes suscitée par les excès du capitalisme ultralibéral et de la surconsommation²⁴¹. L'esthétisation de la violence dans *Game of Thrones*, *True Detective*, *Hannibal*, ou dans le tout récent *Too Old to Die Young* signée Nicolas Winding Refn, relève certes d'un certain voyeurisme, mais a aussi pour effet de nous interroger sur notre relation à l'image. La fascination pour ces images haute définition, ces cadrages sophistiqués et ces montages complexes nous impliquent, en tant que spectateurs, et nous convient à une immersion si forte que les enjeux éthiques s'en trouvent finalement accrus. C'est sans doute pour cela également que certaines séries deviennent toujours plus auto-référentielles ou métatextuelles, interrogeant leur propre projet esthétique et narratif, comme si une telle esthétique exigeait un encadrement supplémentaire par le récit, et un discours sur le récit. Dans *Westworld* par exemple, la dimension référentielle et palimpsestique est si vertigineuse qu'elle court fréquemment le risque de perdre les spectateurs dans les entrelacs du labyrinthe narratif et esthétique. Ce haut degré de réflexivité nous encourage à mettre en perspective le type de voyeurisme encouragé par la série: même si les degrés d'immersion sont différents, les spectateurs d'HBO, comme les visiteurs du parc *Westworld*, payent pour avoir accès à des contenus violents et de la nudité non censurée.

On trouve ainsi des passages toujours plus nombreux où les séries interrogent le statut du scénario, des personnages, du metteur-en-scène, et des images. Dans *Breaking Bad*, Walter White se réinvente une identité, sous le patronyme de Heisenberg, en changeant d'apparence, de nom, et d'activité. Lorsque sa femme Skyler prend conscience de la situation, elle y résiste quelque temps pour des raisons morales, puis tente de s'affirmer comme co-auteurice de ce nouveau scénario, en créant un niveau de fiction supplémentaire (l'addiction au jeu de Walt) qui pourra expliquer aux yeux des autres leur nouvelle aisance financière. C'est armée de son stylo, devant un bloc-note similaire à ceux utilisés par tous les scénaristes, qu'elle élabore ce nouvel arc fictionnel (S4E4, "Bullet Points"). Dans *The Wire*, c'est McNulty qui se fait l'auteur d'une fiction de *serial killer*, pour tenter d'obtenir un budget suffisant pour son enquête sur le trafic de drogue²⁴². Dans *Game of Thrones*, Tyrion Lannister clame, à la toute fin de la dernière saison, que le pouvoir ultime réside dans la capacité à raconter « une bonne

²⁴¹ Sur l'effondrement, voir (Jared Diamond. *Collapse. How Societies Choose to Fail or Survive*. New York: Penguin, 2005). On note que le poème "Ozymandias" de Shelley, qui structure la bande-annonce de la dernière saison de *Breaking Bad*, sert d'épigraphe au livre. Dans le poème, l'évocation des ruines d'une statue monumentale de Ramses II au milieu du désert exprime la vanité des puissants, et la destruction inéluctable des rêves de grandeur et de domination – vanité et destruction qui sont au cœur du récit de la dernière saison de *Breaking Bad*, et des phénomènes décrits par Jared Diamond dans son ouvrage.

²⁴² J'étudie précisément la mise en abyme de la fiction dans la saison 5 de *The Wire* dans mon article "*The Wire* and the Democracy of Fiction", [SERIES 4.2](#) (2018). 77-90.

histoire » : “What unites people? Armies? Gold? Flags? Stories. There’s nothing in the world more powerful than a good story. Nothing can stop it. No enemy can defeat it.” (S8E06) On peut débattre du fait que l’héritier légitime du trône de fer soit alors Bran Stark – a-t-il effectivement « la meilleure histoire »²⁴³? Il demeure qu’en tant que « corbeau à trois yeux », il connaît toutes les histoires, passées, présentes et futures. La réflexivité de l’épisode se poursuit lorsque, pendant le premier conseil du nouveau pouvoir en place, Samwell Tarly présente son livre *A Song of Ice and Fire* : la série a conduit à la production d’un livre doté du même titre que l’œuvre source de George R.R. Martin en un effet métaleptique vertigineux.

Si le récit vient souvent « recadrer » la séduction d’images violentes ou moralement problématiques, la force esthétique permet aussi bien souvent de rendre les récits plus puissants – notamment en voilant certaines de leurs incohérences – et de leur conférer ainsi un impact politique hors de l’œuvre même. Ainsi, après une première saison très proche du roman de Margaret Atwood, la série *The Handmaid’s Tale* connaît une forte baisse de qualité dans son scénario, mais son impact dépasse désormais les limites de la série, devenue un emblème, un signe de ralliement, notamment par sa force iconique. La série est en effet parvenue à exporter son univers fictionnel dans la vie réelle. *The Handmaid’s Tale* a ainsi été vue comme une métaphore des tendances régressives des Etats-Unis à l’ère Trump, et plus généralement du backlash antiféministe. Dans le cadre de plusieurs manifestations, des Etats-Unis jusqu’en Irlande ou en Argentine, pour dénoncer les législations anti-avortement par exemple, les contestataires ont choisi de porter des costumes inspirés de la série pour marquer les esprits et attirer l’attention médiatique sur leur action. Si la force en revient bien sûr avant tout au roman de Margaret Atwood, l’impact du symbole est associé à l’univers visuel qu’a permis de construire la série (on n’a pas vu de manifestations de *Handmaids* à la suite du film de Volker Schlöndorff adapté du roman en 1990). La série existe désormais en dehors des limites de l’œuvre audiovisuelle : elle est entrée dans le champ politique par sa force symbolique²⁴⁴. La série est ainsi devenu un site politique par le biais d’une conversation entre l’œuvre, ses publics et la vie publique, conversation qui ne se manifeste donc pas seulement

²⁴³ “Who has a better story than Bran the Broken ?” demande Tyrion. Les débats au sujet de la fin controversée de la série sont nombreux – voir par exemple (Sam Adams, “*Game of Thrones*’ Finale Tried to Sell a Messiah in Secular Terms”, *Slate* 22/5/2019. <https://slate.com/culture/2019/05/game-of-thrones-finale-bran-chosen-one-religion.html> ou Kathryn Van Arendonk, “King Bran? Really?” *Vulture* 20/5/2019. <https://www.vulture.com/2019/05/game-of-thrones-king-bran-the-broken.html> Dernière consultation 10/7/2019).

²⁴⁴ Sur ce phénomène, voir (Peter Beaumont and Amanda Holpuch, “How *The Handmaid’s Tale* Dressed Protest Across the World”, *The Guardian* 3/8/2018. <https://www.theguardian.com/world/2018/aug/03/how-the-handmaids-tale-dressed-protests-across-the-world> Dernière consultation 1/7/2019). La face sombre de cette extension du domaine fictionnel se manifeste dans le phénomène du “Dark Tourism”, qui s’est développé récemment notamment avec l’afflux indécent de touristes sur le site de Tchernobyl à la suite de la série HBO *Chernobyl*.

sous forme verbale, mais bien sous forme d'incarnation, de performance, d'échanges d'images et de sons.

Après l'ère des « hommes tourmentés », dans les années 2000, la décennie 2010 est aussi marquée par une plus grande diversité des représentations sur petit écran. La fragmentation des publics et des offres a comme effet vertueux d'ouvrir de nouveaux espaces de liberté dans le type de spectacle, de récit, de corps, de groupes sociaux qui peuplent les écrans. Les séries s'emparent ainsi des grands sujets politiques et sociaux comme les enjeux de classe, de race et de genre, et donnent par leur ampleur et leur diversité, une visibilité complexe à ces groupes ou minorités souvent cantonnés à l'invisibilité ou aux stéréotypes dans les séries des décennies précédentes. Ainsi, par exemple, *Buffy* met en scène un premier baiser lesbien, tandis que *The Wire* se distingue en tant que drama sériel par son casting principalement noir. Les séries les plus inventives des années 2010 témoignent aussi d'une plus grande diversité au sein des équipes créatives. Aux *showrunners* qui étaient en majorité masculins, blancs et hétérosexuels succèdent des équipes créatives plus diverses, autour de figures comme Lena Dunham, Ava Duvernay, Donald J. Glover, Jill Soloway, Jenji Kohan, Steven Canals ou les sœurs Wachowski. Si la diversification des profils au niveau de l'écriture et de la production est un phénomène récent et toujours perfectible²⁴⁵, les séries s'inscrivent dans une réflexion commune sur de grandes questions sociales et politiques : genre et sexualité, identités raciales, communautarisme et exclusion. La sexualité féminine est représentée dans *Girls*, *Masters of Sex*, *Orange is the New Black* ou *Euphoria*. L'influence des mouvements comme *Black lives matter* se fait sentir dans des séries représentant la multiplicité de l'identité afro-américaine comme *Dear White People*, *Atlanta*, *Queen Sugar*, la transidentité devient une question centrale dans *Transparent* ou *Orange is the New Black*, qui poursuivent les avancées représentées par des séries comme *The L-Word* ou *Queer as Folk*, jusqu'aux audaces queer de *Pose* ou *Good Omens*.

Cette responsabilité politique et éthique partagée entre séries et publics est intimement liée à la temporalité spécifique de la série. Pour comprendre ce lien entre forme sérielle et enjeu éthique, la série *The Good Place* nous offre de multiples clés d'analyse. La série est à cet égard exemplaire puisque sa thématique principale est la philosophie éthique. La série se passe dans une sorte de paradis (le « bon endroit » éponyme) où le personnage principal, Eleanor, se retrouve après sa mort. Comprenant qu'on l'a confondue avec une autre et

²⁴⁵ Voir (Aisha Harris, "Same Old Script", *Slate* 18/10/2015. http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2015/10/diversity_in_the_tv_writers_room_writers_and_showrunners_of_color_lag_far.html Dernière consultation 10/7/2019).

envoyée au paradis par erreur, elle tente de cacher ses innombrables défauts et de « mériter » sa place en demandant de l'aide au compagnon qu'on lui a assigné, Chidi. Celui qui est censé être son « âme sœur » était en effet, avant sa mort, professeur de philosophie, spécialiste d'éthique. Quelques épisodes plus tard (S2E4), alors que les principaux intéressés ont compris qu'il ne s'agissait pas du paradis mais bien d'une variation subtile de l'enfer, Chidi et Eleanor décident de s'associer à Michael, le démon qui scénarise leurs tortures depuis plus d'une saison, mais exigent que Michael lui aussi fasse l'effort de s'éduquer en matière de morale, grâce à l'enseignement de Chidi. Les tentatives de ce dernier pour lui faire distinguer le bien du mal échouent, jusqu'à ce que l'enseignant comprenne que l'exercice restera vain tant que Michael n'aura pas saisi la finitude de l'existence: "If you live forever then ethics don't matter to you because there are no consequences for your action. Before I can teach Michael to be good, I have to teach him about what we used to think about: that life has an end, and therefore our actions have meaning." C'est la finitude qui donne du sens, et qui active des enjeux éthiques : cette idée met en lumière les questionnements éthiques spécifiques qui se posent au niveau du format sériel lui-même.

En effet, l'un des principes de la forme sérielle est sa « résistance à la clôture » (Esquenazi 2010, 27), le fait de se perpétuer jusqu'à épuisement – du matériau, des publics, ou des financements, ou d'un mélange des trois. Si, dans ces vingt dernières années, plusieurs d'entre elles travaillent au contraire une dimension téléologique²⁴⁶, la plupart des séries semblent néanmoins ménager un espace ouvert, une possibilité de retour infinie. Ainsi *The X-Files*, *Twin Peaks*, *The Twilight Zone*, *The Sopranos* ou *Deadwood*, séries achevées ou arrêtées, ressuscitent des années plus tard sous la forme d'une nouvelle saison, ou d'un film. Les spin-offs permettent également de ne pas complètement abandonner une histoire et ses personnages : *Better Call Saul* nous offre une sorte d'archéologie du personnage de Saul Goodman, *The Good Fight* accompagne Diane Lockhardt dans sa nouvelle carrière, tandis que plusieurs spin-offs sont déjà annoncés pour « compenser » la fin de *Game of Thrones*²⁴⁷, poursuivant une tradition ancrée dans l'histoire de la sérialité télévisuelle²⁴⁸. Absence de fin,

²⁴⁶ Sans parler des mini-séries, dont le principe a toujours été plus téléologique, certaines séries pensent, ou semblent penser d'emblée, leur fin (*Six Feet Under*, *The Wire*, *Breaking Bad*) ou bien adoptent un principe formel qui propose des clôtures intermédiaires, comme le format de l'anthologie où chaque saison propose une histoire close sur elle-même (*American Horror Story*, *Fargo*, *True Detective*, *Black Mirror*). Sur l'histoire et les enjeux des fins de séries, voir (Lifschutz 2018).

²⁴⁷ (Rebecca Alter, "The *Game of Thrones* Prequels are Coming. Here's What We Know So Far". *Vulture* 19/5/2019. <https://www.vulture.com/2019/05/game-of-thrones-prequels-new-series-updates.html> Dernière consultation 20/6/2019).

²⁴⁸ La tendance existe dès les toutes premières années de la télévision (*Broken Arrow* était un spin-off de *The 20th Century Fox Hour*, *The Honeymooners* un spinoff de *Cavalcade of the Stars*), et se poursuit sans interruption jusqu'aux grandes franchises comme *CSI*.

esthétique de la résurgence ou du rhizome : les œuvres sérielles s'inscriraient donc dans une sorte d'écologie de la persistance ou de la résurgence. L'avènement de la forme sérielle dans la culture audiovisuelle contemporaine a été ainsi parfois mise en parallèle avec le fantasme d'immortalité et avec les questionnements portant sur le post-humain. La conscience humaine pourrait, à terme, dépasser les limites d'une existence physique, tout comme la mémoire d'une série est « transférable » dans une nouvelle œuvre. Si l'œuvre sérielle est en un sens immortelle, comme le démon Michael dans *The Good Place*, elle s'opposerait par essence au film de cinéma, qui comme la citation de James Gray le mentionnait, adopte une structure « proche de la vie humaine », avec un début, un milieu et une fin. Pasolini soulignait de même la parenté entre les films et la vie, à travers la métaphore du montage : selon lui, notre vie ne prend son sens que quand elle s'arrête, le dernier souffle signalant la fin de ce « macro-montage » que serait l'accumulation de nos perceptions, qui ne s'achève que lorsqu'on ferme définitivement les yeux²⁴⁹.

La portée éthique d'une série doit donc se chercher, non dans sa construction monumentale, ou dans une téléologie linéaire, mais plutôt dans la spécificité de son format et de durée, notamment dans « l'accrétion des expériences et l'évolution morale » des personnages (Hatchuel 2016, 29). Les séries « classiques », diffusées de manière périodique sur plusieurs années, travaillent la notion de longue durée et créent ainsi un rapport intime avec leurs spectateurs. La force temporelle de la forme sérielle réside dans l'inscription de la temporalité de la fiction audiovisuelle dans notre temporalité intime. Contrairement à la temporalité suspendue et intense de la salle de projection cinématographique, il s'agit d'une temporalité étirée, partagée sur la durée, qui permet de porter à l'extrême l'un des aspects mis en avant par Stanley Cavell dans *The World Viewed* à propos de notre rapport aux acteurs vieillissants. Cavell parlait alors de Buster Keaton ou de Gloria Swanson dans *Sunset Boulevard*, d'Andy Devine dans *Liberty Valance* ou de Bette Davis dans *The Star*, autant de films qui nous parlent du retour, et évoquent un passé révolu. Lorsque, dans *Sunset Boulevard*, on regarde Gloria Swanson admirer son ancienne beauté dans les grands films de sa carrière, la juxtaposition des différentes étapes de son apparence nous rend, dans chaque plan, cruellement conscients de notre propre vieillissement (Cavell 1979, 74). Pour Cavell, cette forte présence de la mortalité en devenir qui transparaît dans la forme filmique ne devrait pas nous plonger dans une nostalgie profonde. Au contraire, cette compréhension du monde, ce

²⁴⁹ « [l]a mort accomplit un fulgurant montage de notre vie : elle en choisit les moments les plus significatifs (qui ne peuvent plus être modifiés par d'autres moments possibles, antagonistes ou incohérents) et les met bout à bout [...] Le montage effectuée donc sur le matériau du film [...] la même opération que la mort accomplit sur la vie. » (Pasolini 1976, 212).

sentiment aigu que chaque moment est toujours irrésistiblement brisé par un autre, suscite l'anticipation imaginative et l'esprit d'aventure (Cavell 1975, 75). Au cinéma, cette logique s'applique à une forme de sérialité qui s'incarne dans le corps des stars : le corps traumatisé de John Wayne dans *The Wings of Eagles* de John Ford se superpose, dans l'imaginaire des spectateurs, à la silhouette massive du héros de western si familière, dont la déchéance est d'autant plus douloureuse. *The Misfits* repose en grande partie sur la mise en avant des corps et des visages marqués de Marilyn Monroe ou Montgomery Clift, les traumatismes de leur existence transparissant dans leur apparence, leurs mouvements et leurs voix. Plus récemment, c'est aussi cette inscription du temps dans la matière de son propre corps qu'explore Clint Eastwood, de *Gran Torino* à *The Mule*.

Si le vieillissement des acteurs permet au cinéma de rendre ainsi manifeste le pouvoir poignant du temps long, les séries intensifient cet effet par la création d'un monde diégétique unifié et de personnages traversant les différentes saisons. À l'opposé du « temps court », et de l'accélération globale qui caractérise notre époque²⁵⁰, la série pose en contraste sa propre temporalité longue, en multipliant les retours sur ses propres images, sur son historique en tant que série. Cette exploitation de la portée émotionnelle de ce vieillissement conjoint, entre personnages et publics, n'est pas une nouveauté. Le public de *La Petite maison dans la prairie* adore voir Laura Ingalls devenir adulte, en passant des tresses au chignon, tandis que blanchissent les cheveux de Charles Ingalls. Les corps s'épaississent en même temps que les intrigues. Revoyant le pilote des *Sopranos* après avoir visionné les sept saisons, on est saisi par le vieillissement de James Gandolfini – sa voix elle-même est différente sept ans plus tard, sensiblement plus aiguë et étranglée. En outre, la télévision et les plateformes VOD semblent ouvrir aussi plus d'espace pour les acteurs, et surtout les actrices, d'âge mur, comme si la forme permettait d'accorder plus de place aux marques du temps. Glenn Close dans *Damages*, Julia Roberts dans *Homecoming*, Meryl Streep ou Laura Dern dans *Big Little Lies*, ou sur un registre plus léger Jane Fonda, Martin Sheen et Lily Taylor dans *Grace and Frankie*, enrichissent par leur persona actorale la capacité de la série à représenter la complexité thématique et émotionnelle du retour, dans une logique proustienne. La forme sérielle, à la

²⁵⁰ Pour Hartmut Rosa, l'accélération sociale qui caractérise notre époque concerne trois domaines principaux : l'accélération technique, l'accélération du changement social, et l'accélération du rythme de la vie. Il relie ces trois domaines aux moteurs externes que sont le « moteur social de compétition » et le « moteur culturel de la promesse de l'éternité », et un moteur interne, « les forces auto-accélératrices de la modernité tardive ». (Rosa 2010). On peut s'interroger sur le statut du visionnage de séries dans cette logique d'accélération. Le visionnage addictif de séries semble s'inscrire dans cette logique d'accélération presque pathologique, tout en proposant des résistances structurelles par leur inscription dans la longue durée. Sur les « différentiels de vitesse » représentés par la série, voir par exemple l'analyse de *Twin Peaks. The Return* par Brice Mathieussent (Mathieussent 2018).

télévision comme dans certaines œuvres cinématographiques²⁵¹, nous encourage à savourer l'épaisseur de l'existence en devenir et la mélancolie du temps écoulé.

Je n'ai pu, cela va sans dire, parcourir ici qu'une petite fraction de la production sérielle – toutes les séries ne sont pas réflexives ni philosophiques, toutes n'affichent pas une ambition esthétique non plus. L'approche intermédiaire est plus pertinente avec certaines séries qu'avec d'autres, sans que cela n'implique un différentiel de valeur entre elles. La question du terme « cinématographique », on l'a vu, recoupe des enjeux formalistes, technologiques et médiatiques, ainsi qu'idéologiques et politiques. L'idée d'une convergence entre cinéma et séries télévisées prend notamment son sens lorsque l'on considère le rapprochement des techniques de production et la diversification des modes de réception ; elle trouve ses limites en matière de formats et d'effets produits par la longue durée et l'intermittence sérielles. À une époque où séries et films sont bien souvent rassemblés sous le terme générique et désincarné de « contenu », une réflexion intermédiaire permet au contraire de retracer l'histoire et les limites de ce processus de convergence, tout en révélant les spécificités de chaque forme.

Un jour peut-être, un autre terme éclipsera le « cinématographique » pour désigner les qualités partagées par un large segment d'œuvres audiovisuelles embrassant jeux vidéo, séries, et films de cinéma. Pour l'instant il existe peu d'alternatives. La « télévisualité » proposée par John Thornton Caldwell est un terme qui pose problème du fait des évolutions de la forme à l'ère du numérique, et du développement des séries « télévisées » hors-télévision, à savoir sur le web (web-series), et surtout sur les plates-formes de *streaming* telles Netflix, Hulu ou Amazon Prime. Vermeulen et Rustad suggèrent le terme « d'imagéité », emprunté à Jacques Rancière (Rancière 2003, 43, in Vermeulen et Reustadt 2013), qui désignerait le rapport entre « une visibilité et une signification ». Cette analogie a certaines limites : hormis dans de rares exemples (certains passages de *The Leftovers*, *Fargo*, et surtout *Twin Peaks*, *The Return*), les images de séries restent avant tout mimétiques, étroitement associées à la narration ; cependant, la portée esthétique, contemplative de ces images suscite toujours davantage de moments d'affranchissement du narratif, et marquent donc bien une évolution marquante au fil de ces deux dernières décennies.

Plutôt qu'une dissolution des spécificités médiatiques, nous assistons à une redistribution des rôles : une part de la production sérielle semble prendre le relais d'un

²⁵¹ La saga *Harry Potter* en est l'exemple le plus évident, avec ses personnages qui grandissent au même rythme que leur public.

certain cinéma, ce « cinéma du milieu » dont parlent Gus Van Sant ou James Gray. Mais il s'agit là d'une fraction de la production télévisuelle et cinématographique. Si l'on envisage le vaste univers audiovisuel comme ensemble intégré, le cinéma peut apparaître comme un sous-ensemble (plus ou moins) fondamental : il peut « *de facto* être considéré comme un genre » pour Laurent Creton, ou être vu comme « forme matricielle de ce qui s'exprime hors de lui-même » (Lipovetsky et Serroy, 26). Le tournant numérique ne revient pas à considérer que séries, cinéma, chaînes Youtube et jeux vidéo constituent un même magma audiovisuel indistinct ; au contraire, une analyse intermédiaire permet de mettre en lumière les évolutions, les déplacements des frontières, et de saisir leurs enjeux. L'expansion du domaine cinématographique nous ramène ainsi à redéfinir la spécificité du cinéma, en prenant en compte notamment la qualité exceptionnelle d'une temporalité filmique continue et ininterrompue, partagée collectivement dans une salle obscure. De même, l'avènement de la diffusion en continu et du *binge-watching* conduisent à interroger le statut du « télévisuel ». Certains évoquent, on l'a dit, la fin possible du médium : pour Gilles Lipovetsky, « la prolifération des écrans, terminaux, réseaux, portables, vidéo à la demande, est davantage 'la fin de la télévision'²⁵² que la disparition 'télévisuelle' du cinéma » (Lipovetsky et Serroy 2007, 14). Hervé Glévarec, quant à lui, suggère de manière similaire qu'en ce qui concerne les séries, il est possible que la télévision n'ait été qu'un « support précurseur » (Glévarec 2012). Mais il est peu probable que la force de l'événementiel propre à la télévision disparaisse complètement – qu'il s'agisse de la finale d'un mondial de football comme de la dernière saison de *Game of Thrones*, l'intensité du moment partagé et la richesse des conversations qu'il nourrit semble trop efficace, artistiquement, culturellement, et économiquement, pour que ce modèle disparaisse totalement.

La complexité du champ médiatique et culturel aujourd'hui, son caractère fluctuant, exigent que les analyses soit précises, presque au cas par cas, pour justifier tout postulat – d'où l'importance toujours plus grande, d'un point de vue méthodologique, des micro lectures, et de la prise en considération des séries comme œuvres. Pour Thomas Elsaesser, l'étude des liens entre cinéma, télévision et médias numérique doit s'envisager non seulement dans une perspective passé/présent/futur, mais aussi selon « une archéologie des futurs possibles, et la présence perpétuelle de divers passés » (Elsaesser 2004, 113).

²⁵² L'expression est empruntée à (Missika 2006).

Conclusion

Dans son texte fondateur sur la sérialité, Umberto Eco se demandait en 1985 comment assigner une valeur esthétique à des formes sérielles définies par la répétition d'un schéma et par de fortes contraintes commerciales et idéologiques. Il évoquait ainsi le travail du penseur italien Omar Calabrese, pour lequel une nouvelle sensibilité esthétique « baroque ou post-moderne » serait désormais fondée, non sur la possibilité de variation au sein d'un schéma répétitif, mais dans l'attribution de valeur à la répétition elle-même, sous-entendant donc que nous serions revenus à une esthétique fondée sur la similitude et l'unité, plutôt que sur la différence et la diversité. Si, comme le prône Calabrese, une telle esthétique valorisant la répétition et pas seulement l'innovation ne peut reposer que sur des critères formalistes inspirés de l'art abstrait, le « récepteur naïf » devrait alors céder la place au « lecteur critique », au second degré – à la manière des spectateurs actifs d'un tableau ou d'une sculpture abstraite :

Of abstract works there is only a critical « reading »: what is formed is of no interest, only the way it is formed is interesting.

Can we expect the same for the serial products of television? What should we think about the birth of a new public that, indifferent to the stories told (which are in any case already known), only relishes the repetition and its own microscopic variations? In spite of the fact that today the spectator still weeps in the face of the

Texan families' tribulations, ought we to expect in the near future a true and real genetic mutation? (Eco 1985, 181)

Ce postulat révèle surtout, comme le suggère Eco, une forme de snobisme post-moderne : “as in a sort of neo-Orwellian world, the pleasures of the smart reading would be reserved for the members of the Party and the pleasures of the naive reading reserved for the proletarians” (Ibid., 185-186). Si l'idée d'une « mutation génétique » semble confirmée, quarante ans plus tard, par la manière dont les aspects formels des séries attirent désormais l'attention et le regard critique de publics plus actifs que jamais, les séries télévisées sont restées fondamentalement figuratives, et le fait de pleurer devant le sort de J.R. – ou peut-être plutôt désormais devant la mort de Nate Fisher dans *Six Feet Under* ou devant les retrouvailles de Kevin et Nora à la fin de *The Leftovers* – n'est pas considéré, loin s'en faut, comme incompatible avec une réception esthétique. C'est toujours la puissance d'attachement aux personnages qui est centrale à la production d'émotion, mais celle-ci peut désormais être aussi suscitée par une nuance de lumière dans *Rectify*, un geste isolé par la composition du plan dans *Homecoming*, ou par la transition rythmique qui relie la fin de l'épisode à la chanson choisie pour chaque générique dans *Mad Men*. Si les séries ont toujours suscité un fort engagement de la part de leurs fans bien avant la fin du 20^e siècle, la période récente a vu une grande diversification des modèles sériels dans le paysage américain ; parallèlement le modèle sériel a vu son aura critique s'affirmer. On a vu là tantôt l'affirmation d'une visée élitiste incompatible avec le médium « démocratique » de la télévision, tantôt la révélation, au contraire, d'une accession de la forme au statut d'art, ainsi que d'une déhiérarchisation salutaire des catégories culturelles.

La suspicion envers un possible élitisme associé à une réflexion de nature esthétique sur des produits culturels de masse est toujours vive. L'étude des traits littéraires ou cinématographiques des séries télévisées n'y échappe pas, et doit certes être questionnée pour éviter le double écueil de la simplification et de la hiérarchisation. Ce travail s'est attaché à démontrer qu'une réflexion intermédiaire sur le médium ne pouvait être réduite à la seule logique de *gentrification* de la série télévisée. Au moment où une forme artistique se définit (ou se redéfinit) comme telle, comme c'est le cas pour les séries télévisées depuis les années 1980, au sein d'un médium soumis à de profondes mutations industrielles, technologiques et économiques, l'approche intermédiaire permet de replacer le phénomène dans une logique diachroniquement et synchroniquement plus globale. Ce travail de synthèse a ainsi tenté de cartographier les croisements intermédiaires qui nous permettent de mieux cerner les contours

esthétiques des nouvelles séries télévisées américaines. Comme l'explique le critique Matt Zoller Seitz, en observant attentivement les traits que les séries empruntent à la littérature ou au cinéma pour les placer au service de leur propre art du récit, on parvient à comprendre comment elles les transforment en « quelque chose qui est en partie littérature, en partie cinéma, mais au final très distinctement de la télévision » (Seitz 2017).

L'approche intermédiaire permet non seulement de mieux comprendre la forme et les effets des séries télévisées à un moment charnière de leur histoire, mais aussi de faire émerger les dynamiques d'une catégorie d'œuvres en constante évolution, et de repenser par la même occasion les formes plus anciennes que sont la littérature et le cinéma, dont les frontières mouvantes fluctuent elles aussi au gré des mutations technologiques, sociologiques et médiatiques. Considérer les séries télévisées à la lumière « du littéraire » ou « du cinématographique » éclaire donc non seulement l'objet série lui-même, mais également ces concepts de « littéraire » et de « cinématographique », et plus globalement, ce moment historique du tournant du 21^e siècle où les révolutions technologiques et médiatiques conduisent à des phénomènes intenses de convergence et d'hybridation.

Peut-être plus qu'une discipline en tant que telle, les séries télévisées, dans un cadre universitaire, sont en effet un site fertile de croisements et de rencontres entre des méthodologies et des pensées diverses²⁵³. Pour Shane Denson, l'émergence des *seriality studies*, comme celle des *game studies*, participe d'un « changement conceptuel tout autant que de mutations technologiques, sociales, culturelles ou économiques » (Denson 2011). En effet, la sérialité ne constitue pas un médium en tant que tel, au sens où le cinéma, le texte, la radio ou la télévision sont des médias, mais elle permet, selon lui, « des médiations qui seraient impossibles sans elle, entre ces médias, ces formations sociales et culturelles, ces discours et ces pratiques » (Ibid.). L'étude de la sérialité ne devrait donc pas se concevoir dans une recherche d'autonomie disciplinaire, ce qui serait voué à l'échec, mais comme un vecteur particulièrement fructueux de réflexion sur de multiples enjeux intermédiaires.

Dans une logique pragmatique, et dans le but d'observer la manière dont les séries et leur réception nous offrent également des clés pour penser les autres domaines culturels, j'ai ainsi tenté de faire émerger de grandes tendances au sein des usages courants des termes

²⁵³ Comme en témoigne la diversité des profils au sein des groupes de recherche sur les séries télévisées, en France notamment avec le groupe GUEST-Normandie, puis GUEST-Occitanie, qui rassemblent spécialistes d'études anglophones, d'études cinématographiques et audiovisuelles, d'histoire, de géographie, de philosophie, de musicologie, de sociologie, de sciences politiques, et d'études des médias et de communication.

« littéraire » et « cinématographique » lorsqu'ils sont appliqués aux séries, afin d'en creuser les différents sens et ramifications.

Assez logiquement, les différents types de littérature convoqués pour penser les évolutions de la forme révèlent d'abord les liens généalogiques qui unissent les séries télévisées au roman feuilleton du 19^e siècle, au mélodrame, au roman réaliste ou naturaliste ou, pour les séries de ces vingt dernières années, aux expérimentations modernistes en matière de narration et de défamiliarisation. Dans la manière dont elles convoquent et réactivent de nombreux textes plus ou moins canoniques, elles contribuent aussi à mettre en valeur les évolutions des modes d'appropriation et d'incorporation du littéraire dans des récits audiovisuels. Loin de signifier l'obsolescence de formes littéraires ou de s'inscrire dans une compétition darwinienne entre les arts, les séries participent ainsi d'une circulation intertextuelle toujours plus fluide et horizontale, dans un contexte de dé-hiérarchisation culturelle.

Le processus d'artification est aussi lié à la mise en avant de la figure de l'auteur, qui dans le cas spécifique des séries, est d'abord scénariste, à la différence du modèle auctorial cinématographique construit autour de la figure du réalisateur. Entre idéal romantique du génie individuel et création collaborative, la forme d'auctorialité spécifique aux séries intègre les processus de réception dans l'élaboration d'un ensemble en devenir, complexifiant ainsi les notions d'œuvre, de clôture narrative et de contrôle auctorial. Les débats entourant la question de l'auteur en littérature mais aussi au cinéma révèlent la manière dont l'auctorialité sérielle s'émancipe de certaines normes et en crée d'autres, à l'heure où les nouvelles technologies et les nouveaux modes de réception, notamment la VOD, affecte profondément certains choix commerciaux et artistiques, ainsi que notre accès aux œuvres.

Enfin au niveau de la poétique elle-même, les séries renouvellent la réflexion sur l'imbrication entre texte écrit et image qui caractérise les récits audiovisuels. Les nouvelles formes d'activation textuelle et verbale perpétrées par ces « hiéroglyphes télévisuels » nous permettent de réenvisager les questionnements sur les signes, les formes, et sur l'équilibre entre textes et images qui ont vu le jour au sujet de l'adaptation cinématographique par exemple, un équilibre qui est perpétuellement renégocié dans les récits audiovisuels. Penser la manière dont les séries sont « littéraires » aujourd'hui nous conduit donc à sortir d'une conception du littéraire simplement généalogique (la série télévisée descend du roman feuilleton), ou révérencieuse (certaines séries sont si subtiles qu'elles en sont littéraires), nous aide à dépasser des raccourcis simplificateurs (la série fait aujourd'hui ce que la littérature ne sait plus faire, toucher un public qui délaisse la lecture) pour envisager des fertilisations

croisées, des phénomènes d'interpénétrations, des évolutions conjointes, et la manière dont les textes littéraires comme les séries sont influencés par les interfaces, les nouveaux médias, et les interactions entre textes et images au sein de nos pratiques culturelles et médiatiques.

Le rapprochement courant entre séries et cinéma suscite plus de débats que l'intermédialité littéraire. La télévision est depuis longtemps perçue comme une menace commerciale pour le cinéma (accusée, notamment, de causer la baisse vertigineuse des entrées en salles aux Etats-Unis dans les années 1950). L'apposition du qualificatif « cinématographique » est, en retour, accusée de nier l'intégrité artistique de la série, et de plaquer sur ces œuvres qui n'en ont pas besoin une « essence cinématographique » supérieure qui, au final, n'existe pas. Séries télévisées et films de cinéma partagent néanmoins une « matière première » commune – des images mobiles et sonores. Leurs histoires industrielles et économiques sont aussi étroitement liées, et ce depuis les débuts de la télévision. En clarifiant les diverses acceptions et connotations de ce qualificatif, la seconde partie a permis de problématiser tout d'abord le sens du terme « cinématographique » au sein des théories du cinéma, puis de considérer les aspects technologiques et médiatiques qui contribuent, de fait, à la convergence entre films de cinéma et séries télévisées à partir de la fin du 20^e siècle. Le partage de technologies au niveau de la production, ou le rythme et la qualité de visionnage, par exemple, contribuent à la plus haute « définition » de l'expérience audiovisuelle des séries avec le tournant numérique notamment. D'un point de vue plus formaliste, ces évolutions conduisent aussi certaines séries à travailler des aspects esthétiques qui restaient auparavant secondaires, notamment à cause de contraintes technologiques et médiatiques (faible définition de l'image, inscription dans une grille de programmes, impossibilité de revoir les œuvres, censure, etc.). Certaines séries peuvent donc désormais expérimenter avec le médium audiovisuel, notamment avec certains aspects plutôt jusqu'alors associés au cinéma tels le format large, la haute définition, le spectaculaire, mais aussi l'étirement de la durée, les effets de stylisation, l'exploitation de différentes textures d'image et de variations de lumière, la complexité du montage. Enfin, les séries les plus audacieuses de ces dernières années prennent aussi en charge un certain rapport à la réalité et des questionnements éthiques que la forme de la série et son intégration dans nos vies intimes permettent d'explorer de manière particulièrement complexe et efficace.

Cette convergence ne signe pas la mort du cinéma, que l'on prophétise régulièrement depuis longtemps, mais peut-être le transfert d'une certaine forme de cinéma de la salle au petit écran. L'analyse de ces croisements et transferts permet aussi de mettre en relief les aspects

spécifiques de chaque forme – la richesse de la forme longue, expansive et fragmentée des séries télévisées, comme le caractère exceptionnel du dispositif cinématographique, avec sa temporalité resserrée et abstraite du monde extérieur, partagée par la communauté physique de la salle. Du fait de leur format et de leur temporalité spécifiques, les séries interrogent notre rapport aux images différemment, matérialisant d'une certaine façon notre fantasme d'immortalité (puisque ce sont des œuvres qui, potentiellement, se renouvellent perpétuellement), tout en aiguisant notre perception du passage du temps, et de l'incertitude de l'existence.

Ces croisements intermédiaires révèlent donc avant tout des histoires conjointes, et des interactions profondes que l'on pourrait étendre à d'autres domaines artistiques établis de longue date comme la musique, ou plus jeunes tels les jeux vidéo ou l'art numérique. Faut-il considérer, comme Siegfried Zelinsky, que le cinéma et la télévision ne seront, sur le long terme, que des « entractes » dans l'histoire plus vaste des « audiovisions » (Zielinsky 1999), ou bien imaginer plutôt, comme Thompson et Mittell, que le terme « télévision », par son origine étymologique (« voir de loin »), dépasse d'ores et déjà son association initiale avec l'objet télévisuel et peut très bien servir de modèle à notre usage intensif de nouveaux médias qui sont autant de formes nouvelles de télévision (Thompson & Mittell 2013, 5) ? Nul ne sait quelle terminologie prévaudra d'ici quelques décennies pour rendre compte de nos productions audiovisuelles et de nos pratiques médiatiques, mais l'approche intermédiaire permet, dès à présent, de comprendre l'apport des séries au sein d'une plus longue histoire des formes, des techniques, des médias et des arts.

Récemment, des historiens du cinéma comme Thomas Elsaesser et Ann Friedberg, et des théoriciens des nouveaux médias comme Lev Manovich ou David Rodowick ont considéré qu'il fallait réenvisager la manière dont nous abordons l'histoire des médias audiovisuels à la lumière de ces nouvelles technologies qui bousculent les frontières. Elsaesser explique ainsi qu'il faut repenser nos méthodes et champs d'études pour construire une « archéologie des médias » qui se substituerait à une histoire du cinéma séparée des autres histoires médiatiques. L'approche intermédiaire permet aussi, dans cette logique, de prendre en compte les phénomènes d'interdépendance et de convergence mais aussi de distinction, voire de hiérarchies en matière de prestige culturel, de fonction économique, ou de plaisir spectatorial. Il ne s'agit pas de considérer qu'une forme en supprime d'autres, mais bien que l'équilibre intermédiaire est en constante redéfinition. Toute la difficulté réside dans le fait de parvenir à étudier ces liens, de faire ressortir les distinctions des différentes formes, sans

retomber dans des histoires « séparées » (Elsaesser 2004, 93 ; Friedberg 2000, Manovich 2001, Müller 2006²⁵⁴, Rodowick 2007).

La place faite aux analyses de détail a dû rester limitée dans ce mémoire de synthèse, qui se veut davantage une mise à plat des enjeux soulevés par l'approche intermédiaire, une synthèse des travaux existants sur le sujet, et un balisage de pistes potentielles pour des travaux futurs. Mais mes écrits sur les séries, sur le cinéma et la littérature, prennent toujours garde de s'attacher très précisément au détail des œuvres par le biais de micro-analyses ; comme en microhistoire, il me semble que les phénomènes esthétiques sont plus particulièrement maîtrisables pour l'étude (notamment dans le cas d'œuvres fleuves comme les séries), par la délimitation d'un « terrain » limité et d'échantillons pertinents²⁵⁵. Mais aborder les séries sous l'angle esthétique soulève plusieurs difficultés à la fois matériels et méthodologiques, liés à l'abondance du matériau et à la difficulté de naviguer au sein d'œuvres de plusieurs dizaines d'heures. Outre la durée des visionnages multiples²⁵⁶, l'écriture universitaire sur les images en mouvement, qu'il s'agisse du cinéma ou des séries, se heurte constamment à la tâche ardue de la description des plans ou des séquences, qui prend un espace textuel très important. L'inclusion de photogrammes permet dans certaines publications, notamment en ligne, de mêler images et textes, mais les illustrations soulèvent d'autres difficultés encore dans les publications académiques en raison de droits aux images toujours plus restrictifs²⁵⁷.

Ces deux aspects m'ont conduit récemment à m'intéresser aux nouveaux modes d'écriture et de médiatisation de la recherche, notamment l'essai vidéographique. Ce questionnement s'inscrit logiquement dans un travail sur l'intermédialité, puisqu'il s'agit cette fois de réfléchir aux modalités spécifiques du texte, ou des images en mouvement, ou d'un mélange des deux, pour porter une réflexion analytique et une réflexion de nature

²⁵⁴ « Dans l'esprit d'une telle histoire/archéologie, l'avènement des différents médias serait conçu comme un processus de ruptures, de transitions, d'innovations, de rencontres de séries culturelles – ces dernières inscrites dans différentes temporalités, et tenant compte par exemple de la non-contemporanéité de séries et médias simultanés. Notre axe de pertinence mène donc à une *histoire rhizomatique liant les pôles de la technologie, des séries culturelles, des mentalités historiques et des pratiques sociales* » (Müller 2006, 104).

²⁵⁵ J'ai approfondi cette question dans mon article "The Problem with Long Duration: TV Series, Aesthetics and Close Analysis", in Catherine Bernard and Clémence Folléa, eds. "New Objects of Visibility", à paraître en 2020.

²⁵⁶ Un enjeu considérable lorsqu'on travaille sur une série de soixante heures comme c'est le cas de *The Wire* par exemple, et bien davantage pour le séries de *Networks* dont les saisons comptent plus de vingt épisodes.

²⁵⁷ Sur ce sujet, voir le texte sur *Mad Men* qui conclut mon chapitre « Le Monde parallèle des séries télévisées » in François Brunet, dir., *L'Amérique des Images*, Paris : Hazan, 2013. 388-397. L'analyse porte sur une image de *Mad Men* que nous n'avons pas pu inclure dans le volume car les ayants-droits n'avaient pas accepté de nous fournir l'autorisation de l'utiliser. Ce livre sur les images s'achève donc sur un carré blanc : l'idée était de François Brunet, dont la réflexion sur le droit aux images avaient grandement inspiré le début de ce texte.

universitaire. Les nouvelles technologies de l'image démocratisent désormais l'accès aux matériaux cinématographique ou sériel, ainsi que la technique du montage. Pour ce projet, comme dans mon travail d'enseignante, le lien entre théorie et pratique me tient à cœur²⁵⁸. En m'appropriant ces outils, comme je l'ai fait avec la réalisation et le montage de l'*Abécédaire du LARCA*²⁵⁹ notamment, je souhaite explorer ces nouvelles formes de « recherche-crédation » en plein essor. Après les travaux précurseurs de Laura Mulvey ou de John Berger, le potentiel scientifique et médiatique de l'essai vidéographique est actuellement exploré par de nombreux universitaires comme Catherine Grant, Christian Keathley, ou Jason Mittell par exemple, comme en témoigne le lancement en 2014 de la revue *InTransition* soutenu par l'association SCMS, ainsi que plusieurs séminaires et journées d'études sur la question. Cette forme naissante mérite qu'on l'explore et qu'on la théorise : on peut imaginer des techniques d'analyse proches des articles universitaires, avec voix off par exemple, mais aussi des tentatives plus expérimentales par le biais du *remix*, ou du *supercut*, ou par la sélection algorithmique de certains types de plans par exemple : dans son dernier projet, Jason Mittell a ainsi proposé un montage des plans de *Breaking Bad* où n'apparaît aucun personnage, grâce à un relevé algorithmique, pour réfléchir au statut du cadre et du décor dans la série. Dans le cas d'objets fleuves comme les séries, la forme vidéographique peut être utile pour faire le lien entre des images ou des scènes séparées par plusieurs heures de fiction, pour mettre en exergue des effets de répétition et de variation, par exemple. Sans se substituer à l'écriture, ce type d'essai peut ouvrir au travail universitaire de nouvelles modalités d'exploration, d'analyse et d'expression, révéler plus « immédiatement » certaines dimensions poétiques, affectives et esthétiques (Mittell 2018), et toucher un public plus vaste que les publications universitaires classiques, ce qui me tient aussi à cœur²⁶⁰.

Longtemps, dans la critique post-moderne, les images ont été perçues comme suspectes, considérées de manière négative comme « spectacle » par exemple (Debord 1967) ou comme « simulacre » (Baudrillard 1985). La notion « d'irresponsabilité » des images soulevées par Jacques Aumont (Aumont 2015, 100) participe toujours de cette méfiance sous-jacente, cette fois dans une perspective cinéphilique potentiellement menacée par la dilution du cinématographique dans le flot des nouvelles images. En réaction à cette iconophobie,

²⁵⁸ Comme cela apparaît dans le cours de création vidéo en troisième année de Licence, que j'assure depuis plusieurs années, ainsi que dans la possibilité que j'offre à mes étudiants.e.s de Master de proposer un travail de recherche-crédation.

²⁵⁹ Série de 26 pastilles vidéo de 3 minutes présentant les objets de recherche de doctorants et enseignants-chercheurs de l'UMR LARCA (2017), conçue avec Martine Beugnet et Géraldine Chouard. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLLYuYwU8AsaO24-3IVyFZjrZha8dxnUo9> Dernière consultation 6 juillet 2019.

²⁶⁰ Comme en témoigne la liste de mes activités dans la section « Impact » de mon Curriculum Vitae.

Suzie Gablik ou Barbara Stafford considèrent que l'information linguistique n'est pas nécessairement supérieure à l'information visuelle, et postulent la possibilité d'un « ré-enchantement » du travail universitaire et de la connaissance en général, par le biais des images. Le pouvoir – émotionnel, politique, économique – des images est tel qu'il suscite nécessairement des inquiétudes et des réticences, mais selon Gablik et Stafford, c'est précisément en utilisant ce pouvoir imagier que nous pourrions entreprendre de redynamiser les environnements éducatifs et les processus de connaissance. Le travail sur les images par les images est une manière de s'intéresser à cette nouvelle expertise qu'appelle Stafford de ces vœux, celle de « l'Imagiste », qui s'intéressera à la mise en image de la connaissance et construira une éducation par la vision, sur internet et au-delà (Gablik 1992, Stafford 1996). Ce mémoire de synthèse témoigne ainsi plus généralement de mon espoir de participer à construire cette réflexion universitaire et éducative « imaginiste », qui correspond à ma double spécialisation en littérature et études visuelles, et aux efforts que je poursuis, depuis mes toutes premières recherches, pour dépasser les hiérarchies et oppositions souvent stériles entre ces deux champs. L'interdisciplinarité est aussi inconfortable institutionnellement qu'elle est stimulante intellectuellement et j'entends, dans les années à venir, poursuivre et approfondir ce travail au croisement des disciplines.

Bibliographie

Cette bibliographie inclut davantage de titres que ceux que j'ai pu citer au fil du texte, dans le but de constituer un outil de travail aussi complet que possible pour les années à venir. Certaines entrées sont annotées pour faciliter une recherche sélective parmi les références.

1. Télévision et sérialités

Abbott, Stacey, ed. *The Cult TV Book*. New York: I.B. Tauris, 2010.

Achemchame, Julien. « La Mosaïque. Schème d'analyse de la série télévisées ? ». *Écrans* 4.2. Paris : Classiques Garnier, 2015. 185-199.

Akass, Kim and Janet McCabe, eds. *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London; New York: IB Tauris, 2007.

---. "It's Not TV, It's HBO's Original Programming: Producing Quality TV", in Marc Leverette et al., eds., *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge, 2008. 83-94.

---. "HBO and the Aristocracy of Contemporary TV Culture: Affiliations and Legitimatising Television Culture, Post-2007". *Mise au point* 10. 2018.

<http://journals.openedition.org/map/2472>

Dernière consultation 5 mars 2019.

Alley, Robert and Horace Newcomb. *The Producer's Medium. Conversations with Creators of American TV*. Oxford; New York: Oxford University Press, 1983.

Une analyse des procédés créatifs liés aux divers genres télévisuels, fondée sur des entretiens avec huit producteurs influents, dont Norman Lear (MTM).

Allrath, Gaby and Marion Gymnich, eds. *Narrative Strategies in Television Series*. Houndmills, New York: Palgrave MacMillan, 2005.

Ames, Melissa, ed. *Time in TV Narrative. Exploring Temporality in Twenty-First Century Programming*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.

Anderson, Christopher. "Producing an Aristocracy of Culture in American Television", in Gary R. Edgerton and Jeffrey P. Jones, eds., *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008. 23-41.

Aubry, Danielle. *Du Roman-feuilleton à la série télévisuelle. Pour une rhétorique du genre et de la sérialité*. Berne : Peter Lang, 2006.

Baroni, Raphaël et François Jost, dir. « Repenser le récit avec les séries télévisées ». *Television* n°7, mars 2016.

Recueil d'articles sur l'évolution de la narratologie confrontée à la créativité des nouvelles séries télévisées.

Benassi, Stéphane. *Séries et feuilletons TV*. Liège: Cefal, 2000.

Bennett, James and Tom Brown, eds. *Film and Television After DVD*. New York: Routledge, 2008.

--- and Niki Strange, eds. *Television as Digital Media*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

Beylot, Pierre. *Le Récit audiovisuel*. Paris : Armand Colin, 2005.

--- et Geneviève Sellier. *Les Séries policières*. Paris : INA-L'Harmattan, coll. « Médias en actes », 2004.

--- , dir. *La Télévision au miroir* (2 tomes). Paris : L'Harmattan, revue « Champs visuels » n° 8 et 9 (février/mars 1998).

Bignell, Jonathan. *An Introduction to Television Studies*. London: Routledge, 2004.

---. "Seeing and Knowing: Reflexivity and Quality", in Janet McCabe and Kim Akass, eds., *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B. Tauris, 2007. 158-170.

Brandt, George. *British Television Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Brunsdon, Charlotte. "Television: Aesthetics and Audiences", in Patricia Mellencamp, ed., *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*. Bloomington: Indiana University Press, 1990. 59-70.

L'un des premiers textes portant sur l'approche esthétique de la télévision.

---. *The Feminist, The Housewife, and the Soap Opera*. London: Clarendon Press, 2000.

---. "Is Television Studies History?". *Cinema Journal* 47: 3, 2008. 127-37.

---. "'It's a Film': Medium Specificity as Textual Gesture in *Red Road* and *The Unloved*".

Journal of British Cinema and Television 9.3 (2012). 457-479.

L'article explore la dimension nationale de la notion de spécificité du médium, contre une conception universaliste souvent privilégiée dans les écrits récents. Brundson prône une histoire intégrée du paysage audiovisuel du 20^e siècle, au-delà des barrières disciplinaires et institutionnelles érigées entre l'étude du cinéma et l'étude de la télévision.

Butler, Jeremy. *Television Style*. New York; London: Routledge, 2010.

L'ouvrage explore les différentes méthodologies de l'analyse stylistique des œuvres télévisuelles (quantitatives - par exemple la stylométrie, analyse de la durée moyenne des plans / ou qualitatives). État de l'art très complet sur l'analyse stylistique/esthétique de la télévision. Il avance l'idée que la télévision doit développer une méthode de jugement artistique distincte de celle appliquée aux autres arts.

Caldwell, John Thornton. *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, NJ.: Rutgers University Press, 1995.

Ouvrage très complet sur le passage de la télévision à ce qu'il appelle « un style excessif », qu'il situe dans les années 1980, avec le développement de programmes fondés sur le visuel et un style expressif appuyé, plutôt que sur des mots. L'ouvrage relie ce phénomène aux mutations du contexte de production (la crise des Networks) et permet, aujourd'hui, de remettre en perspective ce qui est considéré comme « nouveau » dans les séries des années 2000.

---. "Convergence Television: Aggregating Form and Repurposing Content in the Culture of Conglomeration", in Lynn Spigel and Jan Olsson, eds., *Television after TV*. 41-75.

---. *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham; London: Duke University Press, 2008.

Camart Nathalie, Sébastien Lefait, Anne-Marie Paquet-Deyris and Lucia Romo, eds. *Combining Aesthetic and Psychological Approaches to TV Series Addiction*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2019.

Cardwell, Sarah. "Television Aesthetics". *Critical Studies in Television* 1:1, Spring 2006. 72-80.

---. "Stylistic Analysis and Beyond", in Jacobs and Peacock, *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury, 2013. 21-44.

---. "A Sense of Proportion : Aspect Ratio and the Framing of Television Space". *Critical Studies in Television* 10.3 (Autumn 2015). 83-100.

Carrazé, Alain et Romain Nigita. *Séries Anatomy. Le 8^e art décrypté*. Paris : Fantask, 2017.

Caughie, John. "Broadcasting and Cinema 1: Converging Histories", in Charles Barr, ed. *All Our Yesterdays*. London: BFI, 1986. 189-205.

Cavell, Stanley. "The Fact of Television". *Daedalus* 111.4, "Print Video and Culture" (Fall 1982). 75-96.

Dans cet écrit sur la télévision, Cavell utilise le concept de genre pour opposer la

télévision au cinéma. À la série télévisée correspond ce qu'il appelle le « genre comme cycle », tandis que le cinéma adopte le « genre comme médium ». La télévision se conçoit, selon lui, sur le modèle du format et non de l'œuvre individuelle.

Colonna, Vincent. *L'Art des séries télé*. Paris : Payot, 2010.

Combes, Clément. "Du Rendez-vous télé au *binge-watching*: typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère du numérique". *Études de communication – Langages, informations, médiations*. 2015. 97-114.

Cornillon, Claire. *Sérialité et transmédiabilité. Infinis des fictions contemporaines*. Paris : Honoré Champion, 2018.

Cousin, Capucine. *Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution*. Paris : Armand Colin, 2018.

Creeber Glen. *Serial Television: Big Drama on the Small Screen*. London: BFI, 2008.

---. *Small Screen Aesthetics. From Television to the Internet*. London: BFI, 2013.

Introduction à l'approche esthétique et à l'analyse de la réception, depuis les années 1940 (les débuts de la télévision) jusqu'à l'époque contemporaine (la convergence, l'influence du cinéma et d'internet sur la télévision).

Daney, Serge. *Le Salaire du zappeur*. Paris : Ramsay, 1988.

--- et Brigitte Le Grignou. « La parole du zappeur : entretien avec Serge Daney ». *Libération*, décembre 1988. *Quaderni*, n°8, Automne 1989. Écrit/Écran. 87-93.

www.persee.fr/doc/quad_0987-1381_1989_num_8_1_2113

Dernière consultation 10 février 2019.

Dasgupta, Sudeep. "Sensing the Opaque. Seriality and the Aesthetics of Televisual Form", in Frank Kelleter, ed., *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2017. 183-203.

Deville, James, ed. *Music in Television: Channels of Listening*. New York; London: Routledge, 2011.

DeFino, Dean J. *The HBO Effect*. London: Bloomsbury, 2014.

Delavaud, Gilles. « Télégénie de la parole ». *Médiations et information* 9.1998. 41-62.

Article sur la place de la parole dans les premières années de la télévision française, à travers les écrits d'André Bazin sur la télévision.

---. « Penser la télévision avec le cinéma ». *Cinémas* 17, 2-3. Printemps 2007. 73-95.

Article sur la pertinence d'utiliser le vocabulaire critique ou théorique du cinéma pour parler de la télévision. Il examine plus particulièrement les témoignages des observateurs ainsi que des réalisateurs des premiers temps de la télévision, et la manière dont ils explorent les potentialités expressives du nouveau média. Ses objets sont la télévision directe et non les séries télévisées.

Denson, Shane. "To Be Continued: Seriality and Serialization in Interdisciplinary Perspective". *Journal of Literary Theory Online* 17/6/2011.

<http://www.jltonline.de/index.php/conferences/article/view/346/1004>

Dernière consultation 10/7/2019.

Donnat, Olivier, et Dominique Pasquier, dir. *Les Séries télévisées. Réseaux* n° 165. Paris : La Découverte, 2011.

Dunleavy, Trisha. *Television Drama: Form, Agency, Innovation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

L'ouvrage s'intéresse aux séries américaines et britanniques, depuis l'ère des Networks jusqu'à la « post-TV », en s'intéressant à la forme, au style, et aux rôles institutionnels. Tous les genres sont considérés. La 3^e partie, "Movements in style. Naturalism, Realism and Modernism", et la 7^e partie, "Drama and TVIII: Innovations at the High-End", se penchent toutes deux sur les notions d'auctorialité, sur les hybridations génériques, et sur les enjeux de style visuel et de qualité, avec une étude de cas sur *The Sopranos*.

---. *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. New York: Routledge, 2017.

L'ouvrage se penche sur les mutations et les innovations qui ont renouvelé la forme du *drama* à la télévision américaine depuis le début du 21^e siècle. Dunleavy développe la notion de « complexité », et soulève les enjeux multiples de ce nouveau format encore en évolution, au-delà des anciennes catégories génériques. Elle prend en considération l'économie politique de la télévision américaine, et replace les séries dans une histoire plus longue, qui va des Networks jusqu'à l'avènement du câble/satellite, puis du *streaming*. Les chapitres se concentrent par exemple sur la dimension auctoriale, la sophistication narrative, et l'adoption d'une esthétique spécifique.

Dumasy, Lise, dir. *La Querelle du roman feuilleton : littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble : Ellug, 1999.

Anthologie de textes (articles critiques ou interventions parlementaires) liés à l'essor du feuilleton et à l'expansion de la culture médiatique au 19^e siècle.

Eco, Umberto. "Innovation and Repetition. Between Modern and Post-Modern Aesthetics". *Daedalus* 114.4, Fall 1985. 161-184.

Un des premiers textes à aborder la sérialité en tant que telle.

Edgerton, Gary R. *The Columbia History of American Television*. New York: Columbia University Press, 2007.

--- and Jeffrey Jones, eds. *The Essential HBO Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2008.

Ellis, John. *Visible Fictions: Cinema, Television, Video*. London: Routledge and Kegan Paul, 1982.

---. *Seeing Things: Television in the Age of Uncertainty*. London: I.B. Tauris, 2000.

Esquenazi, Jean-Pierre. *Mythologie des séries télé*. Paris : Le Cavalier bleu, 2009.

---. *Les Séries télé, l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin, 2010.

---. « Pouvoir des séries télévisées ». *Communications* 32.1. 2013.

<https://journals.openedition.org/communication/4931#bodyftn1>

Dernière consultation 10 janvier 2019.

---. « Séries télévisées et images du temps ». *Écrans* 2.4. Paris : Classiques Garnier, 2015. 121-136.

---. *Éléments pour l'analyse des séries*. Paris : L'Harmattan, 2017.

S'intéresse aux séries comme œuvres et rappelle la nécessité d'arrêter de considérer l'identité massive de ces objets, et l'importance d'une description précise des séries pour pouvoir mettre à l'épreuve leur singularité.

Esslin, Martin. *The Age of Television*. San Francisco: W.H. Freeman & CO, 1982.

Favard, Florent. *Le Récit dans les séries de science fiction*. Paris : Armand Colin, 2018.

---. *La Promesse d'un dénouement. La narration à l'échelle de la série télévisée*. Tours : PUF, 2019.

Feuer, Jane, Paul Kerr and Vahimagi Tise. *MTM "Quality Television"*. London: BFI, 1984.

Étude fondatrice qui a instauré la notion de *quality television*, à travers l'étude des productions de la maison de production « MTM » fondée par Mary Tyler Moore et Grant Tinker.

---. "HBO and the Concept of Quality TV", in Janet McCabe and Kim Akass, eds., *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: I.B.Tauris, 2007. 143-157.

Fiske, John. *Television Culture*. NY: Routledge, 1987.

L'ouvrage explore notamment la notion du « réalisme » des séries, et offre une analyse stylistique de *Miami Vice*, approche encore assez rare dans les ouvrages de cette époque.

--- and John Hartley. *Reading Television*. 1978. London: Routledge, 2003.

Avance l'idée que les séries télévisées sont des œuvres collectives anonymes, sans identité d'auteur unique. On y trouve aussi l'une des premières études stylistiques de série, dédiée à un passage de *Cathy Come Home* (Ken Loach).

Garcia, Alberto Nahum, ed. *Emotions in Contemporary TV Series*. New York: Palgrave, 2016.

Geraghty, Christine. "Aesthetics and Quality in Popular Television Drama". *International Journal of Popular Culture*, 01/03/2003. 25-45.

Geraghty explique pourquoi le jugement esthétique sur les séries a jusqu'ici été négligé. Elle mentionne l'influence de la sémiologie, des approches féministes, et de la tradition de Foucault et Bourdieu selon laquelle prononcer un jugement esthétique revient à imposer les normes culturelles d'une classe dominante. Selon elle au

contraire, on ne peut pas faire l'économie du jugement esthétique, et une approche par catégorie est nécessaire (par ex. les *dramas*) pour que l'analyse soit possible.

Glévarec, Hervé. *La Sériophilie. Sociologie d'un attachement culturel*. Paris : Ellipses, 2012.

Gillan, Jennifer. *Television and New Media. Must-Click TV*. New York: Routledge, 2010.

Gitlin, Todd. *Inside Prime Time*. New York: Pantheon, 1983.

Gray, Jonathan and Amanda Lotz. *Television Studies*. Cambridge: Polity, 2012.

Cette synthèse présente le domaine des études télévisuelles à une époque où l'on prédit la mort de la télévision et l'avènement d'une ère « post-télévisuelle ». L'ouvrage résume notamment le conflit entre une approche esthétique « arnoldienne » et une tendance à considérer les textes comme sites de création d'identités, d'enjeux de pouvoir. Les études télévisuelles apparaissent au moment où les études culturelles dominent, d'où la rareté des analyses esthétiques, considérées comme suspectes. Les auteurs appellent à une approche croisée, où esthétique et étude culturelle ne sont pas antithétiques.

Griffin, Hollis. "Evaluating Television: Affect as a Critical Optic". *Cinema Journal* 57.1, 2017. 71-93.

L'article présente les différentes écoles de pensée concernant l'évaluation de la télévision, et suggère que toute approche implique une évaluation, à la fois esthétique et idéologique. Griffin met l'accent sur l'expérience spectatorielle et sur la manière dont elle remet en cause et complexifie certains présupposés.

Guilbert, Georges-Claude and Shannon Wells-Lassagne, eds. "Television Series and Narratology: New Avenues in Storytelling". *Graat Online* 15. April 2014.

<http://www.graat.fr/backissuetvnarratology.htm>

Dernière consultation 24 janvier 2019.

Hamery, Roxane, dir. *La Télévision et les arts. Soixante années de production*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Hammond, Michael and Lucy Mazdon, eds. *The Contemporary Television Series*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Hartley, John. *Uses of Television*. New York: Routledge, 1999.

Hartley ambitionne de « réhabiliter » à la fois la télévision et les *television studies*. Il retrace l'historique de la réception de la télévision depuis ses débuts et s'interroge sur le rôle qu'elle a pu jouer dans la construction d'une « citoyenneté culturelle ». Sa méthodologie croise l'histoire des médias et l'histoire de la domesticité, pour offrir une vision plus positive de ce qu'il considère être l'éducation civile et culturelle que permet le divertissement télévisuel.

Hatchuel, Sarah. *Rêves et séries américaines : la fabrique d'autres mondes*. Aix en Provence : Rouge Profond, 2016.

Hayward, Jennifer. *Consuming Pleasures: Active Audiences and Serial Fictions from Dickens to Soap Opera*. Lexington: University Press of Kentucky, 2009.

Etude fondatrice sur la sérialité, qui aborde les fictions sérielles comme genre à part entière, défini par l'activité de son public plutôt que par les qualités formelles des textes. Son analyse met en évidence « l'air de famille » qui rapproche les romans feuilletons du 19^e siècle, les séries télévisées, cinématographiques, ou graphiques du 20^e siècle, et la publicité. Cet « air de famille » repose sur l'imbrication des intrigues entrelacées, le large panel de personnages, les renversements de situation, ou l'utilisation du suspense par exemple. Hayward explique que le public sériel a développé des stratégies actives de consommation (comme par exemple les lectures collaboratives) ainsi que des efforts pour influencer le processus de production. Ainsi, les fans ont contraint les producteurs sériels à prendre en compte le pouvoir du public.

Hill, John and McLoone, Martin, eds. *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television*. Luton: John Libbey Media, 1996.

---. "Film and Television", in John Hill and Pamela Church Gibson, eds., *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 605-611.

Hills, Matt. *Fan Cultures*. London: Routledge, 2002.

---. "Television Aesthetics: A Pre-Structuralist Danger". *Journal of British Cinema and Television* 8:1, 2011. 99-117.

Hilmes, Michele. "The Television: A Bad Object in American Academy". *Cinema Journal* 45.1 Autumn 2005. 111-117.

Holmes, Su. "Looking at the Wider Picture on the Small Screen: Reconsidering British Television and Widescreen Cinema in the 1950s". *Quarterly Review of Film and Video* 21. 2004. 131-147.

Jacobs, Jason and Steven Peacock, eds. *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury, 2013.

Ce volume collectif sur l'approche esthétique appliquée aux séries présente les débats critiques autour de l'esthétique, notamment dans l'introduction et le 1^{er} chapitre de Sarah Cardwell, et propose différentes méthodologies d'analyse esthétique appliquée aux séries à travers plusieurs case studies autour de *Breaking Bad*, *Mad Men*, les sitcoms.

Jacobs, Jason. "Issues of Judgment and Value in Television Studies". *International Journal of Cultural Studies* 4.4, 2001. 427-47.

Jacobs justifie la pertinence de l'approche esthétique des séries par leur nouvelle « densité symbolique », depuis les années 1980, contrairement aux séries « textuellement anémiques » des décennies précédentes. Ses exemples sont divers : *Miami Vice*, *Homicide*, *Deadwood*, *The Sopranos*, *Arrested Development*, *Ally McBeal*, ou *CSI*.

Jancovich, Mark and James Lyons, eds. *Quality Popular Television. Cult TV, the Industry and Fans*. London: BFI, 2003.

Jaramillo, Deborah. "Rescuing Television from 'The Cinematic': The Perils of Dismissing Television Style", in Jason Jacobs and Steven Peacock, ed., *Television Aesthetics and Style*, New York: Bloomsbury, 2013. 67-77.

L'article critique l'utilisation de l'adjectif « cinématographique » aux séries, utilisation perçue comme exclusivement liée à une logique de légitimation et de hiérarchisation.

Johnson, Derek, ed. *From Networks to Netflix. A Guide to Changing Channels*. New York: Routledge, 2018.

Les articles de ce volume collectif réaffirment l'importance de la « chaîne », et du contexte institutionnel et industriel dans la compréhension des programmes. Les articles proposent des approches théoriques et historiques des formes organisationnelles de la télévision, et se concentrent sur les stratégies industrielles, les pratiques de conservation et de distribution, et les modes de réception, pour les chaînes hertziennes comme pour le câble ou les nouvelles plateformes de distribution en ligne.

Jost, François. *Introduction à l'analyse de la télévision*, Paris, Ellipses, 1999.

---. « La Télévision entre 'grand art' et 'pop art' ». *Médiation et Information*, 2002. 39-48.

---. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* Paris : CNRS, 2011.

---, dir. *Pour une télévision de qualité*. Paris : INA éditions, 2014.

--- et Raphael Baroni, dir. « Repenser le récit avec les séries télévisées ». *Télévision 7*, mars 2016.

Volume collectif dédié aux aspects narratologiques. Les articles se penchent sur la diversité des modèles, depuis l'hyperfeuilleton jusqu'à l'anthologie saisonnière, de *Lost* à *How I Met Your Mother*.

Kelleter, Frank, ed. *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press, 2017.

Ouvrage synthétique qui clôt un programme de recherche majeur sur le phénomène de la « sérialité populaire ». Les auteurs se concentrent sur le lien entre sérialité et popularité, à travers les époques (du 19^e au 21^e siècle), les genres (mélodrame, policier, aventure) et les supports (littérature, presse, bande-dessinée, cinéma, télévision, jeux vidéo). Ils s'intéressent plus particulièrement aux conditions structurelles de productions de fictions sérielles, et tissent des liens entre ces fictions et les contextes historiques avec lesquels elles interagissent.

Kihm, Christophe et Dork Zabunyan, dir. « Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques ». *Art Press* 2. 32, février 2014.

Numéro de revue d'art contemporain qui s'intéresse aux séries sous l'angle esthétique et aborde des « problèmes esthétiques qui [peuvent] être mis en perspective historiquement et conceptuellement avec d'autres formes, notamment sérielles, ou avec d'autres objets culturels : le cinéma, la littérature, mais aussi la musique, les jeux vidéo, les arts plastiques ».

Krutnik, Frank, and Kathleen Lock, eds. "Exploring Film Seriality". *Film Studies Special issue*, 17.1, Autumn 2017.

Lacasse, Germain et Yves Picard. « Fictions télévisuelles : approches esthétiques ». [Cinemas](#)

23. 2-3, Printemps 2013. 7-14

<https://www.erudit.org/fr/revues/cine/2013-v23-n2-3-cine0540/1015182ar/>

Dernière consultation 10 septembre 2018.

Laugier, Sandra. « Les Séries télévisées : éthique du *care* et adresse au public ». *Raison Publique* 11. Paris : PUPS, 2009. 277- 288.

Lavery, David. *Television Creativity*. Kindle Edition, 2013.

Lefait, Sébastien. « Penser la scopophilie du dispositif. Du voyeurisme cinématographique à la surveillance sérielle ». *Ecrans* 4, 2015-2. 239-253.

Levine, Elana and Michael Z. Newman, eds. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York: Routledge, 2011.

Cette approche bourdieusienne critique la notion de « télévision de qualité » théorisée depuis les années 1980, et qui ne fait, selon les auteurs, que recréer des hiérarchies culturelles au sein de la fiction télévisée, au détriment par exemple des genres prisés par des publics féminins.

Letourneux, Mathieu. « Introduction – la littérature au prisme des sérialités ». *Belphegor* 14. 2016, 06.11.2016.

<http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/belphegor/794>

Dernière consultation 1^{er} février 2019.

---. *Fictions à la chaîne. Littérature sérielle et culture médiatique*. Paris : Seuil, 2017.

Analyse la manière dont la dynamique sérielle infuse la culture populaire, et étudie la « poétique de la sérialité » de manière théorique, historique, médiatique et culturelle. Letourneux analyse les spécificités de la communication sérielle et leurs conséquences sur les choix littéraires, les formes et significations des œuvres. Il remonte jusqu'au 19^e siècle pour réfléchir aux pratiques éditoriales et médiatiques.

Leverette, Marc, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley, eds. *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Age*. New York: Routledge, 2008.

Lifschutz, Vladimir. « This is The End ». *Finir une série télé*. Tours : PUF, 2017.

Logan, Elliot. “‘Quality Television’ as a Critical Obstacle”. *Screen* 57.2, Summer 2016. 144-162.

Loock, Kathleen, ed. “Serial Narratives”. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 47.1-2, 2014.

Lotz, Amanda D. *The Television Will Be Revolutionized*. New York: New York University Press, 2007.

---. “If It’s Not TV, What Is It? The Case of U.S. Subscription Television”, in Sarah Banet-Weiser, Cynthia Chris and Anthony Freitas, eds. *Cable Visions: Television Beyond Broadcasting*. New York: New York University Press, 2007. 85-102.

---. *We Now Disrupt this Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Cambridge, Mass: M.I.T. Press, 2018.

Ludot-Vlasak, Ronan. « Les Séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire ». *TV/Series* 12, 2017.

<http://journals.openedition.org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/tvseries/2183>

Dernière consultation 29 mars 2019.

Lury, Karen. *Interpreting Television*. London: Hodder Anrold, 2005.

Magoun, Alexander B. *Television: The Life Story of a Technology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

Marc, David and Robert J. Thompson. *Prime Time, Prime Movers: from I Love Lucy to L.A. Law. America's Greatest TV Shows and the People Who Created Them*. Boston: Little, Brown, 1992.

Maigret, Eric et Guillaume Soulez, dir. « Les Raisons d'aimer les séries télé ». *Médiamorphoses* hors série n°3, 2007.

Mayer, Vicki, Miranda J. Banks and John Thornton Caldwell, eds. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge, 2009.

McGrath, Charles. "The Triumph of the Prime-Time Novel". *New York Times* 22/10/1995

McLoone, Martin. "Boxed In? The Aesthetics of Film and Television", in John Hill and Martin McLoone, eds., *Big Picture, Small Screen: The Relations Between Film and Television*. Luton: University of Luton Press, 1996. 75-94.

Michlin, Monica. "More, More, More: Contemporary American TV series and the attractions and challenges of serialization as ongoing narrative", *Mise au point*, n°3, 2011.

Miller, Toby. "Foreword" in Leverette, Marc, Brian L. Ott, Cara Louise Buckley, eds. *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Age*. New York: Routledge, 2008. 9-12.

Mills, Brett. "What Does it Mean to Call Television Cinematic?", in Jason Jacobs and Steven Peacock, ed., *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury, 2013. 57-66.

Missika, Jean-Louis. *La Fin de la télévision*. Paris : la République des Idées / Seuil, 2006.

Mittell, Jason. "Narrative Complexity in Contemporary American Television". *The Velvet Light Trap* 58, Fall 2006. 29-40.

---. *Television and American Culture*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2009.

---. "Previously On: Prime Time Serials and the Mechanics of Memory", in Marina Grishakova and Marie-Laure Ryan, eds., *Intermediality and Storytelling*. Berlin: Walter de Gruyter, 2010. 78-98.

---. *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press, 2015.

Modleski, Tania. *Loving with a Vengeance*. London: Routledge, 1982.
Approche féministe du soap.

Nanicelli, Ted. *Appreciating the Art of Television: A Philosophical Perspective*. New York: Routledge, 2017.
Revendique l'existence d'une dimension artistique des séries télévisées avant le 21^e siècle.

Nelson, Robin. *State of Play: Contemporary "High-end" TV Drama*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2007.

---. *TV Drama in Transition*. Basingstoke: MacMillan, 1997.

Newcomb, Horace. *TV: The Most Popular Art*. New York: Anchor Press, 1974.

---, ed. *Television. The Critical View*. 1976, 7th ed., New York: Oxford University Press, 2007.

Newman, Michael Z. "From Beats to Arcs: Toward a Poetics of Television Narrative". *The Velvet Light Trap* 58. Fall 2006. 16-28.

Nussbaum, Emily. "Cahiers du *Buffy*". *The New Yorker*, March 28, 2014.
<https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/cahiers-du-buffy>

Cet article remet en cause les nouveaux critères de jugement de valeur appliqués aux séries (en opposant la réception critique de *Buffy* et des *Soprano*, par exemple). Nussbaum critique l'idée selon laquelle une série devrait être avant tout jugée pour ses qualités esthétiques. Elle met en garde, également, contre une « politique des auteurs » appliquée aux séries télévisées, qui ne rendrait pas justice à la création proprement collaborative de ces œuvres.

Pasquier, Dominique. *Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique*. Paris : Nathan / INA, 1995.

L'un des premiers ouvrages français entièrement dédié aux fictions télévisuelles.

Pearson, Roberta E. "Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television", in Kim Akass and Janet McCabe, eds., *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: IB Tauris, 2007. 239-256.

Pribram, E. Deidre. *Emotions, Genre, Justice in Film and Television: Detecting Feeling*. 2011. New York: Routledge, 2013.

Re, Valentina. "From Saul Bass to Participatory Culture: Opening Title Sequences in Contemporary Television Series". *NECSUS* 11/07/2016.

<https://necsus-ejms.org/saul-bass-participatory-culture-opening-title-sequences-contemporary-tv-series/>

Dernière consultation 1/7/2019.

Sconce, Jeffrey. "What If?: Charting Television's New Textual Boundaries", in Lynn Spigel and Jan Olsson, eds., *Television After TV: Essays on a Medium in Transition*. Durham: Duke University Press, 2004. 93-112.

Seitz, Matt Zoller and Chris Wade. "What Does 'Cinematic TV' Really Mean?" video essay, *Vulture*, Oct. 21, 2005.

<http://www.vulture.com/2015/10/cinematic-tv-what-does-it-really-mean.html>

Dernière consultation 10 octobre 2018.

--- and Alan Sepinwall. *TV. The Book*. New York: Grand Central Books, 2016.

Ouvrage journalistique présentant un très grand nombre de séries américaines de différentes époques.

---. "Television's Best Shows are Taking their cues from Literature", *Vulture* 17/5/2017.

<https://www.vulture.com/2017/05/literary-tv-big-little-lies-handmaids-tale.html>

Dernière consultation 10 juillet 2019.

Sepulchre, Sarah, dir. *Décoder les séries télévisées*. 2^e édition. Louvain: DeBoeck, 2017.

Une introduction synthétique à l'étude des séries, proposant des parties spécifiques sur l'histoire des séries, la production et la programmation, les enjeux narratifs (sérialité, personnages, structure narrative), la réception, et la question du réalisme.

Smith, Anthony N. *Storytelling Industries. Narrative Production in the 21st Century*. Basingstoke: Palgrave, 2018.

Soulez, Guillaume. *Quand le film nous parle. Rhétorique, cinéma, télévision*. Paris : PUF, 2011.

Soulez, Guillaume, dir. « Sérialités: densités et singularités ». *Mise au point*, 3. 1^{er} avril 2011

<http://map.revues.org/946>

Dernière consultation 10 octobre 2018.

---. « Au-delà du récit, le temps ouvert ». *MédiaMorphoses*, Hors-Série 3, « Les raisons d'aimer les séries télé », 2007. 173-177.

Spigel, Lynn and Jan Olsson, eds. *Television After TV*. Durham, NC: Duke University Press, 2004.

Stewart, Michael, ed. *Melodrama in Contemporary Film and Television*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2014.

Thompson, Ethan, and Jason Mittell, eds. *How to Watch Television*. New York: NYU Press, 2013.

Une introduction synthétique présentant la place centrale des séries télévisées dans la culture contemporaine, et 40 essais d'auteurs différents proposant diverses méthodologie pour les analyser (esthétique et style / représentations des identités sociales et culturelles / pratiques et structures industrielles / technologie et vie quotidienne).

Thompson Robert J. *Television's Second Golden Age*. Syracuse: Syracuse University Press, 1997.

Thompson présente ce qu'il considère comme le 2^e âge d'or (après le 1^{er}, dans les années 1950), de la télévision, avec des séries telles *Hill Street Blues*, *St Elsewhere* ou *NYPD Blue*. Son analyse porte avant tout sur l'inventivité scénaristique à la télévision américaine dans les années 1980.

Uricchio, William. "Television, Film and the Struggle for Media Identity". *Film History* 10. 1998. 118–127.

Vérat, Eric. *Génériques ! Les Séries américaines décryptées*. Paris : Moutons Electriques, 2012.

Wells-Lassagne, Shannon. *Television and Serial Adaptation*. New York: Routledge: 2017a.

---, dir. « Littérature et séries télévisées ». *TV/Series* 12. 2017b.

Williams Raymond. *Television: Technology and Cultural form*. 1974. London: Routledge, 2003.

Pour Williams les programmes de télévision doivent être analysés comme flux, car la « grille » influence et conditionne chaque programme. Il part du postulat que le public de télévision est fondamentalement distrait.

Winckler, Martin. *Les Miroirs de la vie. Histoire des séries américaines*. Paris : Le Passage, 2005.

---. *Les Miroirs de l'obscur : grandes séries américaines d'aujourd'hui*, Paris : Diable Vauvert, 2005.

Zabunyan, Dork. « Des Images en séries ». *Art Press* 2. 32. 2014. « Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques ». 54-58.

Bits #87 « Cinéma et télévision : opposition ou osmose? », s03e28. Arte. 16/03/2016. <https://www.youtube.com/watch?v=AX3cpUo0J28>

Le Banquet Imaginaire, II : Le Cinéma sans la télévision. Collectif L'Exception, groupe de recherche sur le cinéma. Paris : Gallimard, 2004.

2. Études de séries spécifiques

Abrams, Jonathan. *All the Pieces Matter. The Inside Story of The Wire*. New York: Crown Archetype, 2018.

Alvarez, Rafael, ed. *The Wire. Truth Be Told*. Edinburgh; London: Canongate, 2009.

Astic, Guy. *Twin Peaks. Les Laboratoires de David Lynch*. Pertuis : Rouge Profond, coll. « Raccords », 2005.

Barrette, Pierre and Yves Picard, "Breaking the Waves", in Pierson, David, ed., *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham, MD: Lexington, 2014. 121-138.

L'article s'intéresse au style de la série, en remontant aux notions de « degré zéro » stylistique de Barthes, au « style au second degré » de Genette, et proposent une catégorie de « degré maximum » stylistique, pour désigner la complexité visuelle de la série.

Barthes, Séverine. « Rhétorique et sérialité : le cas *Oz* ». *Les Séries télévisées*. Cerisy-la-Salle, Août 2002.

halshs-00681910halshs-00681910. Dernière consultation 3 juillet 2019.

Brown, Paula. "The American Western Mythology in *Breaking Bad*". *Studies in Popular Culture* 40.1, 2017. 78-101.

Burdeau, Emmanuel et Nicolas Vieillescazes, dir. *The Wire. Reconstitution Collective*. Paris : Les prairies ordinaires, 2011.

---. *Breaking Bad, série blanche*. Paris : Les prairies ordinaires, 2014.

Edgerton, Gary. *The Sopranos*. Detroit: Wayne State University Press, 2013.

Favard, Florent. "The Maze Wasn't Made for You: Artificial Consciousness and Reflexive Narration in *Westworld* (HBO, 2016-). *TV/Series* 14. 2018b. <https://journals.openedition.org/tvseries/3040>
Dernière consultation 10 juin 2019.

Garcia, Tristan. *Six Feet Under. Nos vies sans destin*. Paris : PUF, 2012.

Gendrin, Dominique, Catherine Dessinges and Wendy Hajjar. "Fiction and Reality in HBO's *Treme*: Narrative Alchemy at the Service of Historical Truth". *TV Series* 1. 2012. <https://journals.openedition.org/tvseries/1165>
Dernière consultation 10 octobre 2018.

Gibson, Brian. "Romancing the Ice: the Problematic Poetry of *Breaking Bad*". *Critical Studies in Television* 13.4. December 2018. 405-421.

Goggin, Joyce. "Is it True Blondes Have More Fun?: *Mad Men* and the Mechanics of Serialization", in Rob Allen and Thijs van den Berg, eds., *Serialization in Popular Culture*. New York: Routledge, 2014. 80-90.

Hassler-Forest, Dan. "Game of Thrones: Quality Television and the Cultural Logic of Gentrification". *TV/Series* 6. 2014. <https://journals-openedition-org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/tvseries/323#bodyftn1>
Dernière consultation 19 mars 2019.

Hatchuel, Sarah. *Lost, fiction vitale*. Paris : PUF, 2013.

---- et Randy Laist. « *Lost* : une 'romance' shakespearienne ? ». *TV/Series Hors Série* 1. 2016.

<https://journals-openedition-org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/tvseries/1656>

Dernière consultation 10 mars 2019.

--, dir. *Twin Peaks, à l'intérieur du rêve. Mark Frost et David Lynch*. Paris : Le Bord de l'eau, 2019.

Hornby, Nick. "David Simon: Creator-Producer-Writer of HBO's *The Wire*". *The Believer*, August 2007.

http://www.believmag.com/issues/200708/?read=interview_simon

Dernière consultation 10 octobre 2018.

Jackson, John L. Jr. "HBO's Utopian Realism: Down in the Treme". *Transforming Anthropology. Journal of the Association of Black Anthropologists*. 19. 1. 11/03/2011. 17-20.

Joseph, Charles et Delphine Letort. "Tom Perrotta's *The Leftovers* in Textual Seriality : Trauma, Resilience... Resolution ?". *TV/Series* 12. 2017.

<https://journals.openedition.org/tvseries/2170>

Dernière consultation 12 juin 2019.

Jost, François. *Breaking Bad. Le Diable est dans les détails*. Paris : Atlande, 2016.

Kaye, Peter. "I'm Dead, Wow, Cool. Music in *Six Feet Under*", in Kim Akass and Janet McCabe, eds., *Reading Six Feet Under*. London; New York: IB Tauris, 2005. 192-206.

Kelleter, Frank. *Serial Agencies: The Wire and its Readers*. Winchester: Zero Books, 2013.

Kuo, Michelle, and Albert Wu. "In Hell, 'We Shall be Free': On *Breaking Bad*". *Los Angeles Review of Books*. 13/07/2012.

Analyse de l'épisode "The Fly" à la lumière du poème de Milton "Paradise Lost".

Lavery, David, ed. *Full of Secrets. Critical Approaches to 'Twin Peaks'*. Detroit: Wayne State University Press, coll. "Contemporary Film and Television Series", 1995.

---, ed. *This Thing of Ours. Investigating The Sopranos*. New York; London: Columbia University Press / Wallflower, 2002.

---, ed. *Reading The Sopranos. Hit TV from HBO*. New York, London: IB Tauris, 2006.

---. "The Imagination will be Televised". Transcription de communication, Stuttgart, 2010.

http://davidlavery.net/Collected_Works/Essays/The_Imagination_Will_Be_Televised.pdf

Dernière consultation 1/7/2019.

--- and Cynthia Burkhead, eds. *Joss Whedon Conversations*. Jackson: University of Mississippi, 2011.

---. *Joss Whedon, A Creative Portrait*. New York: I.B. Tauris, 2013.

Lavik, Ernend. "Style in *The Wire*". Video Essay, 2012.

<http://vimeo.com/user11123404>

Dernière consultation 10 juin 2019.

Essai vidéo très complet sur le style visuel de *The Wire*.

Lefait, Sébastien. « “Have You Even Questioned the Nature of Your Reality?” *Westworld* (HBO, 2016-) et la culture du complot ». *TV Series* 14. 2018
<https://journals.openedition.org/tvseries/2949>
Dernière consultation 10 juin 2019.

Lemonnier-Textier, Delphine et Sandrine Oriez. « “It wasn’t a dream, [...] it was a memory” : Le fonctionnement de quelques intertextes dans *Westworld* ». *TV/Series* 14. 2018
<https://journals.openedition.org/tvseries/3236>
Dernière consultation 10 juin 2019.

Logan, Elliot. *Breaking Bad and Dignity: Unity and Fragmentation in the Serial Television Drama*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2016.

---. “The Ending of *Mad Men*’s Fifth Season: Cinema, Serial Television and Moments of Performance”. *Critical Studies in Television* 9. 3. Autumn 2014. Manchester University Press. 44-53.

L’article considère que l’utilisation du terme « cinématographique » est une impasse. Il s’attache à la manière dont la scène conclusive de la 5^e saison de *Mad Men* utilise la représentation des visages et des espaces. Selon lui, cette scène a un statut temporel particulier, parvenant à nous faire ressentir le poids de l’histoire et de l’avenir. Selon Logan, c’est la forme longue de la série télévisée qui permet cette prise en compte d’une temporalité spécifique.

Mason, Wyatt. “The HBO *Auteur*”. *New York Times* 21/03/2010.
http://www.nytimes.com/2010/03/21/magazine/21simon-t.html?pagewanted=all&_r=0
Dernière consultation 10 octobre 2018.

Mathieussent, Brice. « *Twin Peaks, Saison 3 : l’horizon des événements* ». *Traffic* Automne 2018. 30-37.

Mayer, Vicki, ed. Special issue on *Treme, Television & New Media* 13.3. May 2012.
<http://journals.sagepub.com/toc/tvna/13/3>
Dernière consultation 10 octobre 2018.

Michlin, Monica. « L’Audace queer de *The Wire* », in Bacqué, Marie-Hélène, Amélie Flamand, Anne-Marie Paquet-Deyris, Julien Talpin, dir., *The Wire : L’Amérique sur écoute*. Paris : La Découverte, 2014. 170-183.

Mittell, Jason. “All in the Game: *The Wire*, Serial Storytelling and the Procedural Logic”. *Electronic Book Review* 18/03/2011.
<https://electronicbookreview.com/essay/all-in-the-game-the-wire-serial-storytelling-and-procedural-logic/>
Dernière consultation 20 juin 2019.

Moore, Ann. “*Glee, Treme* and musical non-plots”, April 22, 2010
<http://parabasis.typepad.com/blog/2010/04/glee-treme-and-musical-nonplots.html>
Dernière consultation 10 octobre 2018.

Nardi, Carlo. "Mediating Fictional Crimes: Music, Morality and Liquid Identification in *Breaking Bad*", in Pierson, David, ed., *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*. Lanham, MD: Lexington, 2014. 173-190.

Peacock, Steven. *Reading 24. TV Against The Clock*. London; New York: I.B. Tauris, 2007.

Polan, Dana. *The Sopranos*. Durham: Duke University Press, 2009.

Potter Tiffany and C.W. Marshall. *The Wire. Urban Decay and American Television*. New York; London: Continuum, 2009.

Roche, David. « L'esthétique du temps dans *Twin Peaks* », in Sarah Hatchuel, dir., *Twin Peaks, à l'intérieur du rêve. Mark Frost et David Lynch*. Paris : Le Bord de l'eau, 2019. 17-35.

Rollins, Peter C. and John E. O'Connor, eds. *The West Wing: The American Presidency as Television Drama*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2003.

Sánchez-Baró, Rossend. "Uncertain Beginnings: *Breaking Bad*'s Episodic Openings », in David Pierson, ed., *Breaking Bad: Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*". Lanham, MD: Lexington, 2014. 139-154.

Scandalum Magnatum, "Balzac of Baltimore", January 13, 2008.

<http://scandalum.wordpress.com/2008/01/13/balzac-of-baltimore/>

Dernière consultation 10 octobre 2018.

Simon, David. *Homicide, a Year on the Killing Streets*. 1991. Boston: Canongate, 2009.

--- and Ed Burns. *The Corner, A Year in the Life of an Inner-city Neighborhood*. Boston: Canongate, 2010.

Talbot, Margaret. "Stealing Life. The Crusader behind *The Wire*". *The New Yorker* October 22, 2007.

<https://www.newyorker.com/magazine/2007/10/22/stealing-life>

Dernière consultation 10 février 2019.

Thiellement, Pacôme. *Les Mêmes yeux que Lost*. Paris : Léo Scheer, 2011.

---. *Trois essais sur Twin Peaks: La main gauche de David Lynch, Exégèse de la Black Lodge, La substance de ce monde*. Paris : PUF, 2018.

Vermeulen, Timotheus, and Gry S. Rustad. "Watching Television with Jacques Rancière: US 'Quality Television', *Mad Men* and the 'Late Cut'". *Screen* 54. 3, 1 Sept. 2013. 341-354.

Watson, Gary. "The Literary Critic, the Nineteenth Century Novel and *The Wire*". *Cineaction* 94. 2011. 32-40.

Williams, Linda. *On The Wire*. Durham: Duke University Press, 2014.

Etude culturelle liant des analyses formelles et des éléments d'histoire sociale, de génétique, et de théorie de l'attention. Williams remet en question l'idée selon laquelle *The Wire* se situerait dans la lignée de la tragédie, ou du drame réaliste. Elle voit au contraire la série comme un mélodrame – genre qui est, selon elle, intimement lié à la forme sérielle.

3. Auteur et auctorialité

Amengual, Barthélémy, « lettre de lecteur » sur la Politique des auteurs, suivie d'une réponse d'Eric Rohmer, *Cahiers du cinéma*, n° 63, septembre 1956. 54-58.

André, Emmanuelle, François Jost, et al., dir. *Penser la création audiovisuelle : cinéma, télévision, multimédia*. Aix Marseille : Presses de l'université de Provence, 2009.

Les articles de ce recueil explorent les modes de création audiovisuelle à une époque où les mutations des techniques et médias les renouvellent radicalement. Approches combinant économie et esthétique, politique et sociologie.

Barthes, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.

---. « La Mort de l'auteur ». 1967. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, 1984. 61-67.

Brunn, Alain. *L'Auteur*. Paris : GF-Corpus, 2001.

Anthologie de textes fondamentaux sur la notion d'auteur appliquée à la littérature et synthèse des enjeux principaux de la réflexion critique depuis les années 1960.

Burgoyne, Robert. "The Cinematic Narrator". *Journal of Film and Video* 42.1. Spring 1990. 3-16.

Se concentre sur la manière dont la réception narrative du film requiert la perception et l'attribution d'une fonction auctoriale.

Caughie, John. "Authors and Auteurs: The Uses of Theory", in James Donald and Michael Renov, eds., *The SAGE Handbook of Film Studies*. Los Angeles; London: Sage, 2008. 408-423.

Panorama des enjeux théoriques autour de la notion d'auteur appliquée au cinéma. Dans une logique chronologique, il remonte à la tradition philosophique de l'impersonnalité, opposée à la valorisation romantique de l'auteur individuel.

---, ed. *Theories of Authorship*. 1981. London; New York: Routledge, 2015.

Epstein, Alex. *Crafty TV Writing: Thinking Inside the Box*. New York: Henry Holt, 2006.

Esquenazi, Jean-Pierre. *Politique des auteurs et théories du cinéma*. Paris : L'Harmattan, 2002.

Fehrman, Craig. "The Showrunner's Fallacy. Why TV Auteurs Matter Much Less Than You Think". *The New Republic*. June 13, 2013.

<http://www.newrepublic.com/article/113374/why-tv-critics-should-stop-focusing-showrunners>

Dernière consultation 10 octobre 2018.

Foucault, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1970.

---. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Bulletin de la Société française de philosophie* n° 3, juillet--septembre 1969. Conférence prononcée le 22 février 1969 au Collège de France et reprise dans *Dits et écrits I. 1954-1969*. Gallimard : Paris, 1994.

Gerstner, David A. and Janet Steiger, eds. *Authorship and Film*. New York; London: Routledge, 2003.

L'ouvrage collectif est particulièrement utile pour ses deux premiers chapitres sur la théorie de l'auctorialité au cinéma.

Grant, Barry Keith, ed. *Auteurs and Authorship, a Film Reader*. Oxford: Blackwell, 2008.

Grant, Catherine. www.auteur.com?. *Screen* 41.1, Spring 2000.

Gray, Jonathan, and Derek Johnson, eds. *A Companion to Media Authorship*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2013.

Grodal, Torben. "Agency in Film, Filmmaking, and Reception", in Torben Grodal, Bente Larsen and Iben Thorving Laursen, eds., *Visual Authorship: Creativity and Intentionality in Media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 2005. 15-36.

Harrigan, Pat, Noah Wardrip-Fruin, eds. *Third Person: Authoring and Exploring Vast Narrative*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.

L'ouvrage propose une analyse de ce qu'il appelle les « vastes récits », à travers différents médias : jeux vidéo, télévision, littérature, BD, jeux de société, et art numérique. Les articles se penchent plus particulièrement sur les notions de continuité, de canonicité, d'interactivité, de fan fiction, d'innovation technologique, ainsi que sur les phénomènes trans-médiatiques.

Kael, Pauline. "Circles And Squares", in Gerald Mast & Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, 2nd Edition. Oxford: Oxford University Press, 1979. 666-679.

Levine, Elana and Michael Z. Newman. *Legitimizing Television: Media Convergence and Cultural Status*. New York; London: Routledge, 2011.

Martin, Brett. *Difficult Men: Behind the Scenes of a Creative Revolution. From The Sopranos and The Wire to Mad Men and Breaking Bad*. New York; London: Penguin, 2013.

Ouvrage journalistique qui décrit le processus créatif à l'œuvre lors de la production des séries. Il passe en revue plusieurs grands *showrunners*, à partir d'interviews conduites lors de ses observations de tournages.

Morley, David. *Television, Audiences, and Cultural Studies*. London: Routledge, 1992.

- Nussbaum, Emily. "The New Interactive Showrunner". *NY Mag* 15.05.2011.
<http://nymag.com/arts/tv/upfronts/2011/emily-nussbaum-interactive-showrunner-2011-5/>
 Dernière consultation 25 mars 2019.
- Perkins, V.F. "Film Authorship - the Premature Burial". *CineAction* 21/22. November 1990.
- Prédal, René. *Le Cinéma d'auteur, une vieille lune?* Paris : Cerf, 2001.
- Sarris, Andrew. *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968*. New York: Da Capo, 1968.
- "Notes on the *Auteur* Theory in 1962", in Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy, eds., *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. 6th ed. New York: Oxford University Press, 2004.
- Sellors, C. Paul. *Film Authorship: Auteurs and Other Myths*. London: Wallflower, 2010.
 Distingue la manière dont l'auctorialité a été développée par l'industrie elle-même, et par l'héritage littéraire.
- Sepinwall, Alan. *The Revolution Was Televised*. New York: Touchstone, 2013.
- Sepulchre, Sarah. « Les Constellations narratives. Que font les téléspectateurs des adaptations multimédias des séries télévisées ? ». *TV/Series* 3. Sept. 2013.
<https://journals.openedition.org/tvseries/729>
 Dernière consultation 10 octobre 2018.
- Serceau, Michel. *Y a-t-il un cinéma d'auteur ?* Villeneuve d'Asq : Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
- Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2003.
- Tudor, Deborah. "Television Cinematography", in Manuel Alvarado et al., eds., *The Sage Handbook of Television Studies*. Los Angeles; London: Sage, 2014. 174-182.
- Steiner, Tobias. "Steering the Author Discourse: The Construction of Authorship in Quality TV, and the Case of *Game of Thrones*". *SERIES* 1.2, Hiver 2015, 181-192.
<https://series.unibo.it/article/view/5903/5625>
 Dernière consultation 15 décembre 2018.
- Truffaut, François. « Une Certaine tendance du cinéma français ». *Cahiers du Cinéma* 31. 1954. 15-29.
- Vérat, Eric. « Etats-Unis: le règne des saisons et la galaxie des auteurs ». *Médiamorphoses* hors série n°3, 2007. 18-23.
- Wexman, Virginia Wright, ed. *Film and Authorship*. New Brunswick, New Jersey and London: Rutgers University Press, 2003.
 Introduction synthétique et théorique, suivie d'une anthologie.

Wild, David. *The Showrunners: A Season Inside the Billion-Dollar, Death-Defying, Madcap World of Television's Real Stars*. New York: Harper Collins, 1999.

4. Adaptation et intermédialité

Bluestone, George. *Novels into Films*. Berkeley: University of California Press, 1957.

Premier ouvrage universitaire sur l'adaptation, très ancré dans l'idée de spécificité du médium.

Boyum, Joy Gould. *Double Exposure: Fiction into Film*. New York: New American Library, 1985.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1968.

Essai de mythologie comparée qui dégage un schéma narrative archétypique qu'il applique à la plupart des mythes qui partagent, selon lui, une structure fondamentale, le « monomythe ». Une étude qui a inspiré plusieurs réflexions narratologiques sur l'adaptation (par exemple autour d'*Apocalypse Now*).

Cardwell, Sarah. *Adaptation Revisited: Television and the Classic Novel*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2002.

Fait partie de la nouvelle vague d'études de l'adaptation qui tentent d'inventer de nouvelles méthodologies en dehors de l'approche comparatiste et des inévitables hiérarchies qui s'ensuivent. Il s'agit d'étudier les adaptations comme des œuvres *autonomes*.

Cartmell, Deborah and Imelda Whelehan, eds. *Adaptations. From Text to Screen, Screen to Text*. London; New York: Routledge, 1999.

---, eds. *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

---. "What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)". *Critical Inquiry* 7.1. 1980. 121-40.

Chauvin, Serge. *Les Trois vies des Tueurs. Siodmak, Siegel et la fiction*. Pertuis : Rouge profond, 2010.

Collins, Jim. *Bring on the Books for Everybody: How Literary Culture Became Popular Culture*. Durham & London: Duke University Press, 2010.

Conley, Tom. *Film Hieroglyphs. Ruptures in Classical Cinema*. Minneapolis, Oxford: University of Minnesota Press, 1991.

Corrigan, Timothy. *Film and Literature*. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall, 1999.

Eisenstein, Sergei. "Dickens, Griffith and the Film Form Today" (1944), in Jay Leyda, ed., *Film Form*. London: Dennis Dobson, 1963. 195-256.

Garcia, Alain. *L'Adaptation du roman au film*. Paris : IF diffusion, 1990.

Gaudreault, André. *Du Littéraire au filmique*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1991.

Giddings, Robert, Keith Selby and Chris Wensley. *Screening the Novel: The Theory and Practice of Literary Dramatization*. 1990. New York: St Martin's Press, 1997.

---. and Erica Sheen, eds. *The Classic Novel from Page to Screen*. Manchester; New York: Manchester University Press, 2000.

Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

Geraghty, Christine. *Now a Major Motion Picture: Film Adaptations of Literature and Drama*. Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2008.

Elliot, Kamilla. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Elliot ouvre sa réflexion avec les débats du 18^e siècle autour de la différence entre poésie et la peinture qui, selon elle, informent toujours la manière dont les mots et les images sont opposés – paradigme erroné qu'elle entreprend de déconstruire. Elle tente d'historiciser le débat et de créer de nouveaux modèles critiques pour aborder les liens entre romans et films.

Hennebelle Guy et René Prédal, dir. « L'Influence de la télévision sur le cinéma ». *Cinémaction* 44. Paris : Cerf, juin 1987.

Higgins, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale, Edvardsville: Southern Illinois University Press, 1984.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.

L'ouvrage parvient à construire une théorie générale de l'adaptation comme phénomène central de notre imaginaire narratif postmoderne. Dépasant l'accent mis plus traditionnellement sur les rapports roman-film, Hutcheon s'attache à des formes médiatiques diverses, du film au jeu vidéo, de l'opéra à la musique pop et aux parcs à thèmes.

Huysen, Andreas. *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*.

S'intéresse à certaines œuvres brèves en prose (« miniatures modernistes ») de Baudelaire, Kafka, Benjamin, Kracauer, Musil et Adorno et entreprend d'analyser la manière dont les nouvelles technologies médiatiques ont contribué à révolutionner les modes de perception. Huysen part d'analyses d'œuvres du passé pour éclairer l'ère

numérique. S'intéresse à la négociation permanente entre le visuel et le verbal qui se situe au coeur du modernisme du 20^e siècle et culmine dans les médias sociaux d'aujourd'hui. Contre McLuhan qui avance l'idée qu'un nouveau media « re-médie » forcément les plus anciens, Huyssen suggère qu'un medium plus ancien peut « re-médier » les plus récents, et créer des formes hybrides inattendues d'articulation culturelle.

Jinks, William. *The Celluloid Literature: Film in the Humanities*. Beverly Hills, California: Glencoe Press, 1971.

Klein, Michael, and Gillian Parker, eds. *The English Novel and the Movies*. New York: Ungar, 1981.

Leitch, Thomas. *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

McFarlane, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Clarendon Press; New York: Oxford University Press, 1996.

Migozzi, Jacques, dir. *De l'Écrit à l'écran. Littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*. Limoges : PULIM, 2000.

Müller, Jürgen E. « Vers l'intermédialité. Histoire, positions et options d'un axe de pertinence ». *Médiamorphoses* 16. 2006. 99-110.

---. « L'Intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision à la télévision ». *Cinémas* 10 (2-3) 2000. 105-134.

Naremore, James, ed. *Film Adaptation*. London: the Athlone Press, 2000.

Après McFarlane, l'un des premiers ouvrages à remettre radicalement en question la notion de fidélité, et à proposer des approches contournant les hiérarchies culturelles. Les articles s'interrogent notamment sur les concepts de « littéraire » et de « cinématographique ».

Pasche, Raphaël. « David Lynch : figure de l'auteur ». *Décadrages* 4-5, 2005. 71-82.
<https://journals-openedition-org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/decadrages/582?lang=en>
Dernière consultation 15 mars 2019.

Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality". *Intermédialités* 6, 2000. 43–64.
<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>

Seeger, Linda. *The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film*. New York: Holt, 1992.

Serceau, Michel. *L'Adaptation cinématographique des textes littéraires*. Liège : Éditions du Céfal, 1999.

Stam, Robert. *Reflexivity in Film and Literature: from Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1985.

---. "Beyond Fidelity", in Naremore, James, ed., *Film Adaptation*. London: the Athlone Press, 2000. 54-75.

--- and Alessandra Raengo, eds. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.

Une introduction synthétique très riche qui offre un panorama des divers modes d'analyse des rapports entre littérature et film, au-delà de la notion de fidélité, considérée comme stérile.

---. *Literature through Film, Realism Magic and the Art of Adaptation*. Oxford: Blackwell, 2005.

Vanoye, Francis. *Récit écrit, récit filmique*. Paris : Nathan, coll. Fac-cinéma, 1989.

---, dir. *Cinéma et Littérature*. Paris X : Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, 1999.

5. Études visuelles et cinématographiques

Allen, Richard, and Murray Smith, eds. *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

Andersen, Nathan. *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. Abingdon, UK: Routledge, 2014

Andrew, Dudley. *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1976.

---. *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.

---. *What Cinema Is! Bazin's Quest and Its Charge*. Oxford: Blackwell, 2010.

Réflexion sur la nature du cinéma après le tournant numérique notamment. Andrew souligne que le « *compositing* » n'abolit pas la composition d'un film, et qu'un « cinéma de découverte et de révélation peut utiliser n'importe quel type de caméra ».

Arnheim, Rudolf. *Film as Art*. 1932. Berkeley: University of California Press, 2006.

---. *Visual Thinking*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1969.

---. *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*. 1954. Berkeley: University of California Press, 1974.

Arrivé, Mathilde. "Remedying Remediation?". *Leaves* #7. Janvier 2019.

<https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/leaves>

Dernière consultation 11/7/2019

Astruc, Alexandre. *Du Stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Ecrits (1942-1984)*. Paris : Archipel, 1992.

Aumont, Jacques. *L'Image*. Paris : Nathan, 1990.

---, dir. *Le 7^e art. Le Cinéma parmi les arts*. Paris : Léo Scheer, 2003.

---. « Que reste-t-il du cinéma ? ». *Rivista di estetica*, 46. 2011. 17-31
<https://journals-openedition-org.rproxy.sc.univ-paris-diderot.fr/estetica/1634>
Dernière consultation 5 mai 2019.

---. *Le Montage, la seule invention du cinéma*. Paris : Vrin, 2015.

Bächler, Odile, Claude Murcia et Francis Vanoye, dir. *Cinéma et Audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles*. Paris : L'Harmattan, 2000.

Recueil d'articles s'interrogeant notamment sur l'expansion du langage cinématographique hors des limites de ce qui est traditionnellement considéré comme « cinéma ».

Badiou, Alain. « Le Cinéma comme faux mouvement ». *L'Art du cinéma*, n° 4, Paris, mars 1994.

Balazs, Bela. *Le Cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. 1972. Paris : Payot, 1979.

Baudry, Jean-Louis. *L'Effet cinéma*. Paris : Albatros, 1978.

Etudie les effets du cinéma sur le spectateur, à partir de l'appareil cinématographique considéré dans son ensemble, des conditions de projection. Propose une « métapsychologie » du spectateur, et analyse la nature du désir dont le cinéma est le lieu.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : Cerf, 1976.

Bell, Clive. *Art*. London: Chatto and Windus, 1914.

Ouvrage moderniste sur la définition de l'art et la manière dont la « forme signifiante » suscite l'émotion esthétique.

Benjamin, Walter. "The Work of Art at the Age of Mechanical Reproduction". *Illuminations*. 1939. New York: Schocken Books, 1969. 217-251.

Bellour, Raymond. « Le Spectateur Pensif ». *Photogénies* 5. Paris : CNC, 1984. Trans. Lynne Kirby, "The Pensive Spectator". *Wide Angle* 9. 1. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987. 6-10.

Réflexion sur l'arrêt sur image et autres utilisations de l'image fixe dans les films, qui fait émerger une nouvelle forme d'attention spectatorielle.

---. *La Querelle des dispositifs : cinéma – installations, expositions*. Paris : POL, 2012.

Belton, John. *Widescreen Cinema*. 1992.

---. *American Cinema, American Culture*. 4th ed. New York: McGraw/Hill, 2012.

Berger, John. *Ways of Seeing*. Harmondsworth: Penguin Books, 1972.

Bernard, Catherine. *Matière à réflexion. Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, coll. Mondes anglophones, 2018.

Beugnet, Martine. *Cinema and Sensation. French Film and the Art of Transgression*. 2007. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

---, Allan Cameron and Arild Fetveit, eds. *Indefinite Visions: Cinema and the Attractions of Uncertainty*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.

---. "Touch and See? Regarding Images in the Era of the Interface", in Catherine Bernard et Clémence Folléa, eds. *New Objects of Visibility*. Submitted for publication (2020).

Boidy, Maxime. *Les Études visuelles*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2017.

Bolter, Jay David, and Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1998.

Relie le fantasme d'« immédiateté transparente » au phénomènes d'« hypermédialité et de remédiation ». Aucun médium n'agit culturellement de manière isolée des autres media – les nouveaux médias retravaillent les médias plus anciens et les plus anciens se réinventent pour répondre aux nouveaux défis des nouveaux. L'ouvrage est séparé en trois parties : deux théoriques (l'une expliquant les trois termes, l'autre analysant comment les nouveaux media numériques participent d'une redéfinition culturelle du « soi ») et une partie d'études de cas selon les différents médias (jeu vidéo, cinéma, réalité virtuelle...).

Bordwell, David. *Poetics of Cinema*. New York; London: Routledge, 2008.

--- and Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. 8th ed. Boston: McGraw-Hill, 2008.

Brown, Tom and James Walters, eds. *Film Moments: Criticism, History, Theory*. London: BFI / Palgrave MacMillan, 2010.

Développe l'idée du médium cinématographique constitué d'instant, et l'importance d'analyser ces instants brefs, éphémères et fluides, pour appréhender l'ensemble que forme le film.

Brunet, François, dir. *L'Amérique des images. Histoire et culture visuelles des États-Unis*. Paris : Hazan, 2013.

Burgin, Victor. "Pensive and Possessed", in David Green and Joana Lowry, eds., *Stillness and Time: Photography and the Moving Image*. Brighton: Photoworks / Photoforum 2006. 165-76.

Développe notamment la notion d'« hétérotopie cinématographique » pour analyser les nouveaux modes de présence cinématographiques hors du cinéma tel qu'il est généralement délimité spatialement et temporellement.

Bryson, Norman, Michael Ann Holy and Keith Moxey, eds. *Visual Culture: Images and Interpretations*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1994.

Ouvrage collectif qui fait se rencontrer les études culturelles et l'histoire de l'art pour construire de nouvelles approches critiques pour une histoire des représentations plutôt qu'une histoire de l'art.

Company, David, ed. *The Cinematic*. London: Whitechapel, 2007

Anthologie de textes sur la notion du « cinématographique », enrichi d'une introduction synthétique sur le concept du « cinématographique », se concentrant notamment sur l'idée que « tout média est historicisé par les nouvelles technologies » et que les nouveaux modes de visionnages re-façonnent les anciens objets.

Canudo, Ricciotto. *Le Manifeste des 7 arts*. 1932. Paris : Séguier, 2003.

Carroll, Noël. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Cartwright, Lisa. "Film and the Digital in Visual Studies: Film Studies in the Era of Convergence". *Journal of Visual Culture* 1.1 (2002). 7-23.

Casetti, Francesco. *Les Théories du cinéma depuis 1945*. Paris : Nathan, 1993.

Présentation synthétique des théories du cinéma selon trois grandes catégories : théories ontologiques, méthodologiques, et théories de champs.

---. "Filmic Experience". *Screen* 50. 2009. 56-66.

Cavell, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1979.

Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Château, Dominique. *L'Héritage de l'art*. Paris : L'Harmattan, 1998.

Chion, Michel. *La Voix au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1982.

---. *La Toile Trouée, la parole au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1988.

---. *L'Audio-Vision*. Paris : Nathan, 1990.

---. *L'Écrit au cinéma*. Paris : Armand Colin, 2013.

Collingwood, R.G. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press, 1938.

Traité d'esthétique proposant une théorie expressive de l'art, se penchant sur l'utilisation du terme « art » pour désigner plutôt de l'artisanat, de la magie ou du divertissement. L'auteur critique plusieurs théories psychologiques de l'art et propose une réinterprétation de la critique platonicienne de l'art. Pour lui, l'art est avant tout expression.

Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1990.

Creton, Laurent, dir. *Le Cinéma à l'épreuve du système télévisuel*. Paris : CNRS éditions, 2002.

Curtis, Gerard. *Visual Words: Art and the Material Book in Victorian England*. Aldershot: Ashgate, 2002.

Curtis, Neil, ed. *The Pictorial Turn*. London; New York: Routledge, 2010.

Ouvrage collectif d'études visuelles rassemblant des articles autour de la notion de « tournant pictorial » tel qu'il a été défini par WJT Mitchell.

Darley, Andrew. *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*. London; New York: Routledge, 2000.

Debord, Guy, *La Société du spectacle*. Paris : Buchet Chastel, 1967.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*. Paris : Editions de Minuit, 1983.

---. *Cinéma 2. L'Image-Temps*. Paris : Editions de Minuit, 1985.

Didi-Huberman, Georges. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

Doane, Mary Ann. *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.

Dutton Denis. *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

L'ouvrage part de l'universalité du besoin de création artistique, et applique une méthodologie évolutionniste, remontant aux origines biologiques de ce besoin humain universel.

Eisenstein, Sergei. *Film Form: Essays in Film Theory*. 1949. Edited and translated by Jay Leyda. New York; London: Harvest, 1977.

Elsaesser, Thomas. "The New Film History as Media Archaeology". *Cinémas* Volume 14, Numéro 2–3, Printemps, 2004, 75–117.

---. "Afterword. Digital Cinema and the Apparatus: Archaeologies, Epistemologies, Ontologies", in Bruce Bennett, Marc Furstenau, and Adrian Mackenzie, eds., *Cinema and Technology: Cultures, Theories, Practices*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan, 2008. 226-240.

--- and Malte Hagener. *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. New York; London: Routledge, 2010.

---. *Le Cinéma et les sens*. Trad. Jeremi Szaniawski. Rennes : PUR, 2011.

---. "Media Archaeology as Symptom". *New Review of Film and Television Studies* Vol. 14, Issue 2, 2016a.

---. *Film History as Media Archaeology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016b.

Freedberg, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: Chicago University Press, 1989.

Analyse le rôle des images dans les domaines de la croyance, du folklore et de la culture. Loin d'un rapport intellectualisé aux images, il se concentre sur les réactions spontanées, brutes, non savantes.

Friedberg, Ann. "The End of Cinema: Multimedia and Technological Change", in Christine Gledhill and Linda Williams, eds., *Reconstructing Film Studies*, London, Edward Arnold, 2000. 438-452.

Gaudreault, André et Philippe Marion. « La croisée des médias », in André Gaudreault et François Jost, dir., *Sociétés et Représentations* 9. Avril 2000. 21-36.

--- et ---. « Cinéma et généalogie des médias ». *Médiamorphoses* 16. 2006. 24-30.

--- et ---. *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'heure du numérique*. Paris : Armand Colin, 2013.

--- et François Jost. 1990. *Le Récit cinématographique*. Paris : Nathan Université, 2017.

Ouvrage fondateur sur la narratologie cinématographique (explorant par exemple les concepts de point de vue, de narrateur et de temps), version augmentée et enrichie par des exemples tirés de séries télévisées de 2017.

Gaut, Berys. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Geiger, Jeffrey and Karin Littau, eds. *Cinematicity in Media History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

Cet ouvrage collectif de *media studies* examine les formes et effets du concept de « cinématocité » à travers de nombreux médias, et s'oppose à une logique séparée de l'histoire du cinéma, remplaçant au contraire le « cinématographique » dans une plus vaste histoire des médias. Les quatre parties retracent le destin du « cinématographique » depuis l'époque pré-cinéma (avant 1895) et les médias proto-cinématographiques, jusqu'à l'ère « post-celluloid » (après les années 1980).

Gibbs, John and Douglas Pye, eds. *Style and Meaning: Studies in the Detailed Analysis of Film*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. 1960. London: Phaidon, 2002.

Analyse psychologique et historique de la représentation picturale qui se concentre sur la question « pourquoi le style existe-t-il ? ». Explore l'imitation de la nature, la fonction de la tradition, le problème de l'abstraction, la validité de la perspective, et l'interprétation de l'expression.

Greenberg, Clement. "Towards a New Laocoon". *Partisan Review*. July-August 1940.

---. "Avant-Garde and Kitsch". *Partisan Review*. Fall 1940.

Gunning, Tom. "The Cinema of Attractions: Early Cinema, its Spectator, and the Avant-Garde". *Wide Angle* VIII. 3/4, 1986. 63-70.

---. "Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus". in André Gaudreault, Catherine Russell, and Pierre Veronneau, dir., *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XXe siècle*. Lausanne: Payot, 2004. 31-44.

Hamon, Philippe. *Imageries, littérature et image au XIXè siècle*. Paris : José Corti, 2001.

Hesselberth, Pepita. *Cinematic Chronotopes. Here. Now. Me*. New York; London: Bloomsbury, 2014.

Partant d'une réflexion sur la soi-disant « fin du cinéma » à l'ère numérique, le livre s'inspire du concept bakhtinien de chronotope (conçu ici dans une acception élargie dépassant le littéraire), et propose une définition du « cinématographique » qui dépasse le cinéma à proprement parler et s'interroge sur la capacité première du « cinématographique » à proposer une densification du temps.

--- and Maria Poulaki, eds. *Compact Cinematics: the Moving Image in the Age of Bit-Sized Media*. London; New York: Bloomsbury, 2017.

Jagoda, Patrick. *Network Aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

Jameson, Fredric. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990.

---. *Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.

Jenkins Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge, 1992.

---. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press, 2008.

---, Sam Ford and Joshua Green. *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. New York: NYU Press, 2013.

Jones, Stuart Blake, Richard H. Kallenberger and George D. Cvjetnicin. *Film into Video: A Guide to Merging the Technologies*, 2nd ed. Woburn: Focal Press, 2000.

Jullier, Laurent et Michel Marie. *Lire les images de cinéma*. Paris : Larousse, 2007.

---. *Analyser un film. De l'émotion à l'interprétation*. Paris : Flammarion, 2012.

Propose notamment une réflexion sur la durée moyenne des plans dans les montages récents.

Keathley, Christian. "La Caméra-Style: Notes on Video Criticism and Cinephilia", in Alex Clayton and Andrew Klevan, eds., *The Language and Style of Film Criticism*. New York: Routledge, 2011.

Kipnis, Laura. "Film and Changing Technologies", in John Hill and Pamela Church Gibson, eds., *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford : Oxford University Press, 1998. 595-611.

Réflexion sur la convergence entre technologies cinématographiques et télévisuelles, sur les enjeux de définition que cette convergence entraîne.

Kracauer, Siegfried. *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford University Press, 1960.

Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

Partant de l'étude de Clement Greenberg sur le désir moderniste pour des formes d'art « pures », Krauss explique que ce désir est toujours d'actualité, mais s'est adapté car la « pureté » ne peut plus s'appliquer de la même manière à une époque « post-médium » où les contours des genres artistiques sont fluides. Cette recherche de pureté s'applique donc à la notion d'art elle-même.

Laffay, Albert. *Logique du cinéma*. Paris : Masson, 1964.

Lev, Peter. *The Fifties. Transforming the Screen, 1950-1959*. Oakland: University of California Press, 2006.

Lévy, Denis. « Cinéma, art impur », in Jacques Aumont, dir. *Le 7è art. Le Cinéma parmi les arts*. Paris : Léo Scheer, 2003. 119-124.

Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy. *Le Cinéma global*. Paris : Seuil, 2007.

Analyse du « tout écran » qui n'est pas le tombeau du cinéma, mais au contraire la preuve que le cinéma se dissémine aujourd'hui sous une multiplicité de formes, et fait donc preuve d'inventivité, de diversité, de vitalité, en tant que forme matricielle de ce qui s'exprime « hors de lui-même », ce qu'ils appellent « l'hypercinéma ». Le chapitre 8 est dédié au petit écran, notamment aux séries télévisées.

Malraux, André. *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. 1940. Paris : Gallimard, 1946.

Manovich, Lev. *Understanding New Media*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.

Marion, Philippe. « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherche en communication* 7. 2017. 61-88.

Masson, Noëlle et Gilles Mouëllic, dir. *Musiques et images au cinéma*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press, 2002.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media, the Extension of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964.

Metz, Christian. « Le Cinéma : langue ou langage ? ». *Communications* 4. 1964. 52-90.

---. *Essais sur la signification au cinéma*. 2 vol. Paris : Klincksieck, 1971.

---. *Langage et cinéma*. Paris : Larousse, 1971.

---. *Le Signifiant imaginaire*. Paris : U.G.E. 10/18, 1977.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. London; New York: Routledge, 1999.

Introduction synthétique aux études visuelles, proposant une histoire et théorie du champ, expliquant pourquoi les médias visuels sont devenus si omniprésents dans notre vie quotidienne.

---. *How to See the World*. Harmondsworth: Penguin, 2015.

Approche synthétique de l'histoire des images (au sens large, depuis les images scientifiques jusqu'aux peintures de la Renaissance) pour contextualiser et expliquer le monde visuel actuel. S'intéresse plus particulièrement aux « révolutions visuelles » marquées par des évolutions technologiques et stylistiques, et considère que les technologies mobiles et en réseaux, ainsi que les médias sociaux, nous permettent d'exercer un « activisme visuel » (une pratique de production et de circulation d'images conduisant à un changement politique et social).

Mitchell, W.J.T. *Iconology*. Chicago: Chicago University Press, 1987.

---. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

Mitchell s'intéresse ici à l'incarnation matérielle, concrète, représentationnelle, de l'image, « *picture* ». Il considère la manière dont les images fonctionnent dans les théories de la culture, de la conscience, et de la représentation, et soulève l'idée de la théorie comme mise en image. Se penche sur le moment de la fin du XX^e siècle où le pouvoir du visuel semble culminer, et où le « tournant imagier » dépasse « le tournant linguistique » dans l'étude de la culture.

---. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

Ouvrage fondateur des études visuelles s'intéressant, non pas à ce que les images signifient mais à ce qu'elles font, comment elles communiquent comme signes et symboles, quel pouvoir elles ont sur les émotions et attitudes humaines, ce qu'elles « désirent », comme si elles étaient vivantes.

Mitry, Jean. *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris : Editions universitaires, 1963.

Mondzain, Marie-José. « Nouvelles technologies de l'image et démocratie ». *Horizons philosophiques* 11 (1). Automne 2000. 9-24.

Mongin, Olivier. « Puissance du virtuel, déchaînements des possibles et dévalorisation du monde. Retour sur des remarques de Jean-Toussaint Desanti », *Esprit* 24. Août/Septembre 2004. 24-30.

Morin, Edgar. *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Éditions de Minuit, 1956.

Approche anthropologique, qui s'intéresse à la manière dont notre lien aux fictions cinématographiques nous invite aussi à réfléchir sur « l'imaginaire de la réalité et la réalité de l'imaginaire. »

Mouëllic, Gilles. *La Musique de film*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16.3. 1975: 34-47

---. "Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing", in *Saving the Image: Art After Film*. Manchester: Manchester Metropolitan University, 2003. 78-89.

Considère l'impact des nouvelles technologies (mécaniques, électroniques, numériques) sur la relation entre la chose et sa représentation en image, notamment le bouleversement en terme de perception du temps, et de sensation de « présence ».

---. *Death 24 X a Second*, London: Reaktion, 2006.

Parkinson, David. *History of Film*. London: Thames and Hudson, 1996.

Pasolini, Pier Paolo. *L'expérience hérétique, langue et cinéma*. (1967). Paris : Payot, 1976. 208-212.

Pedullà, Gabriele. *In Broad Daylight: Movies and Spectators After the Cinema*. New York: Verso, 2012.

Partant de l'idée que nous sommes à la fin de « l'ère du cinéma », le livre s'intéresse à l'architecture des cinémas, et aux transformations dans l'esthétique du visionnage à l'ère numérique.

Penly, Constance. "The Imaginary of the Photograph in Film Theory". *Photographies* 4. April 1984. 122-3

Etude qui aborde la question du « réalisme » de l'image filmique à la lumière des écrits de Kracauer, Bazin, Benjamin, Morin et Barthes sur la nature photographique du médium cinématographique.

Postman, Neil. *Amusing Ourselves To Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin, 1985.

Texte d'écologie des médias, qui dénonce la manière dont les médias et la politique sont soumis à la logique du divertissement (inhérente à la forme télévisuelle et à sa temporalité brève, dénuée de sens ou de cohérence), qu'il oppose à la rationalité du langage verbal.

Ranciere, Jacques. *La Fable cinématographique*. Paris : Seuil, 2001.

---. « Après la littérature », in Jacques Aumont, dir. *Le 7^e art. Le Cinéma parmi les arts*. Paris : Léo Scheer, 2003.127-135.

Richardson, John, Claudia Gorbman and Carol Vernallis, eds. *The Oxford Book of New Audiovisual Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Roche, David, Isabelle Schmitt-Pitiot, Benoit Mitaine. *Comics and Adaptation*. Oxford: University Press of Mississippi, 2018.

Rodowick, D.N. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2007.

Théorie qui analyse ce que le passage au numérique fait au cinéma, autour de la fin de l'indexicalité. Rodowick défend l'utilité de la théorie du film à l'ère numérique : selon lui, les études filmiques fournissent un socle pour théoriser les changements médiatiques actuels.

Shaviro, Steven. *Post-Cinematic Affects*. Winchester; Washington: Zero Books, 2011.

Sobchak, Vivian. *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004

Une approche phénoménologique de la culture de l'image, qui s'intéresse au rôle joué par le corps dans la réception des images aujourd'hui. Se penche sur les différentes manières dont nous habitons l'espace photographique, cinématographique, ou électronique.

Sontag, Susan. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador, 2003.

Stafford, Barbara Maria. *Good Looking : Essays on the Virtue of Images*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1996.

Les essais de cet ouvrage imaginent une « éducation par la vision ». Elle historicise et déconstruit l'idée reçue selon laquelle l'information linguistique est supérieure à l'information visuelle. Son approche historique rapproche ainsi le tournant du 21^e siècle, et les inquiétudes qui accompagnent les mutations des modes de communications et les transferts d'information, de la période des Lumières (elle compare notamment les cabinets de curiosité du 18^e siècle et la réalité virtuelle). Pour Stafford, il est essentiel de remonter aux origines de nos conceptions du visuel pour aborder les nouveaux enjeux de notre époque, où le visuel devient prédominant.

Steyerl, Hito. *The Wretched of the Screen*. New York: Sternberg Press, 2012.

Svegaard, S. F. "Critical vidders: fandom, critical theory and media". *Akademisk Kvarter* 11 (2015). 104-114.

Szendy, Peter. *Le Supermarché du visible*. Paris : Editions de Minuit, 2017.

Fondant ses analyses sur Deleuze, Benjamin et Bergson, Szendy propose une lecture de l'hypermodernité visuelle saturée d'images à partir de l'idée d'« iconomie », où les images fonctionneraient comme monnaie. Ses analyses portent à la fois sur le cinéma et sur les séries télévisées.

Tan, Ed S. *Emotion and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*. London: Routledge, 1995.

Taylor, Lucien. "Iconophobia". *Transition* 69. 1996. 64-88

Thomson-Jones, Kathryn. *Aesthetics and Film*. London: Continuum, 2008.

Thornton, Sara. *Advertising, Subjectivity and the Nineteenth-Century Novel: Dickens, Balzac and the Language of the Walls*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Tosoni, Simone and Mariana Ciancia. "Vidding and its Media Territories: A Practice-centred Approach to User-generated Content Production", in S. Tosoni et al., eds., *Present Scenarios of Media Production and Engagement*. Bremen: edition lumière, 2017. 39-53.

Turk, Tisha. "'Your own Imagination': Vidding and Vidwatching as Collaborative Interpretation". *Film and Film Culture* 5. 2010. 87-111.

Virilio, Paul. « L'image ou le reste du temps », in *Imaginaire numérique. Revue internationale et interdisciplinaire*. Paris : Hermes, 1987

---. *La Machine de vision*. Paris : Galilée, 1988.

Tentative de définition d'une nouvelle logique de l'image. Il distingue la logique « formelle » (peinture, gravure, architecture) qui se termine au 18^e siècle ; la « logique dialectique » (photographie, cinématographique), au 19^e siècle, et la « logique paradoxale » (vidéographie, holographie, infographie), marquée dès la fin du 20^e siècle par l'achèvement d'une logique de représentation publique.

Warburg, Aby. *L'Atlas mnémosyne*. (1921-1929) Paris : L'écarquillé, 2012.

Zielinski, Siegfried. *Audiovisions: Cinema and Television as Entr'actes in History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.

Dans le contexte de transformation rapide des conditions de production, de distribution et de perception des images en mouvement induite par l'évolution des technologies, Zielinski suggère que les institutions du cinéma et de la télévision ne sont au final que des interludes dans l'histoire plus vaste des médias audiovisuels. Son étude couvre la période allant de la fin du 19^e siècle à la fin du 20^e siècle, et s'efforce de reconstruire la genèse complexe du cinéma et de la télévision pour en montrer la relativité historique.

6. Critique vidéographique

Bateman, Conor. "The Video Essay as Art: Why Process Matters". *Fandor*. 29.05.2016. <https://www.fandor.com/keyframe/the-video-essay-as-art-why-process-matters>
Dernière consultation 22 mars 2019.

Berg, Thomas van den, and Miklós Kiss. *Film Studies in Motion: From Audiovisual Essay to Academic Research Video*. Scalar, 2016.
<http://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/index>
Dernière consultation 22 mars 2019.

Garwood, Ian. "The Place of Voiceover in Academic Audiovisual Film and Television Criticism". *NECSUS European Journal of Media Studies*, Autumn 2016.

Grant, Catherine. "Beyond Tautology? Audio-Visual Film Criticism". *Film Criticism* 40, n° 1 (January 2016).

Grant, Catherine and Christian Keathley. "The Use of an Illusion: Childhood, Cinephilia, Object Relations, and Videographic Film Studies". *Photogenie* 0, 2014.

<https://cinea.be/the-use-an-illusion-childhood-cinephilia-object-relations-and-videographic-film-studies/>

Dernière consultation 13 mars 2019.

---. "Film and Moving Image Studies: Re-Born Digital? Some Participant Observations". *Frames Cinema Journal*, n° 1 (July 2012).

---. "The Shudder of a Cinephiliac Idea?: Videographic Film Studies Practice as Material Thinking". *Aniki : Portuguese Journal of the Moving Image* 1. 1 (January 2014). 49–62.

Keathley, Christian. "La Caméra-Stylo: Notes on Video Criticism and Cinephilia". In Alex Clayton and Andrew Klevan, eds., *The Language and Style of Film Criticism*. London: Routledge, 2011. 176–91.

Keathley, Christian, and Jason Mittell. *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image*. Montreal: Caboose books, 2016.

López, Christina Álvarez, and Adrian Martin. "Analyse and Invent: A Reflection on Making Audiovisual Essays". *Frames Cinema Journal* n° 8 (December 2015).

Mittell, Jason and Christian Keathley. *The Videographic Essay: Criticism in Sound and Image*. Montreal: Kino Agora, 2016.

Monaghan, Peter. "Has the Video Essay Arrived?" *Moving Image Archive News*, 15.03. 2017.

<http://www.movingimagearchivenews.org/has-the-video-essay-arrived/>

Dernière consultation 22 mars 2019.

7. Théorie générale

Adorno, Theodor W. et Max Horkheimer. « La Production industrielle de biens culturels » in *La Dialectique de la raison*. 1944. Paris : Gallimard, 1969. 129-176.

---. *L'Art et les arts*. Trad. Jean Lauxerois. 1967. Paris : Desclée de Brouwer, 2002.

Aubry, Timothy. *Guilty Aesthetic Pleasures*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2018.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulations*. Paris : Galilée, 1985.

Booker, Christopher. *The Seven Basic Plots. Why We Tell Stories*. London; New York: Continuum, 2004.

Booth, Wayne. *The Rhetorics of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Bourdieu, Pierre. *La Distinction, Critique sociale du jugement*. Paris : Editions de Minuit, 1979.

---. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 1998.

Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination – Balzac, Henry James, Melodrama & the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1996.

Burgoyne, Robert. “The Cinematic Narrator: The Logic and Pragmatics of Impersonal Narration”. *Journal of Film and Video* 42.1, Spring 1990.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Novato: New World Library, 2008.

Dällenbach, Lucien. *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Paris : Seuil, 2001.

Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. 1983. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. 1930. London: Pimlico, 2004.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.

Foucault, Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

Genette, Gérard. *L'Œuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris : Seuil, 1997.

Gledhill Christine and Linda Williams, eds. *Melodrama Unbound: Across History, Media, and National Cultures*. New York: Columbia University Press, 2018.

Goldstein, Philip, and James Machor, eds. *New Directions in American Reception Study*. New York: Oxford University Press, 2008.

Propose une mise en perspective des études de la réception et des publics, exemples divers allant de la littérature et de la culture de l'imprimé jusqu'à la culture fan et aux salons de coiffure. La 4^e section s'intéresse aux publics, fans, spectateurs (autour, notamment, des fans de *Six Feet Under*).

Goodman, Nelson. “When Is Art?”, in David Perkins and Barbara Leondar, eds., *The Arts and Cognition*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1977, 11-19.

Article fondateur sur la définition de l'art, qui s'intéresse aux « symptômes de l'esthétique », de l'artistique : densité syntaxique, densité sémantique, expressivité relative, exemplification et références multiples et complexes.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Heinich Nathalie and Roberta Shapiro, eds. *De l'Artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris : EHESS, 2012.

Ouvrage relevant de la sociologie de l'art et de la culture. Le cadre de l'artification permet d'explorer la question : « Comment l'art vient-il aux personnes, aux objets, aux

façons de faire et de penser ? Et comment celui-ci, en retour, agit-il ? ». La problématique de l'artification se distingue de celle de la légitimation et du classement : elle s'intéresse à la genèse de l'art et à ses conditions d'existence, au déplacement des frontières dans les domaines de l'artisanat, de l'industrie, et des loisirs.

Huyssen, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Post-Modernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Trad. de l'allemand par E. Sznycer. 1976. Bruxelles : P. Mardaga, 1985.

Jakobson, Roman. *Huit questions de poétique*. 1921. Paris : Seuil, 1977.

Jameson, Fredric. *Antinomies of Realism*. London; New York: Verso, 2015.

Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. de l'allemand par C. Maillard. 1978. Paris : Gallimard, 1990.

Lessing, Gotthold Ephraim. 1766. *Laocoon*. Trans. Edward Allen McCormick. New York: Bobbs-Merrill Company, 1984.

Levine, Lawrence. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1988.

Murray, Janet. *Hamlet on the Holodeck*. Cambridge Mass: MIT Press, 1998.

Ogden, C.K., et I.A. Richards. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language Upon Thought and of the Science of Symbolism*. New York: Harvest, 1923.

Pariser, Eli. *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*. London: Penguin Press, 2011.

Rancière, Jacques. *La Parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature*. 1998. Paris : Pluriel, 2010.

---. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 2000.

---. *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique, 2003.

Richard, I.A. *Principles of Literary Criticism*. 1924. London; New York: Routledge, 2001.

Rosa, Hartmut. *Alienation and Acceleration: Towards a Critical Theory of Late-Modern Temporality*. Malmö/Aarhus: NSU Press, 2010.

---. *Resonance. A Sociology of our Relationship to the World*. Oxford: Boston: Polity, 2019.

Saint-Gelais, Richard. *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris : Seuil, 2011.

Etude de la notion de transfictionnalité, des bornes et ramifications de la fiction, qui s'interroge notamment sur les limites du contrôle auctorial.

Sainte-Beuve. « De la littérature industrielle » (1839), *Dans* Lise Dumasy, dir. *La Querelle du roman feuilleton*. Grenoble : Ellug, 1999. 25-43.

Shklovsky, Viktor. “Art as Technique”, in Julie Rivkin and Michael Ryan, eds., *Literary Theory: An Anthology*. Maiden: Blackwell Publishing Ltd, 1998. 15-21.

Williams, Raymond and Michael Orrom. *Preface to Film*. London: Film Drama, 1954.

---. *Culture and Society, 1780-1950*. New York: Columbia University Press, 1958.

---. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

---. “Drama in a Dramatized Society”, *Writing in Society*. London: Verso, 1983. 11-21.

---. *Culture and Materialism*. 1980. London: Verso, 2010.

Série/Filmographie

1. Séries

20th Century Fox Hour (The). CBS, 1955-1957.
24 (24 heures chrono). Fox, 2001-2010.
Affair (The). Showtime, 2014-.
Alias. ABC, 2001-2006.
All in the Family. CBS, 1971-1979.
Ally McBeal. Fox, 1997-2002.
Altered Carbon. Netflix, 2018.
American Horror Story. FX, 2011-.
Americans (The). FX, 2013-2018.
Amica Geniale (L'). HBO/Rai, 2018-.
Atlanta. FX, 2016-.
Awake. NBC, 2012.
Band of Brothers. HBO, 2001.
Bates Motel. A&E, 2013-2017.
Batman. ABC, 1966-68.
Battlestar Galactica. Sci-Fi, 2004-2009.
Beauty and the Beast. CBS, 1987-1990.
Better Call Saul. AMC, 2015-.
Big Bang Theory (The). CBS, 2007-.
Big Little Lies. HBO, 2017-.
Black Mirror. Channel 4, 2011-14. Netflix, 2016-.
Boardwalk Empire. HBO, 2010-2014.
BoJack Horseman. Netflix, 2014-.
Borgen. DR1, 2010-2013.
Boss. Starz, 2011-2012.
Braindead. CBS, 2016.
Breaking Bad. AMC, 2008-2013.
Broken Arrow. ABC, 1956-1958.
Buffy the Vampire Slayer (Buffy contre les vampires). The WB, 1997-2001, UPN, 2001-2003.
Bureau des Légendes (Le). Canal +, 2015-.
Californication. Showtime, 2007-2014.
Carnivale. HBO, 2003-2005.

Cavalcade of the Stars. DuMont, 1949-1952.
Charlie's Angels (Drôles de dames). ABC, 1976-81.
Chernobyl. HBO, 2019.
Columbo. NBC, 1968-1978 / ABC, 1989-2003.
Commander in Chief. ABC, 2004-2005.
Community. NBC, 2009-2014. Yahoo! Screen, 2015.
Corner (The). HBO, 2000.
Crown (The). Netflix, 2016-.
CSI (Les Experts). CBS, 2000-2015.
Dallas. CBS, 1978-1991.
Damages. FX 2007-2010. Audience Network, 2011-2012.
Dark. Netflix, 2017-.
Deadwood. HBO, 2004-2006.
Dear White People. Netflix, 2017-.
Desperate Housewives. ABC, 2004-2012.
Deuce (The). HBO, 2017-.
Dexter. Showtime, 2006-2013.
Dragnet. NBC, 1951-1959.
Dream On. HBO, 1990-1996.
Engrenages. Canal +, 2005-.
ER (Urgences). NBC, 1994-2009.
Euphoria. HBO, 2019-.
Fargo. FX, 2014-.
Father Knows Best. CBS, 1954-1960.
Following (The). Fox, 2013-2015.
Friday Night Lights. NBC, 2006-2011.
Friends. NBC, 1994-2004.
Fringe. Fox, 2008-2013.
Game of Thrones (Le Trône de fer). HBO, 2011-2019.
Generation Kill. HBO, 2008.
Girls. HBO, 2012-2017.
Godless. Netflix, 2017.
Gomorra. Sky Italia, 2014-.
Good Fight (The). CBS, 2017-.
Good Omens. Amazon, 2019.
Good Place (The). NBC, 2016-.
Good Wife (The). CBS, 2009-2016.
Gossip Girl. The CW, 2007-2012.
Grace and Frankie. Netflix, 2017-.
Grey's Anatomy. ABC, 2005-.
Guiding Light. CBS, 1952-2009.
Handmaid's Tale (The). Hulu, 2017-.
Hannibal. NBC, 2013-2015.
Hill Street Blues. NBC, 1981-87.
Homecoming. Amazon, 2018-.
Homeland. Showtime, 2011-.
Homicide, Life on the Street. NBC, 1993-1999.
Honeymooners (The) CBS, 1955-1956.
House (Dr. House). Fox, 2004-2012.
House of Cards. Netflix, 2013-.

Hundred (The). The CW, 2014-.

Incredible Hulk (The). CBS, 1977-1982.

I Love Lucy. CBS, 1951-1957.

In Treatment. HBO, 2008-2010.

Insecure. HBO, 2016-.

Jane the Virgin. The CW, 2014-.

Jeffersons (The). CBS, 1975-1985.

Justified. FX, 2010-2014.

Knick (The). Cinemax, 2014-2015.

L.A. Law. NBC, 1986-1994.

Law and Order (New York District). NBC, 1990-2010.

Leftovers (The). HBO, 2014-2017.

Legion. FX, 2017-.

Lie to Me. Fox, 2009-2011.

Little House on the Prairie (La Petite maison dans la prairie). NBC, 1974-1983.

Lost. ABC, 2004-2010.

Luck. HBO, 2011-2012.

L-Word (The). Showtime, 2004-2009.

Mad Men. AMC, 2007-2015.

Manhunt: Unabomber. Discovery Channel, 2017.

Man in the High Castle (The). Amazon, 2015-.

Marco Polo. Netflix, 2014-2016.

Mary Tyler Moore Show (The). CBS, 1970-1977

Master of None. Netflix, 2015-2017.

Masters of Sex. Showtime, 2013-2016.

Maude. CBS, 1972-1978.

Mentalist (The). CBS, 2008-2015.

Miami Vice (Deux flics à Miami). NBC, 1984-1990.

Mindhunter. Netflix, 2017-.

Mission Impossible. CBS, 1966-73.

Moonlighting. ABC, 1985-1989.

Mr. Robot. USA Network, 2015-.

Narcos. Netflix, 2015-2017.

Night Of (The). HBO, 2016.

Northern Exposure. CBS, 1990-1995.

NYPD Blue (New York Police blues). ABC, 1993-2005.

Office (The). NBC, 2005-2013.

Olive Kitteridge. HBO, 2014.

Orange is the New Black. Netflix, 2013-.

Orphan Black. Space/BBC America, 2013-2017.

Oz. HBO, 1997-2003.

Pacific (The). HBO, 2010.

Person of Interest. CBS, 2011-2016.

Pose. FX, 2018-.

Prison Break. Fox, 2005-2009.

Quantico. ABC, 2015-2018.

Quantum Leap. NBC, 1989-1993.

Queen Sugar. Oprah Winfrey Network, 2016-.

Queer as Folk. Showtime, 2000-2005.

Quincy. NBC, 1976-1983.

Real Humans. Sveriges, 2012-2014.
Rectify. Sundance TV, 2013-2016.
Rick and Morty. Adult Swim, 2013-.
Romanoffs (The). Amazon, 2018.
Rome. HBO, 2005-2007.
Roseanne. ABC, 1988-1997 / 2018.
Scandal. ABC, 2012-2018.
Sense 8. Netflix, 2015-2018.
Sex and the City. HBO, 1998-2004.
Shadowhunters. Disney-ABC Domestic Television/Netflix, 2016-.
Shield (The). FX, 2002-2008.
Show Me a Hero. HBO, 2015.
Simpsons (The). Fox, 1989-.
Six Feet Under. HBO, 2001-2005.
Sopranos (The). HBO, 1999-2007.
Starsky and Hutch (Starsky et Hutch) ABC, 1975-78.
Star Trek. NBC, 1966-1969.
Star Trek. The Next Generation First-run syndication, 1987-1994.
St. Elsewhere. CBS, 1982-1988.
Stranger Things. Netflix, 2016-.
Suits. USA Network, 2011-.
Teen Wolf. MTV, 2011-2017.
Too Old to Die Young. Amazon, 2019.
Top of the Lake. Sundance TV, 2013-.
Transparent. Amazon, 2014-.
Treme. HBO, 2010-2013.
Treve (La). La Une / Netflix, 2016.
True Blood. HBO, 2008-2014.
True Detective. HBO, 2014-.
Twin Peaks. ABC, 1990-91. *The Return*. Showtime, 2017.
Veep. HBO, 2012-2019.
Vernon Subutex. Canal +, 2019.
Walking Dead (The). AMC, 2010-.
West Wing (The) (À la Maison blanche). NBC, 1999-2006.
Westworld. HBO, 2016-.
Wire (The) (Sur Écoute). HBO, 2002-2008.
X Files (The). Fox, 1993-2002. 2016-2018.

2. Films de fiction

2001 A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968.
After Hours. Martin Scorsese, 1985.
Apartment (The). Billy Wilder, 1960.
Ballad of Buster Scruggs (The). Joel and Ethan Coen, 2018.
Barry Lyndon. Stanley Kubrick, 1975.
Bullitt. Peter Yates, 1968.
Casablanca. Michael Curtiz, 1943.

Collateral. Michael Mann, 2004.
Computer Chess. Andrew Bujalski, 2011.
Fish Tank. Andrea Arnold, 2009.
Godfather (The). Francis Ford Coppola, 1972.
Goodfellas. Martin Scorsese, 1990.
Gran Torino. Clint Eastwood, 2008.
Grand Budapest Hotel (The). Wes Anderson, 2014.
Handmaid's Tale (The). Volker Schlöndorff, 1990.
Heat. Michael Mann, 1995.
Hunger Games Catching Fire. Francis Lawrence, 2013.
Ida. Pawel Pawlikowski, 2013.
Irishman (The). Martin Scorsese, 2019.
Jauja. Lisandro Alonso, 2014.
Life of Pi. Ang Lee, 2012.
Lucifer. Gust Van den Berghe, 2014.
Man with a Golden Arm (The). Otto Preminger, 1955.
Meek's Cutoff. Kelly Reichardt, 2011.
Misfits (The). John Huston, 1961.
Mommy. Xavier Dolan, 2014.
Mule (The). Clint Eastwood, 2018.
Psycho. Alfred Hitchcock, 1960.
Rashōmon. Akira Kurosawa, 1950.
Roma. Alejandro Inarritu, 2018.
Searchers (The). John Ford, 1956.
Seven. David Fincher, 1995.
Sunset Boulevard. Billy Wilder, 1950.
Taxi Driver. Martin Scorsese, 1976.
Vertigo. Alfred Hitchcock, 1958.
Westworld. Michael Crichton, 1973.
Wings of Eagles (The). John Ford, 1957.

3. Documentaires

Art of Television (The). Charlotte Blum. OCS, 2017.
Binge Mania. Olivier Joyard. Canal +, 2019.
Fins de séries. Olivier Joyard. Canal +, 2016.
Génériques de séries (Les). Olivier Joyard. Canal +, 2018.
Last Watch (The). Jeanie Finlay. HBO, 2019.
Séries addicts. Olivier Joyard. Canal +, 2011.
Showrunners: The Art of Running a TV Show. Des Doyle. Black Sheep Productions, 2014.

Table des illustrations

| | |
|--|-------|
| Fig. 1-3 Les sous-titres comme éléments graphiques de l'image dans <i>Fargo</i> (S1E4) | 66 |
| Fig. 4-8 Le texte traduit des dialogues s'intègre dans les jeux de formes, de couleurs et de lumières (<i>Fargo</i> S3E1) | 67 |
| Fig. 9 Meme inspiré de <i>The Good Place</i> intégrant les sous-titres | 68 |
| Fig. 10-12 Premiers plans d'épisodes de <i>The Good Wife</i> (S4E8, S4E15, S4E20) | 74 |
| Fig. 13-14 Les astérisques à l'écran de <i>The Good Fight</i> (S3E1, S3E4) | 75 |
| Fig. 15 Premier plan de S2E4 (<i>The Good Fight</i>) | 75 |
| Fig. 16-20 Animation des inscriptions à l'écran et entrée dans la fiction (<i>The Good Fight</i> , S2E4) | 76 |
| Fig. 21 Comparatif du carton initial de <i>Fargo</i> , le film, et de différents cartons tirés de la série | 78 |
| Fig. 22-25 <i>Fargo</i> (S1E2) : les cartons de l'avertissement répartis sur les plans d'ouverture de l'épisode | 79 |
| Fig. 26-27 <i>Fargo</i> , S2E1 | 80 |
| Fig. 28 <i>Fargo</i> , S2E1, Split Screen | 80 |
| Fig. 29-31 <i>Fargo</i> (S3E3) | 81 |
| Fig. 32-36 <i>Game of Thrones</i> version VHS | 95-96 |
| Fig. 37 <i>Lost</i> (S2E1) sur Amazon Prime : activation de l'interface et rupture de l'immersion | 100 |

| | | |
|-------------------|---|-----|
| Fig. 38 | Exemple de composition symétrique renforcée par le format horizontal, <i>The Handmaid's Tale</i> (S1E1) | 104 |
| Fig. 39-42 | Les deux types de formats et de cadrages correspondant aux deux lignes temporelles de <i>Homecoming</i> | 106 |
| Fig. 43-47 | Elargissement du format et recouvrement de la mémoire dans <i>Homecoming</i> (S1E8) | 107 |
| Fig.48 | Passage du format 1:1 au format 1,85:1 à la soixante-quinzième minute de <i>Mommy</i> de Xavier Dolan | 108 |
| Fig. 49 | Le travail du gros plan dans <i>The Wire</i> : Marlo Stanfield | 120 |
| Fig. 50-51 | La mise en scène imaginaire d'Alicia Florrick dans <i>The Good Wife</i> (S6E14) | 133 |
| Fig. 52 | Superposition d'une conversation téléphonique factuelle et des fantasmes érotiques de l'héroïne (<i>The Good Wife</i> , S6E14) | 134 |

