



CLASSIQUES
GARNIER

ESQUENAZI (Jean-Pierre), « Introduction », *Écrans*, n° 4, 2015 – 2, *L'analyse des séries télévisées*, p. 11-16

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-6095-1.p.0011](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-6095-1.p.0011)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2016. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

INTRODUCTION

Les historiens et critiques de la télévision s'accordent pour estimer que les premières séries télévisées sont *I Love Lucy* (1951-1957) et *Dragnet* (1951-1958). Le succès immédiat de l'une et de l'autre conduit presque aussitôt à une production massive de séries. Les États-Unis et la Grande-Bretagne en produisent en grande quantité dès les années 1950. Ce mouvement ne fera que s'amplifier et s'internationaliser dans les décennies suivantes. Et pourtant les recherches sur le sujet sont inexistantes avant le début des années 1980, même si l'ouvrage dirigé par de Horace Newcomb¹ *TV : The Most Popular Art* contient quelques allusions au phénomène en tant que tel. La monographie dirigée par Richard Dyer sur le prodige de pérennité britannique *Coronation Street*, créé en 1960 et dont le sept millièmè épisode a été diffusé en 2009, date de 1981. Le genre du soap opera est d'ailleurs le premier à retenir l'attention dont témoigne le livre de Robert Allen² *Speaking of Soap Opera*. Le sujet n'est même pas effleuré en France, où sont diffusées très peu de séries télévisées. Il faut attendre 1990 pour qu'une véritable production académique se déclenche du moins dans les pays anglo-saxons (en France, on attendra le vingt et unièmè siècle). Il est vrai que le succès formidable du livre de Raymond Williams *Television : Technology and Cultural Form* publié en 1975 qui réduit le medium à un flux à peine différencié d'images n'incite pas à y voir un système de rendez-vous spécifiques dont un unique programme serait responsable³.

Le statut culturel de la télévision est grandement responsable de ce retard. Mais il est une autre raison, qui motive ce quatrième numéro

1 Newcomb H., 1974 : *TV : The Most Popular Art*, New York, Anchor Press.

2 Allen R., 1984 : *Speaking of Soap Opera*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

3 Je ne saurais trop renvoyé à la critique détaillée du terme de flux proposée par Krinstin Thompson dans 2003 : *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press, p. 7-18.

de notre revue : une série télévisée est un objet abondant, ou plutôt débordant, intarissable, parfois interminable. Certes, il s'agit d'un objet narratif, et à ce titre les méthodes narratologiques pourraient en principe s'y appliquer. Il s'agit aussi d'un objet audiovisuel et en ce sens les patientes et élaborées méthodes d'analyses du film semblent disposées à examiner l'objet sériel. Mais une série est-elle vraiment une sorte de film, ou un ensemble de film, ou même plusieurs ensembles de films ? Et si elle est d'évidence narrative, elle peut difficilement être considérée comme un (seul) récit. Il n'est même plus question de récits encastrés comme dans *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* clairement dépassé par le réseau d'arcs narratifs, de faux dénouements, de rebondissements, etc., engendré par les séries contemporaines : le degré de complexité du réseau narratif engendré par une série télévisée mérite d'évidence une explication avant que l'on puisse employer les concepts de la narratologie.

Ces difficultés ont engendré des réactions de défense de la part des chercheurs assez caractérisées. Ceux-ci ont soit esquivé le problème en examinant le « phénomène social » représenté par les (succès des) séries télévisées, soit employé l'analyse de contenu (éventuellement guidée par une grille posée *a priori*), qui a l'extrême complaisance de ne pas poser de questions formelles. L'un et l'autre genre de travail sont sans aucun doute utiles et ont apporté des connaissances indispensables. Mais qu'en est-il des spécificités de l'objet ? On peine à voir ce qui caractérise la lecture du contenu d'une série de ce que serait la lecture de son scénario. De même l'étude du seul phénomène sériel, s'il peut s'approcher par l'étude des réactions du public de ce que les séries font à ce dernier, peine à mettre en relation celles-ci avec les propriétés du genre.

Pour pouvoir amplifier les résultats des recherches, il faut s'attaquer au cœur du problème et répondre à la question suivante : qu'est-ce qu'une série télévisée à la fois narrativement et esthétiquement, qu'est-ce qui la définit comme objet culturel ? Alors les significations qu'elle engendre et la place qu'elle a pu prendre dans les préférences culturelles de nos contemporains pourront être mieux comprises. Certaines réflexions ont proposé des pistes intéressantes. Dès 1984, Robert Allen proposait de regarder le *soap opera* comme un genre narratif temporellement « infini ». Plus tard d'autres ont pensé étendre cette définition à toutes les séries.

Jason Mittell parle « d'indétermination temporelle originelle »¹, alors que j'ai proposé le critère de la « résistance à la clôture », associé la notion d'un univers fictionnel en expansion indéfinie². Stéphane Benassi³, a proposé un classement des séries télévisées selon un certain nombre de critères narratifs spécifiques. Guillaume Soulez⁴ a proposé le terme de matrice à partir d'une réflexion sur celui de formule. L'étude esthétique des continuités et des discontinuités construites par une série (en l'occurrence *Oz*) par François Jost a ouvert une voie très peu empruntée, celle de l'examen de la mise en scène⁵. Cette liste non exhaustive montre que le problème ne laisse pas indifférent les chercheurs.

Le présent numéro s'attache à proposer des modèles de l'étude des séries télévisées qui respectent leur spécificité, leur caractère d'objet étrange, cette interminable narration, dont il est souvent si difficile de s'arracher. Je ne suis pas sûr ce que je vais avancer maintenant, ni des rapprochements que je voudrais proposer – les auteurs eux-mêmes voudront peut-être me contredire –, mais il me semble trouver dans leurs propositions quatre types de conceptualisation que l'on pourrait résumer par quatre slogans différents, que voici :

- Les séries, ça communique !
- Les séries, ça dure !
- Les séries, ça trame !
- Les séries c'est parano !

Pour le dire plus sérieusement, cinq grandes directions de recherche sont parcourues par nos auteurs. La première prend acte de la relation avérée entre auteurs et spectateurs des séries, relation entretenue par chacun des épisodes : ainsi, ce serait ce fil communicatif qui permettrait d'aborder

1 Mittell J., 2010 : « Previously On : Prime Time Serials and the Mechanics of Memory », in Marina Grishakova and Marie-Laure Ryan (éds), *Intermediatly and Storytelling*, ed by, Berlin, Walter de Gruyter, p. 78-98.

2 Esquenazi J.-P. 2014 (2010) : Les Séries télévisées, Paris, A. Colin. Esquenazi J.-P., 2013, « Pouvoir des séries télévisées », <http://communication.revues.org/4579>, in *Communication* (Un. Laval), vol. 32/1.

3 Bénassi S., 2002 : Séries et feuilletons TV : pour une typologie des fictions télévisuelles, Liège, Éditions du Céfal.

4 Soulez Guillaume, 2011 : « La double répétition », *Mise au point* [En ligne], mise en ligne le 01 avril 2011, consulté le 24 novembre 2013. URL : <http://map.revues.org/979>.

5 Jost F., 2013 : « Oz, la prison et l'art de la fugue », in *CINéMAS*, vol. 23, n° 2-3, p. 145-174.

la production sérielle. Pour plusieurs autres auteurs, le fil temporel est une texture d'où émerge chaque série. La temporalité engendrée par la suite des épisodes et la façon dont celle-ci est gérée par leur succession constituent le principal mode d'être du genre. Le troisième constate et s'appuie sur la discontinuité sérielle : il s'agit alors de reconstituer un système complexe, une structure tramée, qui fournit le mode d'emploi de la série. Enfin, la question de la surveillance, souvent explicitement traitée dans nombre de séries, constitue un dispositif audiovisuel dont la mise en œuvre spécifierait chaque série : le cas de *24 heures Chrono* serait ici emblématique (mais ce sont d'autres séries dont les auteurs concernés se sont emparés).

Les quatre premiers textes de ce numéro (ceux de Gilles Bonnet, Livio Belloï, Marta Boni, Pierre-Olivier Toulza) montrent que les séries s'efforcent de converser avec leurs spectateurs, de les impliquer dans la narration. Bref les séries ne seraient pas seulement un discours narratif mais aussi un discours phatique de mise en place et de maintien de la communication, en empruntant à Jakobson¹ le terme et sa définition. La série serait un genre de la « complicité »², laquelle serait nécessaire si les producteurs et auteurs veulent entretenir une relation de longue durée avec leurs publics. Le générique en est pour Gilles Bonnet l'un des principaux instruments : sa taxinomie interroge les réflexions usuelles issues par exemple des travaux de Stéphane Benassi. L'analyse des seuils de chaque épisode (prologues et épilogues) en est un autre moyen selon Livio Belloï : des paratextes disposés à l'intérieur d'une série livreraient un excellent moyen d'en comprendre la structure. Marta Boni observe le système complexe producteurs/spectateurs propre à une série donnée, leurs interactions dans son évolution temporelle, comme le fil directeur d'une série. Pierre-Olivier Toulza analyse les rapports complexes de citations entre série et cinéma, autre moyen de communiquer avec les spectateurs, à travers le genre de la comédie musicale ; nul doute que son analyse pourrait s'étendre à d'autres genres, il suffit de penser aux *Sopranos* et aux films de gangsters de Coppola ou Scorsese pour s'en convaincre.

1 Jakobson R., 1963 (1960) : « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, Paris.

2 Esquenazi J.-P., 2011 : « David Kelley et la politique de la complicité », in *Mise au point (Les Cahiers de l'Affectivité)*, n° 3, <http://map.revues.org/9692011>.

La seconde forme d'approche des séries présente dans ce numéro est la mieux représentée quantitativement. Elle touche à l'un de leurs caractères le plus frappant, la complexité temporelle. Ce point retient cinq de nos auteurs, Sarah Hatchuel, Jean-Pierre Esquenazi, François Ronan-Dubois, Za Casta, Vladimit Lifschutz. La première s'attache à regarder la série comme une sorte d'expérience où sont testées des possibilités de dénouement : des visions du futur évoquées par les personnages forment des hypothèses, qui se confrontent aux hypothèses que produit n'importe quel lecteur de récit. C'est à la notion d'image du temps, proposé par Gilles Deleuze dans *Cinéma 1 : L'image-mouvement*, à laquelle fait appel Jean-Pierre Esquenazi : le découpage du récit en épisodes et saisons est investi par un projet narratif dont la cohésion ultime est assurée une perspective temporelle spécifique, une image du temps. Pour François Ronan-Dubois, la notion genettienne de prolepse permet de répondre et de traiter l'ouverture temporelle du récit sériel : l'organisation proleptique du récit livrerait une sorte de bataille avec la nécessité de la clôture narrative. Za Casta étudie le cas des séries vampiriques et les moyens d'organiser un maillage du temps destiné à retarder l'avancée du récit. Une série aurait pour finalité, selon Vladimit Lifschutz, la construction d'une chronique du temps, terme emprunté à Benveniste, qui se déploierait au niveau des épisodes, des saisons et du tout formé par la série tout entière.

Les auteurs que l'on peut rassembler au nom du troisième de nos slogans regardent chaque série comme un système complexe qu'il serait possible de déployer ou de reconstituer lors de l'analyse. Pour Fabien Bouilly, la narration d'une série est toujours multiple : il s'agit pour chaque personnage de s'approprier l'histoire qu'il est en train de vivre et aussi de la rendre crédible pour autrui. La diversité des points de vue narratifs constitue un labyrinthe qui structure la série. Julien Achemchame s'inspire de Lucien Dallenbach et du concept de mosaïque pour reconsidérer les fragments mis à notre disposition par chaque série. Peut-être faudrait-il ajouter en ce sens aux modèles de Dallenbach le concept d'une mosaïque infinie propre aux séries. Éric Thouvenel montre combien le décor d'une série constitue plus que son lieu, sa raison de vivre. Il est le point focal de ses développements narratifs. L'auteur parle de sitcoms et de « comique d'habitation » mais je crois que la question de l'univers propre à une série n'est pas une question restreinte à ce

seul genre, comme le montre l'exemple de *Lost* ou celui d'*Oz*. C'est le système de variations construites autour de répétitions structurelles par l'ensemble des épisodes que Barbara Laborde propose d'étudier.

Notre dernier thème n'est illustré que par un nombre de textes moins conséquent, mais il n'en est pas moins important et potentiellement généralisable. Sébastien Lefait et Christophe Lenoir considèrent pour le premier les récentes *Person of Interest* et *Homeland* et le second la très célèbre série de Patrick McGowan *Le prisonnier* comme des métaphores paranoïaques de toute la production sérielle. Il me semble que considérer la surveillance (des réactions des spectateurs) comme fondement de la sérialité n'est pas une idée qui puisse être immédiatement rejetée, c'est le moins que l'on puisse dire.

Les pistes ouvertes dans ces articles me semblent prometteuses. J'espère qu'elles pourront être poursuivies et développées bientôt. Le passage de générations entre chercheurs me paraît sur ce point une garantie.

Jean-Pierre ESQUENAZI