



Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

14 | 2016
Sérialités

Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle

Stéphane Benassi



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/770>

DOI: 10.4000/belphegor.770

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Stéphane Benassi, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphegor* [Online], 14 | 2016, Online since 07 October 2016, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/770> ; DOI : 10.4000/belphegor.770

This text was automatically generated on 1 May 2019.



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

Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle

Stéphane Benassi

Sérialité(s)

- 1 Comme nous avons tenté de le montrer par le passé¹, les fictions plurielles de la télévision se distinguent en premier lieu selon la nature de la logique narrative générale qui les gouverne, cette dernière étant tantôt à dominante feuilletonesque, tantôt à dominante sérielle. Ainsi serait-on en droit de se demander si la notion de “sérialité” est réellement appropriée pour désigner l’ensemble des processus de développements syntaxiques possibles des textes télévisuels, dans la mesure où elle serait “théoriquement” opposée à celle de “feuilletonalité”. Dès lors, deux choix s’offrent à nous : soit nous considérons que le terme *sérialité* désigne l’ensemble des processus de développement syntaxique des fictions plurielles de la télévision, soit nous lui substituons un autre terme, moins ambigu, susceptible de désigner à la fois le processus de mise en série, celui de mise en feuilleton et ceux, nombreux et complexes, qui hybrident les deux. Bien que la seconde solution semble la plus pertinente (la question étant alors de savoir quel terme conviendrait le mieux – *formularité* ou *matricialité* peut-être ?), nous choisirons toutefois de nous en tenir pour l’instant à la première solution afin de ne pas complexifier notre approche. Ainsi considérerons-nous ici la *sérialité* comme étant le terme permettant de désigner l’ensemble des phénomènes susceptibles de générer la fiction plurielle à la télévision.
- 2 Il existe au moins deux conceptions répandues de la notion de “sérialité”, l’une industrielle, l’autre artistique. Comme le remarque fort justement Umberto Eco, « les produits des mass media ont été assimilés à ceux de l’industrie dans la mesure où ils étaient produits en série, ce type de production “sérielle” étant jugée étrangère à l’invention artistique »². Pourtant, bien que la télévision, par certains de ses aspects, puisse sans conteste être considérée comme une industrie (culturelle), on aurait tort de réduire ses fictions plurielles à de simples “produits” réalisés en série à l’identique d’un

prototype de départ et identiques entre elles. La “sérialité” télévisuelle relève en effet davantage de la conception artistique du terme, dans la mesure où chaque occurrence d’une série ou chaque épisode d’un feuilleton peut être considéré comme un objet unique et différent de tous ceux qui constituent l’“ensemble” dont il est issu, produit à partir d’une matrice (on pourrait aussi dire une trame ou un motif) initiale dont il est non pas une copie parfaite mais une *variation* (dans le cas de la mise en série) ou une *suite* (dans le cas du feuilleton). De ce point de vue, chaque numéro d’une fiction plurielle donnée, qu’elle soit à dominante sérielle ou feuilletonesque, tiendrait davantage des suites et variations rencontrées en musique (classique, contemporaine ou jazz) et dans les arts plastiques, que du robot ménager ou de l’automobile. Alors que ce qui conditionne notre acte d’achat d’un produit industriel (outre son prix) se situe au niveau de la réalité et de la permanence de ses propriétés, ce qui conditionne notre adhésion à une fiction télévisuelle plurielle semble se situer quelque part entre la reconnaissance des invariants et l’anticipation ou l’imprévisibilité des variations. Ainsi, si les invariants ne sont pas suffisamment originaux et/ou cohérents, la fiction peinera à trouver son public, de même que si les variations possibles sont trop limitées (ou trop prévisibles), elle peinera à le conserver. D’autre part, ce que nous recherchons dans les produits industriels, même lorsque nous les savons produits en série, c’est leur unicité : dès lors que nous l’avons acquis, l’automobile, le vêtement, le robot ménager ou le livre cesse de s’inscrire dans la série dont il est issu pour devenir unique et, sauf à être collectionneur, nous n’achetons jamais deux fois un objet issu d’une même série. Dans ce cas, la “série” apparaît comme le résultat d’un processus de (re)production industrielle dont la finalité est de réaliser en grand nombre un objet unique à partir d’un modèle, d’un (proto)type auquel nous ne portons aucun intérêt et n’avons généralement pas accès. Les choses sont différentes en ce qui concerne les fictions plurielles de la télévision, en premier lieu en raison de la prédominance de la “série” (entendue au sens d’œuvre fictionnelle sérielle ou feuilletonesque) sur l’objet qui en est issu (l’occurrence ou l’épisode). En effet, comme l’a encore montré Umberto Eco, le plaisir éprouvé par le lecteur des aventures de Nero Wolfe (le célèbre personnage imaginé par Rex Stout) – comme celui éprouvé par le lecteur/spectateur de la plupart des productions fictionnelles des mass media – trouverait son origine dans « la répétition, l’itération, l’obéissance à un schéma préétabli et la redondance ». Ce plaisir serait donc conditionné par la lecture de chaque occurrence d’une série (littéraire, télévisuelle ou cinématographique) à l’aune de l’ensemble des occurrences qui la précèdent et reposerait davantage sur la “série” dans son ensemble que sur l’un ou l’autre de ses épisodes ou de ses occurrences particuliers. Ou plutôt ce plaisir, pour qu’il soit complet (puisque rien n’interdit d’éprouver du plaisir au visionnage d’une seule occurrence d’une série), reposerait essentiellement sur la connaissance et la reconnaissance de la *matrice* de l’œuvre fictionnelle plurielle.

- 3 D’autre part, il nous semble que la fiction télévisuelle procéderait de deux formes d’intention distinctes mais simultanées et indissociables ou si l’on préfère, posséderait deux types de visée : une *visée esthétique* qui est celle qui est majoritairement perçue (comme *non-utilitaire*) par les téléspectateurs ; et une *visée économique (utilitaire)* qui est celle qui est majoritairement souhaitée par les producteurs et/ou les diffuseurs. À ces deux visées principales peut s’en ajouter une troisième, voulue ou non par l’instance de production et/ou de diffusion et perçue – même si elle n’est pas voulue – ou non par certaines communautés de téléspectateurs : il s’agit de la *visée symbolique* et plus précisément *idéologique*, qui apparaît elle aussi, d’une certaine façon, comme une visée *utilitaire*. Dans la mesure où les chaînes sont des entreprises commerciales qui tirent leurs

bénéfices de la ventes d'espaces publicitaires à des annonceurs, on peut admettre, à la suite de nombreux observateurs (chercheurs et journalistes) et en se référant aux propres aveux de certains dirigeants (on se souvient du « temps de cerveau disponible » dont Patrick Le Lay affirma ouvertement et sans état d'âme faire commerce), que la *visée première* de tout programme est une visée économique qui, dans le cas de la fiction, reposerait sur une *visée apparente* qui serait d'ordre esthétique. Pour peu que cette dernière soit perçue en tant que telle par les téléspectateurs, elle sera susceptible d'être à la base de l'établissement d'une relation esthétique entre l'objet fictionnel proposé et son spectateur. En d'autres termes, on peut dire que si l'instance de production/diffusion télévisuelle veut capter, puis garder l'attention de ceux à qui elle s'adresse, elle se doit d'établir avec eux une relation (par la mise en place d'une stratégie de communication) qui, dans le cas de la fiction (*relation fictionnelle*), reposerait essentiellement sur une *relation sensible*, donc *esthétique*. Dans ce cas, la relation esthétique aurait donc clairement une fonction communicationnelle qui, selon nous, reposerait sur une *stratégie globale* que nous avons nommée *éditoriale* qui elle même comprendrait une stratégie *performative*, une stratégie *de programmes* et une stratégie *de programmation*. Pour la fiction télévisuelle, la fonction communicationnelle de l'expérience esthétique (Jauss) ou de la relation esthétique (Genette) reposerait donc sur :

- *Des paramètres aspectuels*, qui s'analyseraient en termes de fonctions, effets et modes des genres fictionnels, et qui, pour chaque œuvre, reposerait sur les notions de mondes diégétiques, modèles narratifs, modèles d'identification (Jauss) et styles de mise en images (Soulages) ;
 - *Des paramètres performatifs*, qui correspondraient à un ensemble de *promesses* textuelles, paratextuelles, transtextuelles voire hypertextuelles.
 - *Des paramètres programmationnels*, qui correspondraient à l'identité de l'instance de production et/ou de diffusion, à la place de chaque fiction dans la grille de programmes et (là aussi) au développement de certains modèles narratifs.
- 4 Ainsi, si la sérialité peut se jouer au niveau de l'œuvre au travers du développement sériel et/ou feuilletonesque d'une *matrice* (c'est ce que nous nommerons la *sérialité matricielle*), elle peut aussi se situer au niveau du média, non seulement au travers du développement d'un certain nombre de paramètres éditoriaux liés aux promesses de la fiction, à son rapport à l'expérience quotidienne, et à la programmation ; mais aussi dans la mesure où même les œuvres de logique éditoriale (les téléfilms unitaires ou les films de cinéma) ne peuvent échapper à une forme de contagion sérielle liée aux phénomènes de mise en *module* ou en *paradigme* (nous la nommerons *sérialité éditoriale*).
- 5 Notre propos sera ici de mettre en évidence les éléments caractéristiques de ces deux formes complémentaires de la sérialité des fictions plurielles de la télévision afin de montrer que celle-ci joue un rôle essentiel dans la *relation sensible* qui lie ces fictions à leurs publics, ce qui en ferait une notion centrale de leur approche *esthétique*.

Sérialité matricielle

- 6 Si comme Gérard Genette³ nous entreprenons de chercher (objectivement) les raisons (subjectives) pour lesquelles les propriétés d'un objet sont susceptibles de rencontrer notre appréciation, il nous faut commencer par mettre en évidence les principales propriétés de cet objet, propriétés sur lesquelles nous portons une attention (aspectuelle) saturante. Concernant les fictions télévisuelles, il nous semble que ces propriétés peuvent

être liées à différents aspects de chaque œuvre, chacun de ces aspects ayant valeur d'exemplification : le récit ; l'histoire ; les images et les sons.

- 7 Ce sont ces aspects (ou paramètres aspectuels) qui sont au cœur de la *sérialité matricielle*, chacun d'eux étant lui-même constitué d'un ensemble de figures qu'il nous faudra décrire et analyser si nous voulons tenter de cerner les différentes propriétés sur lesquelles serait susceptible de se fonder la relation esthétique aux fictions télévisuelles plurielles. Ainsi l'aspect "récit" correspond-t-il essentiellement aux figures narratives constituées par les formes syntaxiques pures ou dégradées de la mise en série et de la mise en feuilleton. L'aspect "histoire" regroupe pour sa part les figures liées au cadre historique, au cadre temporel, au cadre géographique (spatial), au contexte idéologique, à l'inscription générique, aux personnages et aux références culturelles. Quant à l'aspect "images et sons", il comprend l'ensemble des figures formelles liées à la réalisation (montage, cadrage, type et définition des images, type de plans, etc.) et aux illustrations sonores (musique originale, utilisation de morceaux et/ou de chansons du répertoire populaire, etc.).
- 8 Reprenant l'idée développée par Raul Grisolia selon laquelle c'est « dans la recherche de la *matrice*, ou bien du *dispositif de la matrice*, qu'on trouvera l'œuvre »⁴, nous avons montré que la fonction première de la matrice d'une œuvre de fiction plurielle est de définir, de qualifier et de fixer les invariants du récit (et par là même d'induire les variations possibles), déterminant ainsi d'une part sa forme syntaxique et, d'autre part, ses principales caractéristiques formelles, diégétiques et idéologiques. Ainsi la notion de *sérialité matricielle* pourrait-elle être d'un grand intérêt pour l'analyse des fictions plurielles de la télévision, dans la mesure où la matrice peut être considérée comme un *programme esthétique* permettant de penser la *relation sensible* à ces fictions.

Le récit

- 9 Les fictions télévisuelles que nous avons qualifiées de *plurielles* – terme général que nous préférons à celui de "série" qui selon nous ne désigne que l'une des deux catégories de la fiction plurielle –, peuvent être le produit de deux types distincts de développements syntaxiques : la *mise en feuilleton* et la *mise en série*, tous deux étant des dispositifs de fabulation différemment travaillés par la dialectique de l'identité/altérité⁵. En nous appuyant sur les travaux précurseurs de Noël Nel⁶, nous avons précisé que la mise en feuilleton consistait en l'étirement d'un récit fictionnel susceptible de subir des *variations sémantiques* (flexibilité des valeurs, évolutions du caractère des personnages, voire des idéologies), *temporelles* (changements de rythmes, ellipses, étirement ou contraction du temps diégétique) et *narratives* (multiplication des possibles narratifs, rebondissements, suspense, etc.). Autrement dit, elle joue sur l'attente du téléspectateur placé face à ces variations possibles, cette attente de la fixation (temporaire) des possibles sémantiques, temporels et narratifs étant contrebalancée par la *stabilité* (l'invariance) *spatiale* et *discursive* du récit. Le feuilleton télévisuel repose sur une temporalité historique et fonde son récit sur l'évolution généalogique. En ce qui concerne la mise en série, nous avons montré qu'elle consistait en la déclinaison (possiblement infinie) d'une matrice, qui donne pour *fixes* (invariables) un (des) *schéma(s) narratif(s)*, ainsi qu'un certain nombre de paramètres *sémantiques* (axiologiques et idéologiques) et *temporels* (trames, temps diégétiques et rythmes narratifs semblables d'une occurrence à l'autre). La mise en série jouerait donc pour le téléspectateur un rôle consolatoire lié à l'itération d'un certain

nombre de schémas récurrents connus, qu'il est généralement capable d'anticiper. Dans ce cas, ce seraient les *variations spatiales* (multiplication des lieux et des milieux culturels ou sociaux possibles) et *discursives* (démultiplication de figures, thèmes, motifs) qui apporteraient la part d'imprévu du récit. Une *série* peut donc apparaître comme une somme d'*occurrences* (ou *numéros*) qui reposent sur la permanence d'un héros ou d'un groupe de héros. Partant de ces observations, nous avons montré que le processus de la mise en feuilleton semblait favoriser davantage les variations du récit fictionnel, tandis que le processus de mise en série était plutôt majoritairement travaillé par la stratégie de l'invariance. D'autre part, nous avons noté que cette dialectique variation/invariance affectait les cinq paramètres retenus (sémantique, spatial, temporel, narratif et discursif) de façon contraire selon que l'on se trouve dans le cas de la *feuilletonisation* ou dans celui de la *sérialisation*. En d'autres termes, il semblerait que ce qui distingue à première vue la série du feuilleton est la façon "opposée" dont s'applique dans chacun des cas la dialectique de l'altérité/identité. Il est bien entendu que ces différentes remarques ne peuvent s'appliquer à l'ensemble des fictions plurielles de la télévision dans la mesure où ces définitions sont purement théoriques. Nombre des fictions actuelles, bien que suivant une logique générale feuilletonesque ou sérielle, ne respectent plus cette répartition invariants/variations. La sérialité narrative télévisuelle est en effet un phénomène complexe qui ne saurait se réduire ni à la simple répétition ni au stricte étirement narratif d'un modèle ou d'un prototype. Elle affecte en premier lieu les œuvres de fiction par l'intermédiaire des processus de mise en série (ou sérialisation) et/ou de mise en feuilleton (ou feuilletonisation) des récits, générant des formes fictionnelles diverses différemment travaillées par ces processus. En ce qui nous concerne, nous proposons de distinguer *quatre genres narratifs principaux* qui eux-mêmes sont susceptibles d'accueillir un certain nombre de sous-genres : le *feuilleton canonique*, le *feuilleton sérialisant*, la *série canonique* et la *série feuilletonante*.

L'histoire

- 10 Selon nous, *l'histoire* serait un autre paramètre aspectuel constitutif de la sérialité matricielle, qui reposerait pour sa part sur cinq *figures* principales : les figures diégétiques, géographiques et spatiales ; les figures temporelles ; les figures contextuelles (contextes idéologiques et références culturelles) ; les figures génériques ; les figures actantielles.
- 11 La principale *figure diégétique* des fictions plurielles de la télévision est celle que nous nommerons la *fiction-monde*. Elle se présente généralement comme une véritable modélisation du monde "réel", où l'imprévu peut à tout moment faire irruption dans la routine du quotidien. Quel que soit l'univers représenté (familial, professionnel, communautaire, etc.), cette figure permet avant tout l'élargissement maximal du champ des possibles nécessaire au développement des variations dont nous avons vu qu'elles étaient au fondement de la sérialité. Récurrence des lieux (*Desperate Housewives*⁷, *Urgences*⁸) et mondes ouverts (*Le fugitif*⁹, *Code Quantum*¹⁰, *Star Trek*¹¹) sont deux des figures les plus présentes dans les fictions plurielles. Dans certaines séries policières on constate qu'il se crée un certain équilibre entre l'invariance (le commissariat) et la variation spatiale (les différents lieux d'une ville – *New York District*¹² – ou d'un pays – *Esprits Criminels*¹³).
- 12 Les *figures temporelles* peuvent elles aussi contribuer à renforcer la sérialité d'une œuvre en en constituant un invariant (*24 heures chrono*¹⁴) ou une variable (*Breaking Bad*¹⁵).

Certaines figures temporelles, comme l'analepse, peuvent aussi constituer l'argument principal d'une série (*Cold Case : affaires classées*¹⁶).

- 13 Guerre froide, attentats du 11 septembre, changements de régimes politiques... Nombreux sont les observateurs qui ont montré que le *contexte idéologique* de certaines fictions plurielles de la télévision pouvait également contribuer à favoriser la relation sensible à ces dernières en le considérant comme une variable ou un invariant de l'histoire, comme ce fut d'ailleurs le cas dans nombre de romans feuilletons du XIX^e siècle. Dans certains cas, l'évolution des idéologies et des systèmes de valeurs peut constituer le ressort principal d'une fiction feuilletonesque : c'est le cas de *Breaking Bad*, feuilleton sérialisant mettant en scène le personnage de Walter White (Bryan Cranston), professeur de chimie dans un lycée du Nouveau-Mexique qui, lorsqu'il apprend qu'il est atteint d'un cancer des poumons en phase terminale, se transforme en fabricant et trafiquant de méthamphétamine afin de mettre sa famille à l'abri du besoin avant sa mort. Cette fiction repose entièrement sur l'évolution idéologique du personnage qui, au fil des cinq saisons, de mari et père aimant, attentionné, ordinaire et sans histoire, se transforme en criminel cynique, égoïste et sanguinaire recherché par toutes les polices.
- 14 L'un des aspects les plus remarquables de la *référence culturelle* est caractérisé par ce que nous pouvons considérer comme un processus de valorisation, voire de légitimation de la culture populaire (chanson, cinéma, littérature populaire) par son intégration au monde diégétique. Cette pratique peut, entre autres, prendre deux formes : d'une part ce que nous pourrions nommer l'*intertextualité sérielle*, particulièrement développée dans les fictions plurielles américaines ; d'autre part la *patrimonialisation des œuvres littéraires populaires* "légitimes" à travers leur adaptation télévisuelle sous forme sérielle ou feuilletonesque, particulièrement développée en Europe et notamment en France et en Grande-Bretagne. La forme la plus répandue de l'intertextualité sérielle est sans doute celle de l'autoréflexivité télévisuelle qui se développe en premier lieu au travers de la mise en abîme du média. Nombreuses sont en effet les fictions plurielles où la télévision elle-même occupe une place centrale, en tant que média, d'institution ou tout simplement en tant qu'objet. Les écrans de télévision sont présents dans la plupart des intérieurs fictionnels et l'activité téléspectatorielle est souvent appréhendée comme une pratique culturelle légitime et majeure dans le quotidien des personnages. Élément omniprésent dans les décors des fictions plurielles, la télévision peut aussi constituer l'univers diégétique de certaines d'entre elles, comme dans *On the Air*¹⁷ ou *The Hour*¹⁸, voire même être au fondement de la personnalité de certains personnages, comme dans *Dream On*¹⁹ où les émotions fortes ravivent dans l'esprit de Martin Tupper²⁰ des souvenirs télévisuels liés à l'enfance et lui tiennent lieu de références morales et culturelles, de modèles et d'inspirations quotidiens. Mais cette autoréflexivité télévisuelle peut également reposer sur le développement de *procédés intertextuels* qui prennent généralement la forme de références à une fiction plurielle dans une autre fiction plurielle. Ces références peuvent être verbales (référence à des personnages ou à des situations diégétiques) ou visuelles (apparition de comédiens en tant que personnage ou en tant qu'acteur). Les exemples étant là aussi très nombreux, nous nous bornerons à n'en citer que quelques-uns. Ainsi, dans l'épisode 21 de la saison 1 de la sitcom *Raising Hope*²¹ (*Baby Monitor*, Canal + Family, 19/08/11) Virginia, la femme de Burt, déclare à sa voisine avec laquelle elle s'est fâchée : « Ton idiot de mari ressemble au frère taré de la série *Earl* mais en plus maigre ! ». Le personnage, « guest star » de l'épisode, est en effet interprété par Ethan Suplee qui incarne Randy, le frère de Earl dans la série éponyme elle aussi créée par Greg Garcia. Sa

femme est quant à elle interprétée par Jaime Pressly qui incarne Joly, l'un des autres personnages principaux de *Earl*. Un autre exemple de cette intertextualité sérielle, reposant cette fois sur la référence verbale et sonore à une autre fiction, nous est fourni par la série feuilletonante *Rizzoli et Isles : autopsie d'un meurtre*²², où la sonnerie du téléphone du lieutenant Rizzoli est le "gimmick"²³ de la célèbre série *Dragnet*²⁴ et où le chien qu'elle a recueilli se nomme Joe Friday, comme le héros de cette même série. D'autre part, il se peut également que ces références revêtent un caractère davantage distinctif que purement référentiel. C'est le cas par exemple dans l'épisode 5 de la saison 1 de la série française *Caïn*²⁵ (*Confusions*, France 2, 19/10/12), où, pour rassembler les différentes pièces du puzzle donc il dispose pour mener à bien son enquête, le capitaine Caïn les colle sur les vitres de son bureau vieillot, en précisant que cette surface « ne vaut pas le tableau translucide de *FBI : Portés disparus* » mais qu'elle fera bien l'affaire. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples de cet ordre tant ils sont nombreux.

- 15 Le *genre*, dans la mesure où il fonctionne, comme le remarque F. Jost, comme « promesse » de lecture permettant de favoriser la relation à l'œuvre²⁶, est lui aussi susceptible de jouer un rôle important dans la sérialité des fictions télévisuelles. L'une des principales caractéristiques de ces dernières serait selon nous leur capacité à associer *transgénéricité* et *inter-généricité*. Nous considérons la *transgénéricité* comme étant la transposition à la télévision de genres diégétiques importés d'autres formes médiatiques (théâtre, cinéma, radio, roman, roman feuilleton) et l'*inter-généricité* comme étant le "mélange des genres" au sein d'une même œuvre (comédie dramatique, comédie sentimentale, mélodrame et policier dans *Desperate Housewives* par exemple). Selon Martin Winckler, *comedies* et *dramas* seraient les deux seuls termes propres à désigner les fictions télévisuelles, dans la mesure où, « pour les professionnels américains de la télévision, toutes les fictions diffusées en soirée relèvent de l'une ou l'autre catégorie »²⁷. Il précise également que « les épisodes de *dramas* durent en général une heure (publicités incluses) ; ceux des *comedies*, trente minutes », et que le terme *dramedy* « désigne les fictions hybrides, flirtant avec les deux genres »²⁸. Toujours selon Winckler, si le monde diégétique des *dramas* est en général plutôt centré sur le milieu professionnel tandis que celui des *comedies* l'est davantage sur le milieu familial, les choses ne sont en réalité pas aussi figées que cela et « les limites entre les genres sont extensibles et s'interpénètrent volontiers »²⁹. Comédie, burlesque, comédie dramatique, drame, mélodrame, policier, science fiction, western, cape et épée, historique, héroïque fantaisie, horreur, suspense, chronique sociale, biographie, etc., la plupart des genres diégétiques développés par les autres médias ont été adoptés par les fictions plurielles de la télévision dont l'une des spécificités, liée au développement sériel et/ou feuilletonesque qui les caractérise, est de les associer, de les fusionner ou de les faire se succéder dans une même œuvre. Cette particularité permet sans doute en premier lieu de séduire un large public familial en proposant un ancrage pluri- ou inter-générique dans lequel chacun est susceptible de trouver son compte, comme peut par exemple le faire *Les mystères de l'ouest*³⁰ en associant les genres western, espionnage, fantastique et policier, ou plus récemment *Plus belle la vie*³¹ (en associant drame, mélodrame, policier, fantastique, chronique sociale) et *Dr House*³² (en associant les genres médical et policier). Les exemples sont innombrables et l'on peut affirmer à la suite de Jean-Pierre Esquenazi que « le mélange des genres, sans devenir un mot d'ordre, est passé dans les mœurs sérielles »³³. Mais selon nous, ces phénomènes de *transgénéricité* et d'*inter-généricité* propres aux fictions plurielles de la télévision doivent avant tout être considérés comme étant des composantes essentielles du

programme esthétique défini par la matrice de chaque œuvre, contribuant à la relation sensible à ces fictions. C'est donc en tant que tels qu'ils doivent être étudiés.

- 16 Comme l'a bien montré Sarah Sepulchre³⁴, la permanence et/ou l'évolution des caractères des *personnages* contribuent eux aussi, pour une large part, à la sérialité des fictions télévisuelles en même temps qu'ils favorisent les processus d'identification ou de projection. « Le personnage est un élément complexe qui appartient autant au texte qu'au "hors-texte" qui est développé par l'auteur, mais surtout construit par le texte », écrit Sepulchre avant de préciser que s'il est une composante essentielle des récits, cela est « d'autant plus vrai du personnage des séries télévisées qui sont les héritières des romans populaires où le héros occupe une place hypertrophiée »³⁵. Se basant sur le « modèle en trois axes » proposé par Pierre Glaudes et Yves Reuter³⁶, Sarah Sepulchre montre que le personnage est susceptible de jouer un rôle aux trois niveaux du genre, de l'organisation du texte et de l'investissement affectif, dans la mesure où il « fait avancer le récit, transporte des savoirs (narration), désigne et est désigné par le genre, véhicule les valeurs de l'auteur et celles du lecteur »³⁷. La thèse principale de la chercheuse repose sur l'idée que les personnages des fictions plurielles de la télévision sont des stéréotypes qui répondent à un « type primaire », invariable, lié au genre, tout en déclinant un ou plusieurs « types secondaires », liés à leur « être » et à leur vie privée, qui sont eux susceptibles d'évoluer. Ainsi, pour reprendre notre terminologie, le personnage pourrait-il apparaître comme une sorte de « catalyseur » de la dialectique de l'identité/altérité caractéristique de la sérialité matricielle, dans la mesure où il serait à lui seul susceptible de déterminer un certain nombre des invariants et des variations des récits.

Les images et les sons

- 17 Bien que l'étude des caractéristiques « formelles » des fictions plurielles de la télévision puisse s'appuyer sur les modèles théoriques et méthodologiques développés par les spécialistes des études cinématographiques, notre objectif spécifique serait de voir comment ces caractéristiques peuvent contribuer à la sérialité matricielle. Pour cela, il nous semble que les trois principales notions sur lesquelles nous devons nous pencher sont celles de *cadrage*, de *montage* et d'*illustrations sonores*. N'ayant pas la place ici pour développer cet aspect de la sérialité matricielle, nous nous contenterons d'évoquer quelques exemples susceptibles d'illustrer notre propos. Ainsi il nous semble que la généralisation du « décadage » dans *New York Police Blues*³⁸, de même que celle de l'utilisation de la caméra 16 mm tenue à l'épaule et du montage en rupture dans *Homicide*³⁹ doivent davantage être considérées comme des caractéristiques stylistiques propres à favoriser la relation sensible à ces fictions que comme les simples artifices destinés à augmenter leur « réalisme » qu'y ont souvent vu nombre d'observateurs. Il en va de même de l'utilisation du gros plan dont on a souvent dit, depuis les premiers écrits d'André Bazin, qu'il était l'un des principaux instruments de la théâtralisation télévisuelle, dans la mesure où il permet de créer une proximité émotionnelle entre le téléspectateur et les personnages sur le visage desquels il perçoit les expressions détaillées. La série *Cold Case* nous fournit pour sa part un bon exemple de l'utilisation des illustrations sonores comme paramètre de la sérialité matricielle. La scène finale de chaque épisode, qui correspond généralement à l'arrestation du coupable d'un crime irrésolu depuis parfois plusieurs dizaines d'années, est une scène d'inaction, sans dialogue, filmée au ralenti et illustrée par une chanson qui est non seulement en lien avec l'époque à laquelle a été commis le meurtre mais également avec l'histoire personnelle de la victime. Dans ce cas,

l'illustration sonore a pour triple fonction de raviver les souvenirs du téléspectateur en ancrant le récit dans la culture populaire d'une époque, de renforcer son rapport émotionnel à l'histoire en apportant un commentaire "sensible" sur cette dernière, et d'accentuer la dimension sérielle de la fiction par la récurrence de cette scène finale qui constitue ainsi l'un des invariants de la matrice.

Sérialité éditoriale

- 18 Il nous semble par ailleurs que la problématique globale autour de laquelle devront s'articuler les trois lieux de pertinence de la production, de l'œuvre et de la réception en vue d'établir une approche sémio-pragmatique de la fiction télévisuelle, ne pourra qu'être d'ordre *stratégique*. En effet, il faut bien admettre que les fictions de la télévision sont ainsi parce qu'elles visent certains effets *culturels* et *économiques*. La problématique globale devra alors inévitablement s'intégrer dans une approche des stratégies éditoriales des genres fictionnels, laquelle passera par une explication des moyens, essentiellement textuels, de ces stratégies. Cette stratégie globale que nous avons nommée *stratégie éditoriale* et qui elle-même, comprendrait une *stratégie performative*, une *stratégie de programmes* - qui s'analyserait en termes de *fonctions*, *effets* et *modes* des genres fictionnels⁴⁰ - et une *stratégie de programmation* (place de la fiction dans la grille). D'une façon générale, il semble possible de dire que, si les genres fictionnels de la télévision ont pour *fonction* essentielle de *distraindre*, les *effets* qu'ils recherchent avant tout sont d'ordre *émotif* (*sensible* ou *esthétique*) et qu'ils reposent toujours sur le *mode fictif*. Il est cependant parfois possible qu'une autre *fonction* (cultiver dans le cas de la dramatique), qu'un autre *effet* (cognitif dans le cas du *docudrama*) ou qu'un autre *mode* (ludique dans le cas des premiers épisodes des *Cinq dernières minutes*) viennent s'ajouter à ceux déjà présents.
- 19 C'est sur cette stratégie globale que repose la *sérialité éditoriale* qui, selon nous, se développerait autour de trois paramètres principaux : un ensemble de promesses (textuelles, paratextuelles, transtextuelles, hypertextuelles) ; une expérience esthétique basée sur l'expérience quotidienne ; une stratégie de programmation passant par l'intégration des œuvres de fiction plurielle au flux télévisuel.

Les promesses de la fiction

- 20 Nous avons montré par le passé que les chaînes de télévision qui recourent aux feuilletons et séries font au téléspectateur un certain nombre de *promesses*, au sens où l'entend François Jost⁴¹. Celles-ci sont lisibles, nous semble-t-il, à quatre niveaux : non seulement dans le *texte* lui-même mais aussi dans le *paratexte* (discours des chaînes sur leurs programmes) qui comprend les *interprogrammes* (annonces de la fiction) ; au niveau *transtextuel* (liaisons narratives extradiégétiques entre deux *occurrences* d'une même fiction plurielle) ; et peut-être aussi à un niveau que l'on pourrait, à la suite de Gérard Genette⁴², considérer comme *hypertextuel*, si l'on admet que dans les fictions plurielles, itérations et répétitions narratives ajoutent des procédés *tabulaires* à l'étirement linéaire du récit.

Expérience esthétique et expérience quotidienne

- 21 Un deuxième aspect de la sérialité éditoriale serait selon nous constitué par la proximité existant entre l'expérience esthétique des fictions plurielles de la télévision et l'expérience quotidienne du téléspectateur. Après s'être développé, dans un premier temps, sur l'idée qu'il permettait à son utilisateur de faire l'expérience du direct et de la simultanéité des événements du monde, il nous semble en effet que le dispositif télévisuel s'est peu à peu affirmé comme étant le média de la durée et de l'écoulement temporel. Cette hypothèse est d'autant mieux observable dans les fictions plurielles qui, en plus de raconter des histoires basées sur la vie quotidienne de personnages que l'on suit de jour en jour (soap-opera), de semaine en semaine (feuilleton sérialisant et série feuilletonante) et de saison en saison et finissent par nous être familiers, calquent leur temporalité diégétique sur la nôtre.
- 22 Dans ses développements les plus récents, la théorie du récit s'est beaucoup penchée sur le *paradoxe de la fiction* qui, comme on le sait, consiste à dire que si nous sommes tentés de penser que les énoncés suivants sont vrais, on ne peut toutefois admettre qu'ils le soient en même temps : 1) Lecteurs et spectateurs ont souvent des émotions, la peur ou la pitié par exemple, à l'égard de ce qu'ils savent être fictionnel, par exemple des personnages ; 2) Croire en l'existence de ce qui émeut est une condition nécessaire de l'émotion ; 3) Lecteurs et spectateurs ne croient pas à l'existence de ce qu'il savent être fictionnel. L'interrogation sur ce paradoxe a opéré une transposition de la philosophie de la fiction vers la philosophie de l'esprit, rejoignant parfois les sciences cognitives, pour aboutir dans la plupart des cas à la thèse remontant à Platon selon laquelle les récits de fiction, de même que les œuvres d'art, encourageraient des attitudes irrationnelles⁴³. Toutefois, les partisans de la "théorie de la pensée" (*thought theory*) ont tenté de dissoudre le paradoxe en affirmant qu'il existerait dans la fiction des liens plus souples entre émotion et croyance que ceux décrits par la théorie cognitive qui considère que toute émotion possède une double dimension physique et cognitive. Bien qu'il existe plusieurs versions (non incompatibles entre elles) de la théorie de la pensée, Lorenzo Menoud note que son principal avantage est qu'elle « préserve notre intuition du fait que nous éprouvons de véritables émotions dans notre relation à la fiction »⁴⁴, dans la mesure où nos émotions seraient générées par la pensée de quelque chose sans pour autant qu'il y ait la nécessité d'un quelconque engagement existentiel. Autrement dit, nous pourrions éprouver des émotions à la pensée de quelque chose sans nécessairement croire que quelque chose de réel correspondrait au contenu de cette pensée. Pour Lamarque en effet, « une réponse émotionnelle à des personnages fictifs, est une réaction à des représentations mentales ou à des contenus de pensée identifiables à travers des descriptions correctement dérivées du contenu propositionnel d'une présentation fictionnelle originale »⁴⁵.
- 23 Une autre approche, proposée par Alex Neill, consiste non pas à réfuter la théorie cognitive – pour laquelle, rappelons-le, croyances et jugements seraient au cœur des émotions – mais plutôt à s'appuyer sur cette théorie en déplaçant l'objet de la croyance. Pour lui, nos réponses émotionnelles seraient fondées sur nos croyances « au sujet de ce qui est fictionnel » plutôt que sur les objets fictionnels (personnages, situation, etc.) eux-mêmes. Il formule l'hypothèse que si « nos réponses affectives dont les objets semblent être des personnages et des événements fictionnels sont fondées sur des croyances – justement au sujet de ce qui est fictionnel –, alors peut-être respectent-elles *vraiment* les

contraintes imposées par la théorie cognitive de l'émotion et constituent-elles *vraiment* des émotions "justifiées" »⁴⁶. En affirmant que « les croyances concernant ce qui est fictionnel, comme les croyances au sujet du monde réel, peuvent faire l'objet d'assertions vraies et rationnelles »⁴⁷, Neill rejette donc l'idée de l'irrationalité de la relation esthétique aux fictions développée par Radford tout en s'inscrivant dans une perspective cognitive. Il explique que « même s'il n'est pas possible d'être effrayé *par* des personnages que nous savons fictionnels, nous pouvons avoir peur pour eux ou avec eux » et précise que ce faisant, nous adoptons « de façon imaginative, la perspective que d'autres ont sur les choses »⁴⁸. Dans le prolongement de ces approches théoriques, nous considérons les *émotions imaginaires* – entendues au sens d'émotions "réelles" provoquées par les récits de l'*imaginaire* – comme étant des émotions "normales", acceptables et non paradoxales se situant au cœur de l'expérience esthétique des fictions plurielles de la télévision, dans la mesure où c'est sur elles que repose la relation sensible à ces fictions.

- 24 Si, comme nous venons de le voir, la fréquentation de la fiction nous permettrait de faire l'expérience de certaines émotions, nous pouvons penser que la fiction plurielle de la télévision va plus loin en nous permettant de faire l'expérience de la vie. La plupart des récits qui composent les genres principaux de la fiction plurielle – c'est-à-dire le feuilleton et le série – ne sont pas des récits clos, comme le sont ceux de la majorité des romans et des films de cinéma, mais des récits qui ne semblent pas avoir de limites, des « œuvres ouvertes » en quelque sorte, pour reprendre l'expression d'Umberto Eco⁴⁹. Ce dernier explique que les œuvres « ouvertes » seraient celles « qui s'écartent résolument des structures traditionnelles de l'intrigue », et dans lesquelles les événements n'ont plus, entre eux, « de rapports dramatiques au sens conventionnel. Il ne se passe rien ou, lorsqu'il se passe quelque chose, on ne dirait plus un fait raconté, mais un fait surgi du hasard »⁵⁰. Ces œuvres cherchent à « reproduire la vie dans la multiplicité de ses directions » grâce à « l'organisation minutieuse et calculée d'un *champ de possibilités* »⁵¹. Ainsi, du fait que leur principe de fonctionnement narratif repose précisément sur l'exploitation de ce « champ de possibilités », les fictions plurielles de la télévision seraient, plus que toute autre forme fictionnelle, des candidates idéales à l'ouverture dans la mesure où elles reposent en grande partie sur l'idée d'écoulement temporel. D'autre part, si la narration des différentes occurrences ou épisodes de ces fictions est souvent de nature "classique" – dans la mesure où elle correspond généralement aux critères de la vraisemblance définis par Aristote⁵² –, l'amplitude temporelle de chaque œuvre laisse toutefois ouverte toute possibilité de développement. Même si, au niveau "infra" de l'occurrence ou de l'épisode, le schéma narratif est souvent linéaire, conventionnel, répétitif et prévisible, tout reste pourtant toujours possible et imprévisible au niveau "supra" de l'œuvre dans son ensemble. Ainsi en va-t-il de la fiction plurielle comme de la vie, où événements prévisibles et répétés (demain, comme chaque jour, je me réveillerai à sept heures pour aller au travail, toujours le même, avec les mêmes collègues, etc.) et infinité d'événements possibles (mon réveil ne sonnera pas ; une rencontre dans le métro m'empêchera de me rendre au bureau ; mon patron me confiera un autre travail ; un incendie aura ravagé l'immeuble où se trouve ma société ; etc.) émaillent un écoulement inexorable du temps qui ne s'arrêtera qu'à notre mort, dont on ne sait pas quand elle surviendra. Le prévisible et l'inattendu, la répétition et la continuité, l'espoir, la crainte ou la surprise, sont autant des facteurs principaux du plaisir que nous éprouvons lors de la consommation de la fiction plurielle de la télévision qui apparaît alors comme « une tentative pour épuiser la richesse de la contingence sociale »⁵³. Selon Vincent Colonna, à travers la fiction plurielle, « le banal de la vie humaine prend une densité sans précédent,

accède au niveau de l'émotion esthétique »⁵⁴. Bien que les choses ne soient pas aussi simples ni évidentes que cela, ces quelques remarques nous laissent entrevoir qu'il pourrait y avoir un certain nombre de points communs entre expérience quotidienne, "esthétique de l'ordinaire", et expérience esthétique des fictions plurielles de la télévision.

Programmation

- 25 Comme nous l'avons montré dans nos précédents travaux, la fiction télévisuelle est susceptible de suivre différentes logiques de programmation selon la place qu'elle occupe dans la grille des programmes. Une étude des *stratégies de programmation* devrait donc commencer par l'observation de la place qu'occupent les différents genres fictionnels dans cette grille, ce qui permettrait d'appréhender le type de programmation choisie (fédératrice, cumulative, segmentée ou ciblée) en tant que paramètre de la sérialité éditoriale⁵⁵. Il nous sera bien entendu impossible de développer une telle étude dans ces pages, aussi nous attarderons nous pour l'heure sur un aspect particulier du rapport entre sérialité et programmation, à travers un rapide retour sur les notions de *mise en paradigme* et *mise en module* que nous avons proposées. Nous avons en effet montré que les phénomènes de mise en série et de mise en feuilletons que nous avons brièvement décrits plus haut ne concernent pas uniquement les fictions plurielles de la télévision, et que les téléfilms (ou *fictions unitaires*) semblaient échapper difficilement à la contagion sérielle (mise en modules et mise en paradigmes des téléfilms unitaires) ou à la contagion feuilletonesque (téléfilm en deux parties et mini-feuilleton). En d'autres termes, il nous est possible d'affirmer que le téléfilm, proche du film de cinéma en cela qu'il est lui aussi un produit de *logique éditoriale*, cesse de s'inscrire dans cette logique dès lors qu'il est programmé. Son inscription dans la grille des programmes, opération que nous avons nommée *mise en modules*, apparaît en effet bien souvent comme une sorte de mise en collection *a posteriori*. La collection permet de concevoir des téléfilms unitaires qui ont tous un point commun diégétique (ce point commun pouvant être de nature spatiale, temporelle, sémantique, narrative, etc.) servant de lien sériel entre les différents numéros regroupés sous un titre générique (*Les jupons de la révolution* en France, *Hollywood Night* aux États Unis). Bien souvent, les collections occupent une place fixe dans la grille des programmes, à l'image des *Mercredis de la vie*, titre qui indique non seulement l'argument de la collection (montrer "la vie" de nos contemporains), mais aussi le créneau qu'elle occupe dans la grille (le mercredi en première partie de soirée). Nous pouvons d'autre part distinguer la *mise en collection* de la *mise en modules*, en précisant que, dans le premier cas, les *téléfilms unitaires* sont conçus et réalisés dans le but initial d'être constitués en collection (scénaristes et réalisateurs doivent tenir compte d'un certain nombre d'impératifs liés à l'argument de la collection, voire de respecter un cahier des charges), tandis que le second cas correspond au regroupement de fictions déjà existantes en fonction de certains points communs souvent de nature générique, et à leur inscription dans une case fixe de la grille⁵⁶. Nous citerons en exemples *Une soirée de polars* le vendredi sur France 2, *Le policier du jeudi* sur France 3 ou *Mardi suspense*, *Les filles du mercredi*, *Jeudi fantastique* et *La trilogie du samedi* sur M6, qui regroupent sous un même titre des fictions (téléfilms, mais aussi films de cinéma et séries) ayant un ou plusieurs points communs diégétiques, thématiques ou scénaristiques⁵⁷. Ainsi, si la logique éditoriale existe dans les fictions unitaires de la télévision, il est rare que la diffusion d'un téléfilm se fasse indépendamment de son appartenance à une collection ou en dehors

d'un créneau horaire dévolu à ce genre de programmation. Noël Nel explique que le texte télévisuel semble structuré par le quadruple plan suivant : la suite séquentielle ; la configuration pragmatique ; le traitement stylistique ; la déclinaison sérielle, cette dernière englobant « la configuration paradigmatique qui pose les invariants ; la mise en variation qui reconfigure localement ou globalement ; la mise en interdiscours ou transdiscours qui insère le texte dans les multiples impératifs de la grille »⁵⁸. Nous dirons donc, en nous appuyant sur les propos de Nel, que mise en modules (qui correspond à ce que l'auteur nomme la mise en inter- ou transdiscours et que nous appellerons aussi modularisation) et mise en paradigmes (ou paradigmatisation) sont les deux opérations qui permettent la mise en série des produits fictionnels de logique éditoriale diffusés à la télévision. Nous ne distinguerons donc que ces deux formes de déclinaison sérielle des fictions unitaires, en précisant toutefois que chacune d'elles est à sa façon travaillée par la dialectique invariants/variations propre au processus de mise en série. Nous préciserons enfin que ces phénomènes de modularisation et de paradigmatisation que nous avons largement détaillés par le passé sont susceptibles de toucher toute émission dès lors qu'elle est programmée.

Conclusion

- 26 En guise de conclusion à cette rapide approche de la sérialité considérée comme fondement de la relation sensible, donc esthétique, aux fictions plurielles de la télévision, nous résumerons les différentes observations que nous venons de faire sous la forme d'un diagramme qui devrait nous permettre d'avoir une vision synthétique des paramètres sur lesquels elle repose.

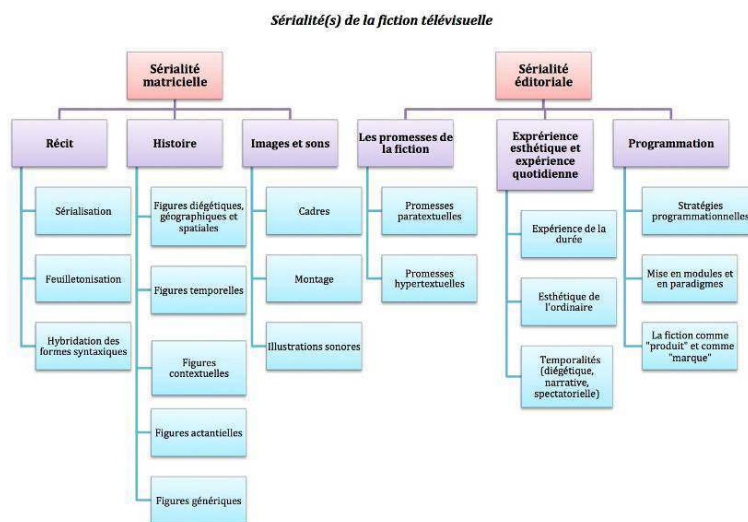


Diagramme « Sérialité(s) de la fiction visuelle » (pour agrandir cliquer sur « Original »)

NOTES

1. Benassi (Stéphane), « De la sérialité comme fondement d'une esthétique télévisuelle », in *Télévision : questions de formes* (R. Gardies et M.-C. Taranger dir.), L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », Paris, 2001.
2. Eco (Umberto), « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne », in *Réseaux N° 68 : « Les Théories de la réception »* (P. Beaud et L. Quéré dir.), CENT, Paris, 1994 [1985], p. 6.
3. Genette (Gérard), *L'œuvre de l'art II : La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997.
4. Grisolia (Raul), « Le mystère de la matrice : le dispositif et la persona comme œuvres », in *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur*, Gardies (René) et Taranger (Marie-Claude) dir., L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », Paris, 2003, p. 19.
5. Benassi (Stéphane), *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels télévisuels*, Éditions du CEFAL, coll. « Grand Écran - Petit Écran », Liège, 2000.
6. Nel (Noël), « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », in *CinémAction N° 57 : « Les feuilletons télévisés européens »*, Corlet/Télérama, octobre 1990. À travers cet article précurseur, Noël Nel fut sans doute l'un des premiers en France à ouvrir la réflexion sur la sérialité télévisuelle.
7. Canal +, 2005 (*Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012).
8. France 2, 1996 (*E.R.*, NBC, 1994-2009).
9. Deuxième chaîne de l'ORTF, 1967 (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967).
10. M6, 1993 (*Quantum Leap*, NBC, 1989-1993).
11. TF1, 1982 (*Star Trek*, NBC, 1966-1969).
12. France 3, 1994 ; puis *New York Police Judiciaire* sur TF1 (*Law & Order*, NBC, 1990-2010).
13. TF1, 2006 (*Criminal Minds*, CBS, 2005+).
14. Canal +, 2002 (*24*, Fox TV, 2001-2010).
15. Orange Cinémax, 2009 (*Breaking Bad*, AMC, 2008-2012).
16. Canal +, 2004 (*Cold Case*, CBS, 2003-2010).
17. Canal Jimmy, 1992 (*On The Air*, ABC, 1992-1992).
18. Orange Cinémax, 2012 (*The Hour*, BBC Two, 2011-2012).
19. Canal Jimmy, 1992 (*Dream On*, HBO, 1990-1996).
20. Le personnage principal incarné par Brian Benben.
21. Canal + Family, 2011 (*Rising Hope*, Fox TV, 2010+).
22. TPS Star, 2011 (*Rizzoli & Isles*, TNT, 2010+).
23. Phrase musicale qui ponctue les différents chapitres des épisodes de certaines séries canoniques.
24. Canal +, 1989 (*Dragnet/Badge 714*, NBC, 1951-1959 puis 1967-1970).
25. France 2, 2012+.
26. Jost (François), « La promesse des genres », in *Réseaux n° 81, « Le genre télévisuel »*, CNET, Paris, janvier-février 1997.
27. Winckler (Martin), *Petit éloge des séries télé*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, 2012, p. 87.
28. *Ibid.*
29. *Op. cit.*, p. 88.
30. Deuxième chaîne de l'ORTF, 1967 (*The Wild Wild West*, CBS, 1965-1969).

31. France 3, 2004.
32. TF1, 2006 (*House, M.D.*, Fox TV, 2004-2012).
33. Esquenazi (Jean-Pierre), *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, op. cit., p. 153.
34. Sepulchre (Sarah), *Le héros multiple dans les fictions télévisuelles à épisodes. Complexification du système des personnages et dilution des caractérisations*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marc Lits, Faculté des Sciences économiques, sociales, politiques et de la communication, UCL, Louvain la Neuve, 2007.
35. Sepulchre (Sarah), « Le personnage en série », in Sepulchre (Sarah) dir., *Décoder les séries télévisées*, De Boeck, coll. « Info & Com », Bruxelles, Paris, 2011, p. 149.
36. Glaudes (Pierre) et Reuter (Yves), *Personnages et didactique du récit*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, coll. « Didactique des textes », 1996.
37. Sepulchre (Sarah), *ibid.*
38. Canal Jimmy, 1994 (*NYPD Blue*, ABC, 1993-2005).
39. Série Club, 1998 (*Homicide: Life on the Street*, NBC, 1993-1999).
40. Jost (François) et Leblanc (Gérard), *La télévision française au jour le jour*, Anthropos/INA, Paris, 1994, p. 35.
41. Jost (François), « La promesse des genres », *loc. cit.*
42. Genette (Gérard), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Point Essais », Paris, 1992 [1982].
43. Pouivet (Roger), « Émotion et fiction » (Introduction), in *Esthétique contemporaine. Art, représentation, fiction*, textes réunis par Cometti (Jean-Pierre), Morizot (Jacques) et Pouivet (Roger), Vrin, coll. « Textes clés », Paris, 2005, pp. 322-323.
44. Menoud (Lorenzo), *Qu'est ce que la fiction*, coll. « Chemins philosophiques », Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 2005, p. 117.
45. Lamarque (Peter), « Peur et pitié », in Cometti (Jean-Pierre), Morizot (Jacques) et Pouivet (Roger), *Esthétique contemporaine. Art, représentation, fiction*, op. cit., pp. 387-388 [« Fear and Pity », in *Fictional Points of View*, Cornell U.P., Ithaca, 1981.], p. 394.
46. Neill (Alex), « Fiction et émotions », in Cometti (Jean-Pierre), Morizot (Jacques) et Pouivet (Roger), *Esthétique contemporaine. Art, représentation, fiction*, op. cit. [« Fiction and the Emotions », in *American Philosophical Quarterly*, Vol. 30, N° 1, 1993.], p. 351. Les termes soulignés le sont par l'auteur.
47. *Loc. cit.*, p. 352.
48. *Loc. cit.*, p. 358. C'est en ce sens que nous appréhenderons l'idée d'"émotions imaginaires".
49. Eco (Umberto), *L'œuvre ouverte*, Seuil, coll. « Points Essais », Paris, 1979 [1962].
50. *Op. cit.*, p. 159.
51. *Op. cit.*, p. 160.
52. Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, préface P. Beck, Gallimard, Paris, 1996. Comme l'explique Umberto Eco (*L'œuvre ouverte*, op. cit., p. 161), « pour Aristote il y a vraisemblance poétique lorsqu'il y a vraisemblance rhétorique : ceci revient à dire qu'au cours d'une intrigue, nous acceptons seulement comme logiques et naturels ces événements auxquels le "bon sens" de chacun d'entre nous s'attendrait dans la vie, ceux que, de façon presque conventionnelle et selon les lieux communs du discours, on pense devoir survenir, une fois les prémisses données ».
53. Colonna (Vincent), *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, op. cit., p. 330.
54. *Ibid.*
55. Voir notamment : Fonnet (Laurent), *La programmation d'une chaîne de télévision*, DIXIT, coll. « DESS Communication Audiovisuel », Paris, 2003 ; Barthes (Séverine), « Production et programmation des séries télévisées », in Sepulchre (Sarah) dir., *Décoder les séries télévisées*, De Boeck, coll. « Info & Com », Bruxelles, Paris, 2011 ; Cochoy (Franck), *Une histoire du marketing. Discipliner l'économie de marché*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui », Paris, 1999.

56. De ce point de vue, nous pouvons dire que si la mise en modules correspond à une mise en collection *a posteriori*, la mise en paradigmes correspond alors à une mise en collection *a priori*.

57. Il existe une forme particulière (une sorte de *sous-genre*) de la *mise en collection* que l'on nomme l'*anthologie*. Ici les fictions unitaires ne sont plus simplement regroupées en fonction de leurs contenus diégétiques, elles sont en plus présentées par une voix-over (*La quatrième dimension*) ou par une personne physique (Alfred Hitchcock pour *Alfred Hitchcock présente* aux États-Unis ou Claude Chabrol pour *Sueurs froides* en France) qui apporte sa caution à l'*anthologie* et introduit la narration de chaque numéro. D'autre part, cette présence récurrente (voix ou personne) qui ouvre chaque numéro, renforce le lien sériel qui unit les différentes fictions pourtant diégétiquement autonomes les unes par rapport aux autres.

58. Nel (Noël), « Les dispositifs télévisuels », in *Penser la télévision* (J. Bourdon et F. Jost dir.), coll. « Médias Recherches », Nathan / INA, Paris, 1998, pp. 64-65.

ABSTRACTS

Le propos de cet article sera de tenter de mettre en évidence les éléments caractéristiques de la sérialité des fictions plurielles de la télévision. En effet, la sérialité serait susceptible de jouer un rôle essentiel dans la *relation sensible* qui lie ces fictions à leurs publics, ce qui en ferait une notion centrale de leur approche *esthétique*. Nous montrerons en outre que si la sérialité peut se jouer au niveau de l'œuvre, du développement sériel et/ou feuilletonesque d'une *matrice* (c'est ce que nous nommerons la *sérialité matricielle*), elle peut aussi se jouer au niveau du média, non seulement au travers du développement d'un certain nombre de paramètres éditoriaux liés aux promesses de la fiction, à son rapport à l'expérience quotidienne, et à la programmation ; mais aussi dans la mesure où même les œuvres de logique éditoriale (les téléfilms unitaires ou les films de cinéma) ne peuvent échapper à une forme de contagion sérielle liée aux phénomènes de mise en *module* ou en *paradigme* (nous la nommerons *sérialité éditoriale*).

INDEX

Mots-clés: sérialité, feuilleton, série, télévision, esthétique.

AUTHOR

STÉPHANE BENASSI

Stéphane Benassi est Maître de Conférences Habilité à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication au département Infocom de l'Université de Lille 3 où il dirige le Master « Communication Interne et Externe des Entreprises et des Organisations ». Sémologue et narratologue, spécialiste des fictions télévisuelles, il est l'auteur notamment de *Séries et Feuilletons TV* (Éditions du CEFAL, Liège, 2000), de *Littérature et télévision* (CinémAction, Corlet/Télérama, 1996), ainsi que de nombreux chapitres d'ouvrages et articles sur la télévision

et le cinéma. Ses recherches actuelles portent sur la question de l'*esthétique télévisuelle* et il s'apprête à publier un nouvel ouvrage intitulé *Les émotions imaginaires : une expérience esthétique du télévisuel*.