



Décadrages
Cinéma, à travers champs

32-33 | 2016
Séries télévisées contemporaines

Principes de la relation sensible aux séries télé

Stéphane Benassi



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/885>

DOI : 10.4000/decadrages.885

ISSN : 2297-5977

Éditeur

Association Décadrages

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 2016

Pagination : 26-37

ISBN : 978-2-9700963-2-0

ISSN : 2235-7823

Référence électronique

Stéphane Benassi, « Principes de la relation sensible aux séries télé », *Décadrages* [En ligne], 32-33 | 2016, mis en ligne le 15 juillet 2018, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/decadrages/885> ; DOI : 10.4000/decadrages.885

Principes de la relation sensible aux séries télé

1 Stéphane Benassi, « De la sérialité comme fondement d'une esthétique télévisuelle », dans René Gardies et Marie-Claude Taranger (éd.), *Télévision: questions de formes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2001.

2 Une fiction plurielle suivant une logique narrative feuilletonesque est une fiction qui développe une intrigue sur plusieurs épisodes voire sur plusieurs saisons. C'est par exemple le cas de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013).

3 Une fiction plurielle suivant une logique narrative sérielle est une fiction qui développe une somme d'intrigues autonomes suivant généralement un même schéma narratif et mettant en scène les mêmes personnages principaux. Chaque épisode (ou occurrence) constitue donc un récit autonome et narrativement bouclé sur lui-même. C'est par exemple le cas de *Law & Order* (NBC, 1990-2010).

4 Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001.

5 Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art II: La relation esthétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1997.

6 Hans-Robert Jauss, *op. cit.*

7 Jean-Claude Soulages, *Les Rhétoriques télévisuelles. Le formatage du regard*, Bruxelles, De Boeck/INA, coll. « Médias Recherches », 2007.

Sérialité(s)

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 feuilletonesque², tantôt à dominante sérielle³. Ainsi serait-on en droit de se demander si la notion de « sérialité » est réellement bien appropriée à désigner l'ensemble des processus de développements syntaxiques possibles des textes télévisuels, dans la mesure où elle serait « théoriquement » opposée à celle de « feuilletonalité ». Toutefois, nous considérerons ici la *sérialité* comme étant le terme permettant de désigner l'ensemble des phénomènes susceptibles de générer la fiction plurielle à la télévision.

Il nous semble 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 clairement une fonction communicationnelle qui, selon nous, reposerait sur une *stratégie globale* que nous avons nommée *éditoriale*, laquelle comprendrait une stratégie *performative*, une stratégie *de programmes* et une stratégie *de programmation*. Pour la fiction télévisuelle, la fonction communicationnelle de l'expérience esthétique (Jauss⁴) ou de la relation esthétique (Genette⁵) 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 (Jauss⁶), ainsi que styles de mise en images (Soulages⁷);
- 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.

Ainsi, si la sérialité peut se situer 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*).

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

Si comme Gérard Genette⁸ 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, c'est-à-dire pleine. 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.

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-il essentiellement aux figures narratives constituées par les formes syntaxiques pures ou dégradées de la mise en

⁸ Gérard Genette, *op. cit.*

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.).

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 »⁹, 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

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 notions théoriques désignant des dispositifs de fabulation différemment travaillés par la dialectique de l'identité/altérité¹⁰. Nous avons en outre montré 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*. Toutefois, la sérialité narrative télévisuelle est un phénomène complexe qui ne saurait se réduire à ces modèles théoriques, c'est-à-dire à la simple répétition ou au strict étirement narratif d'un prototype. Elle affecte en premier lieu les œuvres de fiction par l'intermédiaire de l'hybridation des processus de mise en série (ou sérialisation) et de mise en feuilleton (ou feuilletonisation) des récits, générant des formes

⁹ Raul Grisolia, « Le mystère de la matrice : le dispositif et la *persona* comme œuvres », in *Télévision : notion d'œuvre, notion d'auteur*, René Gardies et Marie-Claude Taranger (éd.), Paris, L'Harmattan, coll. « Champs Visuels », 2003, p. 19.

¹⁰ Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels télévisuels*, Liège, Editions du CEFAL, coll. « Grand Ecran Petit Ecran », 2000.

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* (forme feuilletonesque pure, par exemple *Breaking Bad*¹¹), le *feuilleton sérialisant* (forme feuilletonesque plus ou moins affectée par la mise en série, par exemple *Desperate Housewives*¹²), la *série canonique* (forme sérielle pure, par exemple *Columbo*¹³) et la *série feuilletonante* (forme sérielle plus ou moins affectée par la mise en feuilleton, par exemple *Dexter*¹⁴).

L'histoire

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 (contexte idéologique et références culturelles); les figures génériques; les figures actantielles.

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*, *Urgences*¹⁵) et mondes ouverts (*Le Fugitif*¹⁶, *Code Quantum*¹⁷, *Star Trek*¹⁸) 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*¹⁹ - ou d'un pays - *Esprits Criminels*²⁰).

Les *figures temporelles* peuvent elles aussi contribuer à renforcer la sérialité d'une œuvre en en constituant un invariant (*24 heures chrono*²¹) ou une variable (*Breaking Bad*). Certaines figures temporelles, comme l'analepse, peuvent aussi constituer l'argument principal d'une série (*Cold Case: affaires classées*²²).

Guerre froide, attentats du 11 septembre, changements de régimes politiques, etc. Nombreux sont les observateurs qui ont montré que le

11 *Breaking Bad*, AMC, 2008-2012.

12 *Desperate Housewives*, ABC, 2004-2012.

13 *Columbo*, NBC, 1968-1978; puis ABC, 1989-2003.

14 *Dexter*, Showtime, 2006-2013.

15 *E.R.*, NBC, 1994-2009.

16 *The Fugitive*, ABC, 1963-1967.

17 *Quantum Leap*, NBC, 1989-1993.

18 *Star Trek*, NBC, 1966-1969.

19 *Law & Order*, NBC, 1990-2010.

20 *Criminal Minds*, CBS, 2005-.

21 *24*, Fox TV, 2001-2010.

22 *Cold Case*, CBS, 2003-2010.

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, à l'image de ce qui ce fit 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, comme dans *Breaking Bad*.

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 distinctes : 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 abyme du média. Nombreuses sont en effet les fictions plurielles où la télévision elle-même occupe une place centrale, en temps 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*²³, *The Hour*²⁴ ou *30 Rock*²⁵ voire même être au fondement de la personnalité de certains personnages, comme dans *Dream On*²⁶ où les émotions fortes ravivent dans l'esprit de Martin Tupper²⁷ 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, celles-ci pouvant être verbales (référence à des personnages ou à des situations diégétiques) ou visuelles (caméo, apparition de

23 *On The Air*, ABC, 1992-1992.

24 *The Hour*, BBC Two, 2011-2012.

25 *30 Rock*, NBC, 2008-2013.

26 *Dream On*, HBO, 1990-1996.

27 Le personnage principal incarné par Brian Benben.

comédiens en tant que personnage ou en tant qu'acteur²⁸). Les exemples sont très nombreux de ces procédés qui, au-delà de leur aspect purement ludique, revêtent également une fonction référentielle ou distinctive.

Le *genre*, dans la mesure où il fonctionne, comme le remarque François Jost²⁹, comme « promesse » de lecture permettant de favoriser la relation à l'œuvre, 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). 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. 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 »³⁰. 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.

Comme l'a bien montré Sarah Sepulchre³¹, 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. Se basant sur le « modèle en trois axes » proposé par Pierre Glaudes et Yves

28 Voir dans ce dossier l'article de Gwénaëlle Le Gras, « Guest stars : de la stratégie *has been* au second souffle des stars de cinéma ».

29 François Jost, « La promesse des genres », *Réseaux*, n° 81 : « Le genre télévisuel », Paris, CNET, janvier-février 1997, pp. 11-31.

30 Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*, p. 153.

31 Sarah Sepulchre, *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.

³² Pierre Glaudes et Yves Reuter, *Personnages et didactique du récit*, Metz, Centre d'Analyse Syntaxique de l'Université de Metz, coll. « Didactique des textes », 1996.

³³ Sarah Sepulchre, « Le personnage en série », dans Sarah Sepulchre (éd.) *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Infocom », 2011, p. 149.

Reuter ³², elle 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 » ³³. 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

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 dans ces lignes pour développer ces aspects de la sérialité matricielle, nous nous contenterons d'évoquer quelques exemples susceptibles d'illustrer notre propos. Ainsi nous semble-t-il que la généralisation du « décadage » dans *New York Police Blues* ³⁴, de même que celle de l'utilisation de la caméra 16mm tenue à l'épaule et du montage en rupture dans *Homicide* ³⁵ 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. La série *Cold Case* nous fournit pour sa part un bon exemple de l'utilisation

³⁴ *NYPD Blue*, ABC, 1993-2005.

³⁵ *Homicide: Life on the Street*, NBC, 1993-1999.

des illustrations sonores comme paramètre de la sérialité matricielle. La scène finale de chaque épisode de cette fiction, 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 propres 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

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 sémiopragmatique 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*, et donc que cette problématique globale devra inévitablement s'intégrer dans une approche des stratégies éditoriales des genres fictionnels, qui passera par une explication des moyens, essentiellement textuels, de ces stratégies. 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

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 Jost³⁶. 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

³⁶ François Jost, « La promesse des genres », *art. cit.*

³⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 1992 [1982].

comprend les *interprogrammes* (annonces de la fiction); au niveau *trans-textuel* (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 Genette³⁷, 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

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, le dispositif télévisuel nous semble en effet s'être 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.

³⁸ Lorenzo Menoud, *Qu'est ce que la fiction*, Paris, Vrin, coll. « Chemins philosophiques », 2005.

³⁹ Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet (éd.), *Esthétique contemporaine. Art, représentation, fiction*, Paris, Vrin, coll. « Textes clés », 2005.

Dans le prolongement des développements les plus récents de la théorie du récit tels qu'ils apparaissent notamment dans *Qu'est ce que la fiction*³⁸ et *Esthétique contemporaine. Art, représentation, fiction*³⁹, 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.

Ces approches théoriques montrent en outre que la fréquentation de la fiction nous permettrait de faire l'expérience de certaines émotions, mais 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 la 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 Eco⁴⁰. Ainsi, du fait que leur principe de fonctionnement narratif repose sur l'exploitation d'un « champ de possibilités »⁴¹, 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 Aristote⁴² –, 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 et infinité d'événements possibles 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, la rassurance, 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 »⁴³. 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 »⁴⁴. 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

Comme nous l'avons également précisé 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 programmes⁴⁵. Nous avons en outre montré qu'une étude des *stratégies de programmation*, devrait 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,

⁴⁰ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1979 [1962].

⁴¹ *Id.*, p. 160.

⁴² Aristote, *Poétique*, trad. J. Hardy, préface P. Beck, Paris, Gallimard, 1996.

⁴³ Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 330.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Stéphane Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des genres fictionnels télévisuels*, *op. cit.*

cumulative, segmentée ou ciblée) en tant que paramètre de la sérialité éditoriale. Il nous serait bien entendu impossible de développer une telle étude dans ces lignes, 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 (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*. Nous dirons, en nous appuyant sur les propos de Noël Nel⁴⁶, 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 paradigmatization) 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 paradigmatization que nous avons largement détaillés par le passé sont susceptibles de toucher toute émission dès lors qu'elle est programmée.

46 Noël Nel, « Les dispositifs télévisuels », dans Jérôme Bourdon et François Jost (éd.), *Penser la télévision*, Paris, Nathan/INA, coll. « Médias Recherches », 1998, pp. 64-65.

Conclusion

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.

Sérialité(s) de la fiction télévisuelle

