Les séries qui nous quittent, les séries que nous quittons

Tristan Garcia

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/286>

DOI : 10.4000/tvseries.286

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Tristan Garcia, « Les séries qui nous quittent, les séries que nous quittons », *TV/Series* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 05 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/286> ; DOI : 10.4000/tvseries.286

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les séries qui nous quittent, les séries que nous quittons

Tristan GARCIA

À partir de l'analyse de quelques séries interrompues avant leur terme, je propose une réflexion libre sur les œuvres télévisuelles mortes avant d'être finies. Le sentiment suscité alors chez le spectateur peut être rapproché de celui éprouvé lors d'une rupture amoureuse ou d'un deuil. En distinguant par une rapide phénoménologie de nos affects de spectateurs les séries qui nous quittent, les séries que nous quittons et les séries que nous accompagnons jusqu'à leur fin, je défends l'idée que l'expérience de l'amateur de séries télévisées s'apparente à celle d'une relation sentimentale, menacée sans cesse par la possibilité de la mort de l'autre, et j'avance l'hypothèse selon laquelle notre empathie pour les personnages de série serait en fait fondée sur notre empathie pour la forme fragile des séries elles-mêmes, qui nous promettent l'infini en s'exposant épisode après épisode et saison après saison à un arrêt brutal.

Through an analysis of some series interrupted before completion, I propose a discussion about TV shows that died before the end. The emotion that it arouses in the spectator could be compared to the experience of a breakup or of a loss. Distinguishing by a quick phenomenology of our affects series that are leaving us, series that we are leaving and series that we are accompanying until the very end, I argue that the experience of a TV series amateur is similar to that of a sentimental relationship, constantly threatened by the possibility of the death of the other, and I make the proposition that our empathy for TV series characters is actually based on our empathy for the series itself, that promises us endlessness, though exposing itself episode after episode and season after season to the infinite through exposure episode after episode and season after season to a sudden end.

Pour finir ce volume, je voudrais parler de l'idée même de fin dans les séries télévisées ; mais je ne compte pas me repencher sur quelques fins célèbres, admirées, honnies ou oubliées, des pirouettes de *Roseanne* (toute la saison 9 n'était qu'un rêve) et de *St Elsewhere* ([NBC, 1982-1988] toute l'histoire tenait dans l'esprit d'un enfant autiste occupé à contempler une boule à neige, dans laquelle se trouve une réplique de l'hôpital), du sacrifice terminal de Jack dans *Lost* et de celui de Sam dans *Code Quantum* ([NBC, 1989-1993] ni l'un ni l'autre ne rentreront jamais à la maison), des grands procès ratés du « Fall out » du *Prisonnier* (ITV, 1967-1968) et du « Finale » de *Seinfeld* (NBC, 1989-1998). Je vais m'intéresser plutôt aux séries qui n'ont pas connu de fin – non pas parce qu'elles étaient infinies, comme l'est peut-être le *Dr Who* (BBC, 1963-), mais parce qu'elles se sont arrêtées avant même de pouvoir finir. Et, à partir de cette distinction entre l'arrêt et la fin, je voudrais tenter de comprendre plus généralement ce qui, dans la forme même des séries – *dramas* et

sitcoms confondus – se laisse concevoir sur le modèle de l'œuvre, sur le modèle de la mort et sur le modèle de l'amour.

1.

À vrai dire, la majorité des séries ne finissent jamais.

On le sait, pour des raisons de conditions de production, de diffusion, d'encombrement des grilles et de concurrence, la plupart de ces œuvres ne durent qu'une saison ou deux, et sont abandonnées, alors même qu'elles ont été conçues, vendues, présentées pour durer le plus longtemps possible. Aujourd'hui, dans les bibles de séries, des arcs « indicatifs » à l'horizon de cinq ou six saisons sont presque toujours réclamés par les chaînes.

Mais cet art sériel a ceci de particulier qu'il laisse la plupart de ses réalisations, bonnes ou mauvaises, inachevées. En s'arrêtant, elles ne parviennent pas à réaliser ce qui fait le principe même de la série feuilletonnante : se poursuivre et promettre le plus longtemps possible une relance de l'histoire, et elles échouent aussi à se refermer, à s'achever comme un film ou un roman.

Pourtant, quelques séries trouvent dans cet échec même la clef de leur réussite, la formule de leur popularité à long terme, au moment de leur diffusion et surtout quelques années plus tard, lorsqu'elles commencent à faire l'objet d'un culte dans le fandom et suscitent chez les amateurs une nostalgie singulière : le regret de ce qui n'a pu avoir lieu jusqu'au bout. De nombreuses séries ont été passionnément aimées en dépit de ou grâce à leur inachèvement.

Je voudrais défendre l'idée que c'est en réfléchissant au risque de cet inachèvement qu'on peut comprendre ce qui rapproche les affects d'un spectateur de séries de ceux d'un certain type d'amoureux, qui se révèle pour ce qu'il est dès lors qu'il est quitté, ou endeuillé.

De la même manière que Truffaut parlait de « films malades », il me semble qu'on devrait envisager une catégorie de séries dont on dit spontanément qu'elles sont mortes trop tôt, « disparues prématurément ». Ce sont ces séries dont on pourrait considérer qu'elles nous ont quittés avant qu'on ne les ait quittées – au contraire des multiples séries qui nous ont déçus ou lassés, et que nous avons lâchées, donc quittées avant qu'elles ne nous quittent.

Je me limiterai à quelques exemples récents de séries mortes trop tôt. Certaines ne sont pas des chefs d'œuvres, mais ont marqué les esprits par la suspension inattendue de leur fin ; d'autres sont des œuvres canoniques. Aucune, en tout cas, n'a dépassé la seconde saison. Pour suivre mon raisonnement et l'illustrer de vos souvenirs de sériephiles, je vous propose de repenser (même si je n'évoquerai pas toutes ces œuvres) à *Gilligan's Island* (CBS, 1964-1967), *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *Riget* (DR1, 1994-1997), *Profit* (Fox, 1996), *My So-Called Life* (ABC, 1994-1995), *Veronica Mars* (UPN, 2004-2006 et CW, 2006-2007), *Firefly* (Fox, 2002), *Carnivàle* (HBO, 2003-2005),

John from Cincinnati (HBO, 2007), *Reunion* (Fox, 2005), *Invasion* (ABC, 2005-2006), *Awake* (NBC, 2012) ou *Rubicon* (AMC, 2010). Si vous avez vu l'une ou l'autre de ces séries, souvenez-vous de leur fin précipitée ou avortée.

Contrairement à une formule habituelle de la critique, ces séries n'allaient pas « nulle part » : toutes étaient au contraire, comme *John from Cincinnati*, fortement téléologiques.

Chacune de ces séries porte en effet en elle, tel un moteur narratif, une certaine idée de sa fin, de sorte que la série est à la fois la promesse de cette fin, et la promesse de tout mettre en œuvre pour la repousser tant que possible.

Essayons de classer grossièrement les fins promises par chacune de ces œuvres.

2.

Parmi elles, je crois qu'il existe d'abord ce que j'appellerais des séries construites sur une « topologie transcendante », c'est-à-dire sur un espace qui constitue la condition de possibilité de tout ce qui se passe, dont la forme et les limites conditionnent les actes, les espérances, la poursuite des intérêts de chaque personnage. Cet espace transcendantal est généralement la détermination d'un dedans et d'un dehors, depuis *Le Prisonnier* jusqu'aux îles « désertes » de *Gilligan's Island* et de *Lost* (ABC, 2004-2010), du moins dans ses premières saisons. La topologie transcendante de la série détermine la fin qu'elle promet et qu'elle porte en elle : nous découvrons que nous sommes enfermés, et il nous faut essayer de sortir.

À côté de l'île, l'autre grande figure de cette topologie est le village – celui du *Prisonnier* (ITV, 1967-1968), mais également celui des témoins sous protection de cette étrange série britannique méconnue qu'est *Cape Wrath* (Channel4, 2007).

Prison Break aussi, dans sa première saison, promettait comme fin l'issue, l'évasion, en l'occurrence du centre pénitencier.

Parfois, comme dans *Le Prisonnier*, la fin et l'arrêt coïncident grâce à la sortie : la série s'arrête lorsque Numéro six se retrouve à Londres. Il y est déjà retourné, au moins par deux fois ; mais chaque fois le dehors s'avérait être un simulacre, un faux dehors demeuré en dedans : soit parce que le Big Ben qu'il entendait sonner depuis la caisse dans laquelle il s'était échappé sonnait un coup de trop ; soit parce qu'il se trouvait à Londres, mais dans le corps d'un autre, suite à une expérience scientifique. Soit l'endroit est vrai, mais le corps est faux ; soit le corps est vrai, mais l'endroit est faux.

À la fin, son vrai corps est dans un vrai dehors. Le corps propre est sorti du lieu transcendantal : c'est la fin. Et ça s'arrête.

Mais parfois, l'arrêt a lieu après la fin : dans *Prison Break* (Fox, 2005-2009) saison deux, les personnages sont dispersés dehors – et pourtant ils doivent continuer à fuir, jusqu'à chercher à retourner au

dedans, en saison trois, afin de pouvoir chercher de nouveau à s'échapper.

Parfois – et c'est ce qui nous intéresse ici – l'arrêt a lieu avant la fin. Dans *Cape Wrath*, Danny parvient, grâce à la complicité de Wintersgill, en faisant boire tout le monde et en coupant l'électricité du motel depuis lequel Samantha surveille tout son petit monde, à sortir du village. Il s'en va en voiture. Zoom arrière. On découvre qu'il se trouvait dans une réplique de campagne anglaise, en plein désert. Et la série n'aura pas de saison deux. Ainsi, on sort bien du dedans, mais pour découvrir que le lieu transcendantal se trouvait au milieu d'un nulle part qui n'est pas identifié – la topologie de la série demeure donc suspendue dans le vide. Arrêtée, mais pas finie.

Dans *Gilligan's Island*, la série est annulée alors que les naufragés sont encore prisonniers de l'île, sur un mode qui reste comique ; ils ont cru pouvoir en sortir à chaque épisode, mais s'y trouvent bloqués par faute des maladresses du malheureux Gilligan. La série repose très simplement sur cette tension : il faut vouloir sortir, croire pouvoir sortir, inlassablement, et ne pas parvenir à sortir. La fin est à la fois ce qui est visé et ce qu'on travaille à repousser : la sortie. C'est le principe de toute série à topologie transcendantale. Mais ici l'arrêt survient alors que la fin n'a pas été atteinte. Dans *Lost*, elle sera atteinte, dès le dernier épisode de la saison trois, puis reposée en d'autres termes : les « Oceanic six » sont sortis de l'île, doivent y revenir, pour en repartir... À l'occasion l'île elle-même s'échappe de son propre lieu, lorsque Ben tourne la roue et la déplace : elle emporte avec elle le lieu transcendantal de la série.

3.

Autre possibilité : non plus une topologie, mais ce que je qualifierais d'« enquête transcendantale ». Cette fois, l'enquête est la condition de possibilité de tout ce qui a lieu : les personnages ne sont réunis que par un problème ou un mystère à résoudre. Deux cas sont particulièrement intéressants. Dans *Twin Peaks*, l'arrêt intervient après la fin ; la fin, c'est le 13^e épisode et la révélation de l'identité du meurtrier de Laura Palmer, bien sûr. Ce qui suit est la tentative, en partie désapprouvée par Lynch et Frost par la suite, d'une seconde enquête transcendantale, liée à Wyndom Earle, l'ancien coéquipier de Dale Cooper. On sait que le *network* souhaitait que le mystère soit résolu dès la fin de la première saison ; Frost et Lynch ont cédé un peu plus tard. Lynch regrettera d'avoir tué ce qu'il appelait « la poule aux œufs d'or », ajoutant qu'il aurait voulu que le mystère soit relancé « jusqu'à la fin, ou sans fin ». Et c'est cette disjonction : « jusqu'à la fin, ou sans fin » qui se trouve au cœur de la série.

Au contraire, dans l'intrigante série avortée *Reunion*, l'arrêt précède la fin. La série conte les retrouvailles de six amis, en l'an 2006. On apprend que l'un d'eux a été assassiné, mais on ne sait pas encore

qui, ni par qui il l'a été. Chaque épisode revient sur une année de leur passé commun, depuis 1986 jusqu'à 2006, en vingt-deux épisodes donc. Passons sur les détails, qui sont multiples et complexes. Ce qu'il y a de fascinant, c'est que la série, qui n'est pas excellente et qui s'est avérée être un échec commercial, s'est arrêtée à l'année 1992. Or, à ce stade de la saison un, on ne sait pas encore qui a été assassiné. *A fortiori*, on ne connaît pas le meurtrier. Dans l'un des trois épisodes tournés, mais non diffusés, on apprend tout de même que la victime est Sam, la jeune femme. Mais qui l'a tuée ? C'est le point décisif. On ne sait pas, on ne saura jamais. Même les producteurs et les auteurs ne le savaient pas : ils ne l'avaient pas encore décidé. Au Brésil, une chaîne a rediffusé l'ensemble des épisodes existants en ajoutant à la fin un panneau racontant une fin possible, qui identifie comme meurtrier la fille adoptive revancharde... Mais ce n'est qu'une hypothèse extérieure à la série elle-même – comme toutes les histoires que se racontent les amateurs sur les forums internet. Ceux qui créaient la série n'en avaient pas encore la moindre idée. Toute la série est donc un mystère qui échappe à l'intelligence de ses propres instigateurs. Il me semble que c'est dans l'histoire du genre de détection un cas très singulier.

4.

Rares sont les romans inachevés – sinon par la mort de l'auteur. Mais lorsque ils sont publiés, on sait d'avance qu'ils sont inachevés (par exemple, *L'Homme sans qualités* de Musil). Idem pour les films, que nous découvrons plus tard en sachant d'avance qu'ils sont sans fin (*L'Enfer* de Clouzot, les dernières œuvres de Welles ou *I, Claudius* de von Sternberg). Nous les abordons d'emblée comme des œuvres dont manque le terme.

Ici, c'est différent. La série commence : elle promet et ses auteurs croient qu'elle ira jusqu'à la fin, mais elle se trouve arrêtée du dehors. Ainsi, elle porte en elle une fin, une fin intérieure – et elle est arrêtée de l'extérieur. C'est cette tension qui est cruciale : l'idée que l'inachèvement dévoile la différence et la tension entre la fin comme promesse d'une nécessité et d'un accomplissement intérieur et l'arrêt comme couperet contingent, semblable à la mort.

Toute série, je crois, promet une fin, et travaille plus ou moins contre son arrêt, sa mort.

5.

Parfois la fin prend des dimensions cosmiques. Après la topologie ou l'enquête transcendante, on pourrait distinguer une troisième forme de fin évidente, celle portée par une eschatologie. Le *Riget* de Lars von Trier, *Carnivale (La Caravane de l'Étrange)*, en français) ou *John from Cincinnati* promettaient chacun à sa façon une sorte d'apocalypse ; le dernier épisode du *Riget* s'intitulait d'ailleurs « Pandemonium ». Madame Drusse, son fils et Hanse se sortent sains

et saufs de l'avion dans lequel ils ont fait un tour au-dessus de l'hôpital, puis assistent à une cérémonie maçonnique se transformant en messe noire dans le sous-sol. L'ascenseur descend littéralement vers les enfers. Krogshoy, habité, devenu méchant, veut débrancher les êtres faibles, dont « Petit frère », qui demande à sa mère porteuse Judith de le laisser mourir. Et puis il y a l'accident d'ambulance ; le chaos monte. Enfin survient le black-out : la panne de courant. Vu de loin, l'hôpital paraît s'auréoler d'une lumière mystique. Apparaissant comme toujours devant le rideau, Lars von Trier vient chanter une comptine, qui promet que « le Royaume reviendra ». Mais la série s'est arrêtée, parce que trois des acteurs principaux sont morts dans les années qui ont suivi.

La série promettait la fin de tout, mais s'arrête donc un peu avant, par une panne de courant, et à cause de morts contingentes.

Dans *Carnivàle*, le générique et le récit promettaient que l'affrontement entre les deux avatars du Bien et du Mal, entre Brother Justin et Ben, conduirait jusqu'à la Guerre mondiale. Au fil du générique, le spectateur voyait ressurgir quelques images des essais nucléaires, qui semblent hanter les personnages. Dans plusieurs interviews, Daniel Knauf révèle que quatre saisons étaient initialement prévues et que l'affrontement devait bien mener à un dilemme : Ben devait empêcher l'explosion de la bombe, qui lui paraissait signaler la fin du monde. Mais la série s'est arrêtée après la première rencontre entre les deux personnages principaux, que le spectateur suivait grâce à un montage parallèle durant deux saisons. On devine simplement que Justin n'est pas mort, puisque les blés tombent dans le champ, lors de la dernière image (et on sait que les avatars peuvent renaître en absorbant de la vie autour d'eux).

Ainsi, la série ne parvient pas jusqu'à l'Apocalypse : elle est condamnée aux simples signes annonciateurs d'une fin à laquelle on lui interdit d'arriver.

Dans *John from Cincinnati*, autre série messianique, John Monad paraît annoncer quelque chose de grand, d'aussi énorme que l'internet (« the internet is big »). Ses sentences allusives sur les uns et les zéros font signe vers quelque chose que l'arrêt de la série rend impossible à se figurer. Dans le dernier épisode, lorsque Cass qui surfe se retourne et sourit, le personnage prononce les mots mystérieux : « Mother of God, Cass-Kaï » (du nom des deux femmes qui l'ont accompagné). John est-il un extraterrestre, un robot ? Jésus ? Ou, mieux : le fils de Jésus (puisqu'il évoque les mots du « père de son père »). Ce que la série a de messianique pour ses fans tient précisément à son arrêt, qui ne lui donne pas le temps de déterminer la fin qu'elle vise pourtant. En se poursuivant, le mystère de John se serait peut-être dissipé. Ici, on est assuré qu'il demeure, en indiquant d'encore loin une fin des fins dont il n'a pas pu s'approcher.

Ce qui autorise l'eschatologie, c'est à la fois le fait que la fin soit visée et que l'arrêt empêche cette fin d'advenir : elle ne peut pas devenir réelle, et permet ainsi de croire à la prédiction comme éternelle possibilité.

6.

Mais la fin visée par une série n'est pas nécessairement apocalyptique, au sens où la série serait nécessairement la promesse de la fin de tout. Ce peut être la fin de quelqu'un, du personnage principal, du sujet de la série – son achèvement. Ce qui est alors visé c'est moins la mort, la fin de la vie, que l'âge adulte, l'accomplissement et l'achèvement du jeune personnage en devenir, sa fin en tant qu'enfant ou qu'adolescent. D'apparence plus modeste qu'une fin du monde, cet adieu à l'enfance ou à la jeunesse, entraîne du même coup la fin de la série, qui nous apparaît alors déterminée par une sorte d'âge transcendantal (au sens où il y aurait des séries irrémédiablement enfantines, ou adolescentes, ou adultes). La série épouse ainsi le mouvement et la découpe des âges de la vie, et vise le plus souvent le passage à la maturité, qui la réalise et l'annule en même temps.

C'est le cas exemplaire de *Veronica Mars* : dans les deux premières saisons, qui se déroulent au lycée puis à la faculté, Veronica mène une double vie d'élève et d'enquêtrice. Elle apprend la vie dans l'entredeux. Mais à la troisième saison, alors que les audiences fléchissaient, cet apprentissage se trouve confronté à sa propre fin : puisque Veronica grandit, elle ne peut demeurer dans cet état d'adolescence ambigu. Dans la seconde moitié de la troisième saison, la série ne possède plus d'arc principal ; elle se mue en simple série à épisodes bouclés sur eux-mêmes, chaque épisode correspondant à une enquête distincte, comme si Veronica Mars devenait une série de détective à l'ancienne. On pourrait dire qu'en devenant adulte, Veronica Mars s'est défeuilletonnée. L'ultime étape de cette mue aura été son passage au cinéma, son accès à un médium supposé plus noble et plus vieux, sans grand succès malheureusement. Or ces péripéties de production n'indiquaient pas que la dépendance des séries à leurs contraintes industrielles de production : elles exprimaient l'espoir profond d'une mue, la possibilité que la série change avec son personnage. Mais ce changement a lieu à contre-sens historique : alors même que les séries à forte mémoire l'emportaient sur les feuilletons policiers à l'ancienne, Veronica Mars, en grandissant, prend le chemin inverse et se transforme en une sorte de *Magnum* féminin. La série a donc été annulée, au grand dam de ses fans.

Dans *My So-Called Life* (*Angela, 15 ans*) annulée après la première saison, parce que Claire Danes ne parvenait plus à jouer le jeu de son double adolescent, la même promesse d'une série dont la fin épouserait le développement, la puberté et l'accès à l'âge adulte a été rompue. Avant que la mue n'ait été finie, ça s'est brutalement arrêté.

Évoquons rapidement deux dernières formes transcendantales possibles de fin : la carrière sociale et la contamination. Dans la forme de la carrière, la série se donne pour fin la progression d'un ou de plusieurs personnages sur l'échelle sociale : la fin visée est un hypothétique sommet de la pyramide sociale. Dans *Profit*, par exemple, Jim Profit parvient à intégrer l'entreprise Gracen and Gracen, obtient le poste souhaité, après manipulations et meurtres, et ça s'arrête. Mais dans une saison deux parfois évoquée par les créateurs, il était censé accompagner la carrière politique de Pete Gracen, qui devenait sénateur. Et, pourquoi pas, un jour, président. Quant à Joanne, elle téléphone à Sykes, depuis l'Irlande, pour le prévenir qu'elle a retrouvé la trace du vrai Jim Profit. Ainsi, le démon qu'est Jim Profit pouvait monter en grade avec sa proie, de saison en saison, toujours menacé d'être découvert (comme Dexter) ; mais l'arrêt est intervenu avant la fin.

Quant à la contamination, c'est une forme par laquelle est visée l'universalisation d'une menace. Dans *Invasion*, les extraterrestres peuvent prétendre habiter progressivement les corps de tout le monde. À la fin de la saison un, on comprend qu'Underlay a plongé Larkin dans l'eau, pour la sauver, mais qu'elle est donc devenue elle aussi une hybride, comme Mariel. L'histoire s'arrête là. La fin visée, et à repousser, était bien sûr la possibilité que tous les personnages deviennent des hybrides. Mais on ne le verra jamais. La contamination est suspendue.

7.

Toutes ces formes, toutes ces conditions de possibilité de la narration nous permettent de penser une fin interne et nécessaire de la série. L'arrêt en revanche, est extérieur et contingent : il n'est pas voulu et aurait pu ne pas être.

Or, cette distinction pourrait nous rappeler l'analyse sartrienne de la mort, qu'il oppose à celle de Heidegger. Refusant que la mort soit quoi que ce soit de nécessaire, Sartre considère que la mort est ce qui advient à l'existant, au pour soi, toujours du dehors et comme un accident ; alors que l'homme vise une fin, la mort l'arrête, et même si la mort est attendue, la mort qui arrive n'est jamais la mort qu'on attendait, et même si la mort est voulue, la mort obtenue n'est jamais la mort qu'on voulait.

Il me semble que notre conception de l'arrêt des séries correspond bien à cette idée : la mort de la série, comme celle d'un homme, ne correspond jamais à la fin visée par cet homme, de sorte qu'elle n'est jamais nécessaire.

Retournons la proposition : toute série à laquelle l'arrêt survient du dehors, sans correspondre à sa fin est comme un être humain. En revanche, toute série qui parvient à accorder sa fin à sa mort, à son arrêt, n'est plus comme un homme. C'est une œuvre achevée.

Quant aux séries qu'on arrête de voir alors qu'elles continuent, elles ne sont pas achevées comme œuvres pour nous, mais ne meurent pas pour autant. Elles ne sont donc, dans notre sentiment, ni comme des œuvres accomplies, ni comme des vies arrêtées ; nous savons qu'elles se poursuivent, mais sans nous. Ces séries que nous abandonnons révèlent la part amoureuse de notre relation aux séries : elles sont comme des amours déçues.

8.

On comprend comment la dialectique entre la fin et l'arrêt, dans toutes ces séries inachevées, nous révèle l'hésitation de la forme sérielle entre trois modèles : soit ressembler à une œuvre achevée, et parvenir à faire coïncider la fin et l'arrêt (ce sont les séries abouties, qui ne nous intéressent pas ici) ; soit ressembler à une déception amoureuse, lorsqu'on quitte la série avant qu'elle ne nous quitte, donc lorsqu'on l'arrête avant la fin ; soit ressembler à la vie et à la mort, lorsque la série nous quitte avant qu'on ne la quitte, donc lorsque la série s'arrête avant la fin.

9.

La série est quittée lorsque le spectateur s'arrête alors que la série n'est pas encore finie. Le sentiment provoqué est celui d'une rupture amoureuse : nous la quittons, elle nous a déçu. Le travail de mémoire du spectateur consistera à se demander quel souvenir il devrait garder de la série, qui n'a pas réussi à s'achever comme œuvre, et qui reste un ancien amour : doit-on se souvenir des débuts, du moment où l'on est tombé amoureux ? Ou bien de la fin, du moment où il nous a semblé comprendre ce qu'elle était vraiment, et qui n'était pas ce qu'on croyait qu'elle était ou qu'elle deviendrait, qui devenait incompatible avec nous. On peut aussi l'avoir perdue de vue, par manque de temps ou par distraction ; on peut quitter une série sans raison, et s'interroger à ce sujet. On peut même essayer de « reprendre la relation ».

Avec une série qu'on n'a pas finie, je crois qu'on ne peut jamais avoir qu'un rapport amoureux. Avec une série achevée, on finit par entretenir un rapport esthétique, semblable à celui qu'on entretient avec un film, un livre, une pièce de musique, quelque chose de fini. C'est lorsqu'on ne l'aime plus, c'est lorsqu'on la quitte, qu'une série nous révèle ce que notre rapport à toute série a d'amoureux : d'abord la séduction du pilote ; l'espoir de se revoir ; le désir de retrouver l'autre, de passer du temps ensemble ; la volonté non pas d'en finir, mais de poursuivre, d'aimer pour toujours. Et parfois le désamour.

10.

Reste le dernier cas de figure, qui correspond aux séries dont j'ai parlé en introduction : elles s'arrêtent avant de finir. Donc ce n'est

pas le spectateur qui l'arrête, mais elle qui s'arrête – elle est arrêtée du dehors, à cause d'un accident qui lui arrive, pour des raisons financières la plupart du temps.

En ce cas aussi, la relation est amoureuse : nous avons été quittés, cette fois. Il nous faut faire le deuil de ce que nous voulions continuer, mais qui a été rompu. Mais il s'agit en fait moins d'une rupture que d'une mort : la série ne nous quitte pas pour continuer sa vie sans nous, elle nous quitte parce qu'elle n'existe plus.

Ce pourrait n'être qu'une métaphore, mais c'est peut-être ce qui explique notre rapport affectif aux séries. Nous voyons les séries lutter pour devenir des œuvres, c'est-à-dire pour finir en même temps qu'elles s'arrêtent, et former ainsi un tout. Assister à la dernière saison de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) était en ce sens exemplaire. C'était un adieu très maîtrisé, mis en scène : la dernière tournée de Walter et de la série elle-même, qui s'identifie à lui au point de confondre sa fin avec la sienne. Dans *Breaking Bad*, la série triomphe parce qu'elle parvient à programmer la coïncidence entre son arrêt et sa fin ; mais ce qu'elle gagne en contrôle de soi, comme quelqu'un qui prépare sa mort et parvient à en penser toutes les conditions, elle le perd aussi en émotion : une mort par accident touche plus qu'une fin de vie voulue et réussie. Se transformant en œuvre, *Breaking Bad* n'est déjà plus tout à fait un corps vivant, exposé à la mort accidentelle.

Or nous aimons par-dessus tout assister à la lutte de toute série qui doit commencer par promettre une fin, mais prendre le risque de l'arrêt, recommencer d'épisode en épisode, de saison en saison, en ne se présentant pas d'emblée comme une œuvre achevée. *Les Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *The Wire* (HBO, 2002-2008) sont des triomphes absolus de ce point de vue : des séries qui ont lutté pour tenir leur fin jusqu'à leur arrêt – l'écran noir final des *Sopranos*, les pierres tombales de *Six Feet Under*, la boucle de *The Wire*, dont Ariane Hudelet a parlé. Ces gestes esthétiques terminaux destinent les grands chefs d'œuvre de la *quality television* à être considérés comme des touts pleins, entiers et achevés ; l'émotion qui s'échappe en général de cet effet de clôture sur soi d'un système de plusieurs années tient à l'arrêt des dialogues, dans des séries pourtant très écrites, qui laissent place à la fin à une simple mélodie d'adieu, au sens simple et littéral : « Don't stop believin' » de *Journey* sur le jukebox des *Sopranos*, « Breathe me » de Sia pendant le départ en voiture de Claire Fisher, la reprise du « Way down the hole » du générique par Tom Waits dans *The Wire*, « Baby blue » (« Guess I got what I deserve ») de *Badfinger* pour accompagner la fin de Walter Whyte... La musique indique une échappée d'émotion, tandis que la série pensée, écrite et réalisée se clôt et parvient à sa fin.

Mais nous aimons aussi des séries pour ce qu'elles ne parviennent pas à s'achever ; nous aimons qu'elles aient lutté de toutes leurs forces, sans succès. Car la série qui s'arrête avant la fin, en

échouant à se constituer d'elle-même comme œuvre finie, produit une image tragique où l'art ne triomphe pas de la vie. La série aurait pu continuer jusqu'à sa fin d'œuvre achevée – mais l'arrêt brutal lui est arrivé de manière contingente, de l'extérieur.

Il me semble que ce que nous chérissons dans les œuvres arrêtées malgré elles, c'est qu'elles deviennent comme nous : des choses vivantes, qui portent en elles une fin ou des fins, mais dont l'arrêt, la mort, ne se confond jamais avec la fin.

Pour reprendre la distinction sartrienne, qui défend que la mort n'est jamais nécessaire, qu'elle survient toujours du dehors à ce qui vit, porte un projet, donc une fin, je crois que les séries qui se finissent en s'arrêtant échappent à la vie, deviennent des œuvres ; les séries dont l'arrêt ne peut pas être la fin, échappent à l'œuvre, et ressemblent à la vie.

Les séries trop vite inachevées excitent chez les spectateurs une passion particulière, qui était peut-être présente dans certains feuilletons du XIX^e siècle, dans certains romans par livraisons – mais je n'en suis pas certain : une sorte de passion déchaînée par la finitude. Ces œuvres qui ont commencé sans pouvoir finir, qui ont été la promesse non tenue d'une fin empêchée, produisent des discussions infinies : comment cela aurait-il continué ? Qu'est-ce qui se serait passé ? Et ces questions sont différentes de celles qu'on se pose au terme de chaque saison, lorsqu'on sait que la série va reprendre, ou celles que l'on se pose en faisant varier, par contrefactualité, ce qui a déjà eu lieu (et si, en fait, un tel avait agi ainsi). Quand la série est arrêtée, on sait que rien ne reprendra, que rien n'existe désormais au-delà. Mais on s'empare tout de même de ce qu'on a vu, pour tenter de trouver dans les épisodes diffusés une fin possible qui les résoudrait ; on trouve des fins possibles. Au lieu de commencer comme un brouillon et de se finir en objet réalisé, l'œuvre commence comme quelque chose de réalisé et se termine comme un brouillon.

Il y a là le ferment d'un goût esthétique non plus pour les esquisses ou pour les ruines, comme chez les romantiques, mais pour quelque chose d'achevé dans son début, mais pas dans sa fin.

La chance de ces grandes séries dont la fin est empêchée par l'arrêt c'est que, ne parvenant pas à se constituer en œuvres finies, elles ressemblent alors à des existences mortelles.

Nous aimons les séries comme de possibles œuvres d'art qui prendraient le risque de mourir comme nous mourrons nous-mêmes – en laissant notre sens, notre fin en suspens.

11.

Une série télévisée feuilletonnante a ceci de particulier qu'elle intensifie la différence entre la fin et l'arrêt. Elle promet sans arrêt une fin. Cette fin, elle la porte plus ou moins en elle comme une forme transcendante identifiable d'emblée par le spectateur ; cette fin, qui

est donnée par sa condition de possibilité – son lieu, par exemple – elle doit la repousser sans cesser pour autant de la viser.

Renforçant sa dépendance à la fin, en tant qu'œuvre d'art, la série renforce du même coup sa fragilité, son exposition à l'arrêt, par rapport au film cinématographique, par exemple. La série ne s'expose pas seulement à l'interruption dans sa création, comme toute œuvre, puisqu'un roman peut être abandonné en cours de lecture par celui qui l'ouvre. Non : elle s'y expose dans sa conception, sa diffusion, son existence même et son sens.

Or cette disjonction entre promesse de fin et exposition existentielle à l'arrêt produit chez le spectateur un affect très particulier, une sorte d'amour qui explique en partie notre sériephilie, notre rapport intime à ces œuvres qui prennent le risque de l'arrêt et de l'inachevé.

C'est ce qui fonde notre empathie non pas seulement pour les personnages d'une série, mais pour la série elle-même en tant que personne, qu'on rencontre et qui nous accompagne. C'est ce qui explique une forme de relation amoureuse à la série, chérie dans sa mortalité même. Relançant sans cesse une promesse de fin, la série soit s'achève, soit lasse, soit disparaît par accident et nous abandonne.

En cela, toute série est une promesse amoureuse de fin et d'infini mêlés, qui produit chez le spectateur qui s'engage dans une relation un sentiment dont l'aboutissement peut être un amour sublimé et achevé (l'arrêt coïncide avec la fin – ce qui échappe à la vie), ou bien un amour déçu (on quitte la série), ou bien un amour sans retour, à tous les sens du terme (le « pur amour » sans contrepartie de Fénelon, mais aussi un amour qui ne revient pas). Le spectateur abandonné comme Didon par Énée porte alors seul la promesse de son amour, sa possibilité même et son terme.

Et c'est sur ce pur amour sans retour que provoquent en nous les plus belles séries que j'aimerais finir.

Tristan Garcia est maître de conférences en philosophie à l'Université de Lyon-3. Il est l'auteur de *Six Feet Under. Nos vies sans destin*, aux Presses Universitaires de France, où il codirige la collection « La série des séries » en compagnie de Jean-Baptiste Jeangène Vilmer. Il est aussi romancier et a publié, entre autres, aux éditions Gallimard, *La meilleure part des hommes*, 2008, Faber. *Le destructeur*, 2011 ou 7, 2015.

Tristan Garcia is lecturer in philosophy at the University of Lyon-3. He published a book on *Six Feet Under* with the Presses universitaires de France, where he's in charge of the « Série des séries » collection with Jean-Baptiste Jeangène Vilmer. He's also a novelist: *Hate: a romance* has been translated in English (Faber & faber, 2010).