Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ?

Table ronde

Pierre Bayard, Tristan Garcia, Ariane Hudelet, Vincent Message, Olivia Rosenthal, Mireille Séguy et Stéphane Rolet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/288>

DOI : 10.4000/tvseries.288

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Pierre Bayard, Tristan Garcia, Ariane Hudelet, Vincent Message, Olivia Rosenthal, Mireille Séguy et Stéphane Rolet, « Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ? », *TV/Series* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 juin 2015, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/288> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.288>

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.

TABLE RONDE

Que peuvent apporter les séries télévisées à la littérature ?

Avec la participation d'Olivia Rosenthal, Pierre Bayard, Vincent Message, Tristan Garcia, Ariane Hudelet, Mireille Séguy et Stéphane Rolet.

N. B. : dans les pages qui suivent, nous avons eu à cœur de conserver, autant que faire se peut, la liberté des prises de parole et la spontanéité de la langue orale caractéristiques du débat.

Olivia ROSENTHAL. Je veux bien commencer parce que je crois que Stéphane me visait un peu quand il parlait de ceux qui avaient une expérience plutôt négative de la série tv. Je dois vous avouer que je suis arrivée en début d'après-midi et, après avoir découvert les débats, j'ai été un petit peu inquiète, parce que vous êtes vraiment des spécialistes. J'avais l'impression d'être un peu comme dans une secte – enfin, j'imagine –, parce qu'en fait, il y a beaucoup de mots que vous employez et que, je le dis franchement, je ne comprends pas. Et je me disais, c'est drôle d'être dans cette sorte de secte et, sans essayer complètement de s'y insérer, de comprendre certaines choses, mais pas d'autres...

[Pourquoi, habituellement, je ne regarde pas de séries télévisées]

Pour lancer le débat, je voudrais préciser que je ne regarde pas les séries, mais il pourrait être intéressant pour moi d'essayer d'expliquer pourquoi, en me servant des arguments qui m'ont beaucoup intéressée dans ce que vous exposiez les uns et les autres.

La première raison est psychologique, tout simplement. Je constate que la série produit de l'addiction, et c'est un phénomène contre quoi je suis moi-même obligée de lutter : cela fait partie des choses par lesquelles je ne veux pas être aliénée. La relation

d'aliénation, par exemple quand Tristan parlait de la rupture amoureuse, c'est aussi une relation qui s'instaure dans le temps, dans la durée. On s'attache ainsi à ces personnages parce qu'ils sont là pendant trois, quatre ans. On suit aussi leur vieillissement, et cette relation-là, de mon corps aux corps de ces personnages, c'est une réalité qui me fait un peu peur. Voilà la première raison pour laquelle je vais toujours m'éloigner des séries.

Si j'essaie de me caler sur ce que vous disiez, je vois une deuxième raison, qui est peut-être plus importante, cette fois par rapport à ce que j'écris... Il y a peu, je lisais un livre sur un tout autre sujet, un livre de Jean-Claude Bailly, *La Phrase urbaine* (Paris, Seuil, 2013), et il consacre un chapitre à ce qu'il appelle « les délaissés parisiens », c'est-à-dire ces zones de Paris où la trame de la ville a été coupée, ces endroits qui ne sont pas encore des chantiers, mais qui ne sont pas non plus des ruines, pour lesquels il n'y a aucun usage et qui sont des espaces vacants. Il ne fait pas l'éloge de ces espaces, mais il en parle et, quand j'ai lu ce chapitre, quelque chose m'a sauté aux yeux. J'étais obsédée par la série en raison de cette journée d'étude et je me suis dit : en fait, ce qui me gêne dans les séries, parce que j'en ai vu quelques-unes, c'est peut-être qu'il n'y a pas de délaissement. J'ai entendu qu'il était question à plusieurs reprises du programme narratif, ou des arcs narratifs, ou de la tension narrative. Ce qu'il n'y a pas dans la série – mais peut-être est-ce que je me trompe, enfin tel est le sentiment que j'ai – ce sont des zones vacantes. Quand je regarde ces séries, je n'ai pas un endroit où je peux aller et où il n'y aurait rien qui renverrait à l'organisation narrative de la série. Cela pourrait être la raison pour laquelle j'ai tendance à m'en éloigner, parce qu'il me semble que, par exemple, dans ma pratique de la littérature à la fois en tant qu'auteur et que lectrice, j'attache énormément d'importance aux zones de délaissement, c'est-à-dire à ces endroits vacants, qui sont des suspensions. Mais j'ai remarqué que, dans les séries, pratiquement toutes les suspensions sont des suspenses en fait, c'est-à-dire qu'une suspension va être utilisée, d'une certaine manière, pour relancer le fil narratif. Je m'interrogeais sur l'existence éventuelle de « vraies » suspensions. Peut-être serait-ce là une manière de lancer le débat.

[Des différences entre le cinéma et les séries comme sources d'inspiration potentielles : la tyrannie des effets]

Stéphane ROLET. Je sais que tu aimes particulièrement le cinéma, par exemple *Les Parapluies de Cherbourg*, cela t'a même inspirée pour, au moins, une performance. Quelle différence *a priori* ferais-tu alors entre la manière dont une œuvre de cinéma peut t'inspirer et la manière dont une série ne t'inspire pas du tout, avec l'image que tu en as, plus conceptuelle que réelle en raison de l'expérience qui est la tienne ?

Olivia ROSENTHAL. C'est difficile d'en parler. Si le cinéma peut m'« influencer », c'est parce que je le regarde et parce que ses enjeux ne sont pas directement liés à des programmes préétablis. En fait, il me semble que quand la série commence – c'est très beau ce que Tristan racontait sur la différence entre la fin et l'arrêt –, elle est constituée comme un projet d'effets sur le spectateur. Son objectif pour pouvoir continuer, c'est de produire un certain nombre d'effets et de produire en particulier le désir de regarder l'épisode suivant. Cette question des effets détermine en fait l'écriture de la série, l'écriture de chaque épisode. Voilà une contrainte énorme, et l'avantage de la littérature, ce n'est pas que l'on ne pense pas aux effets, mais on a le sentiment, en tout cas quand on écrit certains textes, que l'on ne pense pas aux effets à produire, mais plutôt à la manière dont l'œuvre se constitue elle-même. Il me semble que, dans la série, le regard de celui qui écrit, c'est d'abord un regard qui concerne une forme d'efficacité et que, du coup, cette relation à l'efficacité produit des contraintes qui n'existent pas quand on écrit certains textes de littérature – après, cela dépend lesquels, évidemment. Il y a en littérature quelques auteurs qui ont fait des séries littéraires, comme Philippe Djian, ou encore un jeune auteur comme Sabri Louatah qui a publié un cycle intitulé *Les Sauvages* (Paris, Flammarion, 2012-2014), un texte en série de quatre volumes et qui se revendique de la série. Mais ce n'est pas présent dans ce que moi, j'écris.

Stéphane ROLET. La série devant montrer comment elle se constitue – parce qu'elle se constitue pas à pas et qu'il est très rare, comme Frank Lafond le rappelait dans sa communication sur Joss Whedon, qu'une saison soit complètement bouclée avant que l'on commence à la diffuser –, le dispositif de création lui-même est beaucoup plus visible, voire exhibé que celui de l'écrivain. Finalement c'est peut-être cela qui te gêne. Ainsi quand on prend *Guerre et paix* de Tolstoï, c'est aujourd'hui un pavé, mais il est d'abord paru en feuilleton (dans *Le Messager russe*, 1865-1869) et, d'une certaine manière, chaque chapitre pourrait donc être un épisode de série. Mais comme on voit aujourd'hui ce livre comme une unité déjà constituée, que l'on ne le voit pas se construire dans la durée, parce qu'il est déjà tout fait quand on le découvre, on ne pense pas du tout à ce roman comme à un objet sériel. En revanche, habituellement, une série se montre de fait comme tel.

[Défense des séries télévisées et nécessité de les légitimer comme objets d'étude]

Pierre BAYARD. Pour ma part, je me situe à mi-chemin entre Olivia et plusieurs intervenants : je suis passionné par les séries, mais

je n'ai pas le niveau d'érudition de certains, qui m'a ébloui, et qui me donne envie de travailler davantage pour l'atteindre. Je suis tout à fait d'accord avec la question que pose Stéphane pour cette table ronde : « Qu'est-ce que la série télévisée peut apporter à la littérature ? », à la fois parce que je pense qu'elle apporte quelque chose et aussi pour des raisons stratégiques générales... Si on veut défendre cet objet, on peut sans douter aller plus loin que ce qu'en a dit Tristan Garcia en en parlant comme d'une histoire d'amour. Parce que cela ne passera pas devant le CNU¹, devant l'AERES², etc., il faut trouver une justification, il faut fonder épistémologiquement cet objet de la série en montrant combien il nous apporte. Je crois qu'il en va de notre intérêt et de la défense de cet intérêt. Et comme je le disais, je suis convaincu que cela apporte quelque chose.

Il me semble qu'une manière d'aborder la question, ce serait de comparer les séries réussies avec les séries ratées, non au sens où Tristan parlait des séries abandonnées, mais des séries vraiment ratées, et, ce qui m'a frappé en entendant les communications de cette journée, c'est qu'elles portent sur les séries américaines, à quelques exceptions près, comme si finalement nous étions d'accord sur un premier implicite, à savoir que la série télévisée est un objet intéressant, mais aussi sur un second, à savoir que les séries, ce sont d'abord les séries américaines.

Stéphane ROLET. Juste une remarque : le programme de la journée n'est pas significatif de la production actuelle. C'est malheureusement un reflet trompeur dû, pour l'essentiel, à la taille de cette journée. Il ne faudrait pas croire pour cette raison qu'il n'y a que les productions américaines qui comptent. Sarah Hatchuel a rappelé le colloque qu'elle a organisé avec Sylvaine Bataille sur « les séries dans le monde : échanges, déplacements et transpositions » (2011), et dont les actes consultables en ligne³ suffiraient à témoigner de l'abondance de séries non-américaines de très grande qualité.

En outre, comme Martin Winckler l'a rappelé plusieurs fois, quand on pose la question des modèles aux Américains eux-mêmes, quand on lit leurs interviews, c'est aux séries britanniques qu'ils attribuent le label de la qualité, c'est cela qu'ils visent. Si on va regarder les séries britanniques, que ce soit *Downton Abbey*, *Spooks*, ou *Sherlock* – pour n'en citer que trois très contemporaines –, on voit bien qu'elles sont d'une très grande qualité dans des genres très différents. Il est vrai que, pour cette journée, les intervenants ont spontanément proposé de parler surtout de séries américaines, mais il ne faudrait pas en tirer de conclusion hâtive.

¹ Conseil National des Universités.

² Agence d'Évaluation de la Recherche et de l'Enseignement Supérieur, devenue depuis HCERES, Haut Comité etc.

³ <http://revuetvseries.wix.com/tvseries#!numero2/c1ve8>

**[Les raisons de la supériorité américaine : scénario,
science du rythme et lisibilité du monde]**

Pierre BAYARD. Je me fonderai donc sur mon expérience en tant que téléspectateur : il y a les séries que je regarde et celles que je ne regarde pas. Il m'arrive souvent le soir de zapper, donc de regarder soit des séries américaines, soit des séries françaises. La plupart du temps, quand je regarde des séries françaises, je tombe d'ennui. Ma comparaison initiale repose sur ces deux pays et je ne la fais que pour dégager ce qui, par contraste, m'intéresse dans les séries. J'admets tout à fait que, dans d'autres pays (mais pas au Japon où elles sont irregardables !), il puisse y avoir des choses formidables, mais ce n'est pas si facile de se les procurer et je constate encore une fois que, comme par hasard, ce sont des séries américaines qui ont été choisies aujourd'hui. Quant aux séries françaises sur lesquelles je tombe, je tombe peut-être mal – ce matin, on m'en signalé plusieurs de remarquables –, mais je ne peux pas continuer à les regarder. Au bout de cinq minutes, ou bien je m'arrête ou je suis pris de fou rire, parce que je les regarde au second degré et qu'il y a quelque chose d'émouvant dans la tentative des concepteurs français pour faire des séries dignes de ce nom.

Je vais essayer de dégager trois éléments qui me paraissent importants dans ma comparaison implicite entre les séries que je connais, à savoir des séries américaines et des séries françaises.

D'abord la question des histoires, des scénarios. Je suis fasciné par les scénarios des séries américaines, que ce soit les scénarios globaux comme pour la série *Awake* (NBC, 2012), que j'ai rencontrée cette semaine et dont je trouve l'histoire ahurissante, ou même les scénarios de chaque épisode. Je suis séduit par l'inventivité des scénaristes. Cela tient, je crois, à une réalité qui a été beaucoup étudiée, à savoir qu'il y a aux États-Unis des écoles de scénaristes et que c'est chose bien rare en France.

Deuxième remarque : quelque chose de beaucoup plus imperceptible que j'appellerais le rythme. Je suis vraiment admiratif devant ce que j'ai découvert dans les séries américaines et que justement je ne trouve ni dans les séries françaises ni dans les séries anglaises : ce quelque chose que les Américains, je pense, ont inventé, à savoir une science du rythme.

Troisième point, toujours dans les séries américaines, c'est ce que j'appellerais la lisibilité du monde, c'est-à-dire le fait que ces séries, même des séries policières « basiques », dans le genre de *New York, unité spéciale* (NBC, 1999-), les *Experts* (CBS, 2000-), *Cold Case* (CBS, 2003-2010), etc., qui ont une fonction de distraction et qui reposent sur des enquêtes, ces séries donc me donnent un regard sur le monde contemporain que je ne trouve pas dans les séries françaises. Que ce

soit la drogue, la prison ou la corruption du monde politique, que ce soit les meurtres de masse en temps réel, j'ai toujours été épaté que les Américains puissent parler de ces sujets brûlants : la torture en Irak ou en Afghanistan au moment même où cela se passe, alors qu'en France, on ne trouverait pas de producteur pour faire une série sur la guerre d'Algérie ! Il y a donc une lisibilité du monde offerte par les séries américaines que je ne rencontre pas du tout ailleurs, ce qui fait que, pour réfléchir sur les problèmes contemporains, je passe par les États-Unis et pas par les feuilletons français, parce qu'ils n'en parlent pas. On a l'impression qu'ils sont dans une sorte d'autocensure qui les prive d'une réflexion approfondie sur les problèmes contemporains.

Tout cela fait que la série m'intéresse en tant qu'objet, mais aussi en tant qu'écrivain. Une question que je sens en permanence derrière ces auteurs de séries, c'est celle de savoir comment intéresser le spectateur en trouvant une histoire captivante, en créant du rythme, en se posant des questions, et ça c'est un point crucial pour moi, en tant qu'écrivain. C'est pour cela que je pense que ces séries ont quelque chose à nous dire, à nous apporter.

Quand je mets ainsi en avant le contraste séries américaines/séries françaises, cela vous paraît-il exagéré ou pas ?

Vincent MESSAGE. Non, je pense que tu as raison, mais je crois aussi qu'il y a des efforts récents des productions françaises dont les noms fusent dans la salle comme les *Revenants* (Canal+, 2012-), d'autres parleraient d'*Ainsi soient-il* (Arte, 2012-), ou des *Borgia* (Canal+, 2012-2014), etc., mais on parle là de choses qui se sont jouées dans ces dix dernières années.

Tristan GARCIA. Il y a eu jadis *la Maison des bois* (réal. Maurice Pialat, ORTF, 1971).

Vincent MESSAGE. Sans doute, mais il faut raisonner en terme de visibilité. Ce dont Pierre parle, c'est de visibilité. Les gens se mettent à dire depuis cinq, six ans : « Je suis en train de regarder une série française et ce n'est pas nul, tu seras surpris ». C'est comme cela que les conversations sont introduites, sur le préjugé d'abord, et ensuite sur la manière dont ce préjugé est déjoué.

Quant à moi, je suis plutôt dans une position analogue à celle de Pierre, c'est-à-dire à mi-chemin : je regarde des séries, mais c'est assez rare que j'aile au-delà de la saison 2, sauf exception, l'exception étant *The Wire* (*Sur écoute*) [HBO, 2002-2008].

[Double effet des séries télévisées sur la littérature française]

Peut-être pourrais-je dire quelques mots sur les effets des séries sur la littérature. Les séries ont un double effet, me semble-t-il, sur la littérature française.

Une partie de cet effet tient à ce que l'on reste dans une logique où chaque art développe ses moyens propres : les séries feraient le boulot du côté du narratif et, du coup, il n'y a pas besoin que la fiction littéraire se ressaisisse de ces mêmes moyens, puisque la série peut le faire avec autrement plus d'ampleur. Je reviendrai sur cette question, mais c'est une réaction qui est très ancienne dans l'évolution de la littérature française depuis le début du ^{xx}e siècle : dès que l'on est concurrencé, on cède le terrain. Le journalisme arrive, on cède le terrain au journalisme ; les sciences humaines et la sociologie arrivent, c'est alors mal de faire de la sociologie ou, si on en fait, il faut en faire autrement.

Il y a, à l'inverse, un autre impact des séries qui est de suivre ce succès soit par opportunisme, soit par redécouverte sans mauvaise conscience des pouvoirs de la narration. On constate alors des effets générationnels très nets, puisque Tristan ou moi, par exemple, appartenons à une génération qui n'a pas subi les mêmes inhibitions du magistère intellectuel du Nouveau Roman. Quand on parle à des auteurs quadragénaires ou quinquagénaires, il me semble que beaucoup d'entre eux disent qu'ils ont bien du mal à revenir au narratif, que le narratif est un arrachement – je pense à des gens comme Laurent Mauvignier par exemple –, que l'on commence par des choses très minces, très formalistes et que, petit à petit, on revient vers de la narrativité, mais avec le sentiment qu'il faut la justifier à toute force, parce que l'on a toujours peur de la part de puérilité qu'il y aurait dans le plaisir à raconter et à entendre des histoires. Du reste, elle n'est pas niable, cette puérilité, il ne faut pas l'occulter complètement. Il y a des choses exagérément spectaculaires, il y a un goût de la surenchère qui participe de l'esthétique des séries et aussi de l'esthétique du roman version ^{xix}e.

[Différences de réception des séries chez le romancier et chez le spectateur]

Où est-ce que je me situe par rapport à cela ? Ce qui est curieux, c'est que j'ai écrit un roman qui est très proche de l'univers des séries en 2009, *Les Veilleurs* (Paris, Seuil), à une époque où je n'en regardais pas, et la sérialité venait alors d'autres lieux. Je pense que les séries telles que l'on en a discuté aujourd'hui forment un univers de références, un univers de thèmes qui est présent ailleurs. Dans *Les Veilleurs*, il est question de rêves, il est question d'un psychiatre, il est

question de mondes parallèles, etc., tout cela peut paraître proche de ce que l'on a évoqué à propos d'*Awake* ou des séries de ce genre. Mais finalement ce n'est pas tellement dans les séries que je trouvais des *stimuli* pour m'emparer de ces thèmes, c'était dans des choses qui, aujourd'hui, les rejoignent, les films de Fincher, certaines bandes dessinées : je pense à *Treize* (Van Hamme, Vance, Dargaud, 1984-2007), je pense à *Balade au bout du monde* (Makyo, Vicomte, cycle 1, Glénat, 1982-1988), qui est une très belle bande dessinée en quatre tomes, qui évidemment fonctionnait sur le principe de la sérialité, mais qui n'était pas la sérialité américaine. Et aujourd'hui où curieusement je regarde plus de séries, ce que j'ai envie de faire en tant qu'écrivain est finalement plus loin de cela.

Il y a comme cela des effets de croisement, parce que je continue à beaucoup réfléchir selon cette logique des moyens propres. Il me semble que ce que le roman peut faire de plus distinctif a trait à l'usage du point de vue, à l'usage de voix mêlées, et que ce n'est pas nécessairement là où la série trouve sa force.

Maintenant en tant que spectateur, ma limite à moi, c'est que j'aime les *media* à temps choisi. Je pense que l'on peut aussi réfléchir à ce qu'est le rapport aux *media* en fonction de cette opposition : temps choisi/temps subi. Donc je ne veux pas regarder la télévision, parce que je ne choisis pas le programme et je ne choisis pas l'heure. Je ne veux pas écouter la radio si je prends les émissions en cours de route, mais je peux écouter un podcast : je serai donc un spectateur forcément post-télévisuel, et même post-achèvement ou post-non-achèvement d'une série. Je suis très jaloux de mon temps et je veux savoir dans quoi je mets les pieds. Autrement dit, les risques de la déception amoureuse dont parlait très bien Tristan tout à l'heure, moi, j'aurais tendance à ne pas les prendre, peut-être par conservatisme frileux (je ne sais comment on pourrait qualifier cela). Je renonce aux privilèges de la nouveauté et de l'excitation de la nouveauté – « Tu l'as vue, tu l'as pas vue, etc. » – pour entendre ce que j'ai entendu tout à l'heure : « *Breaking bad* (AMC, 2008-2013) est un chef-d'œuvre de bout en bout. Vas-y, tu peux y aller tranquille, il n'y a même pas de ventre mou, même pas dans la troisième saison ».

Pourquoi ai-je ce rapport-là avec les séries ? Le rapport aux séries est forcément un rapport au temps, c'est métaphysique, c'est un rapport à l'usage que l'on fait de son temps, et au temps qui nous excède ou ne nous excède pas. Le temps des séries excède toujours mon temps, non seulement mon temps disponible, mais le temps que j'ai envie de passer dans la fiction et qui serait plus du côté de la diversité. L'idée d'avoir au côté de ma routine quotidienne une routine fictionnelle pendant un temps donné, parce que je me plonge – pas toujours mais disons en alternance – dans un ou deux univers m'est assez insupportable. Donc au bout de deux saisons, même de quelque chose que j'adore, il n'y a pas de déception, je ne quitte pas *The West*

Wing (NBC, 1999-2005) en me disant « c'est mauvais ». Je peux très bien quitter *The West Wing* les larmes aux yeux. Du reste, je sais gré aux séries qui ne jouent pas trop sur le *cliffhanger*. Je trouve que les *cliffhangers* sont de faux *cliffhangers* : très généralement, si une série dure sept saisons, on a ce que l'on pourrait appeler des horizons d'attente fictionnels qui ne sont pas des horizons d'attente réels. Quand un condamné à mort entre dans le couloir de la mort dans le réel, on sait qu'il va être exécuté ou qu'il y a de fortes chances qu'il le soit, mais quand c'est dans *Prison Break* (FOX, 2005-2009), dans l'épisode 9 de la saison 1, on sait qu'*in extremis* il va s'en sortir et, si on devait miser, on dirait qu'il y a 85% de chances qu'il s'en sorte. Nos attentes fictionnelles sont systématiquement éloignées de nos attentes réelles. De la même manière, tout en n'ayant pas vu la suite de la série, je ne doute pas que Jed Bartlet [le président des États-Unis dans *The West Wing*] sera réélu après un combat valeureux pour un deuxième mandat. À partir de ce moment-là, je peux décrocher de l'addiction dont parlait Olivia, puisqu'au fond on sait à peu près ce qui va se passer, même si on n'en connaît pas les détails ni le comment.

[Fiction, rythme, addiction, diversité]

Olivia ROSENTHAL. La fiction, cela n'a rien à voir avec le fait de savoir ou non ce qui va se passer. C'est quelque chose qui est d'un autre ordre. Et dans l'addiction, il faut que tu aies ta dose. On parlait du rythme tout à l'heure, et l'addiction me paraît être aussi liée au rythme propre des épisodes de la série. Il y a un rythme sériel très particulier malgré tout. Peut-être que certaines séries sont différentes, mais quand ce sont des séries chorales – et on se pose aussi la question quand on écrit des récits – comment faut-il passer du personnage A au personnage B, puis du B au C, mais sans oublier le A, parce que notre mémoire est ainsi faite que l'on ne peut pas non plus attendre trop longtemps. Donc, dans un épisode, on va avoir des rythmes qui sont des rythmes contraints, si bien que l'addiction, à mon avis, est aussi une addiction rythmique. Il y a quelque chose qui se fait là et qui est lié à la répétition et au retour, exactement comme la strophe dans la poésie. Il y a quelque chose de strophique dans les épisodes de série et qui nous satisfait par ce biais que je qualifierais de rythmique. Et pour moi, c'est cela l'addiction. Je ne crois pas que c'est lié à ce que dit Vincent, c'est pour moi une histoire de dose aussi.

Vincent MESSAGE. Moi, je dirais que mon addiction à la fiction est une addiction à la diversité, en fait. Dans une série, si diverse soit-elle, la mise en scène peut être bien faite, elle peut varier un peu d'un épisode à l'autre, mais *grosso modo* on va toujours tomber dans le même type d'esthétique. Donc, après avoir vu pendant trois soirs d'affilée, six épisodes de *The Wire*, il est évident que mon prochain

DVD, ce ne sera pas *The Wire*, parce que j'ai besoin de tomber dans un monde qui n'a rien à voir, dans un Kurozawa, dans un Bergman, etc. Ce qui me paraît très étrange, c'est la manière dont on peut vouloir rester dans le même univers fictionnel pendant aussi longtemps, alors que notre réel est déjà tellement insuffisant et tellement décevant, puisqu'il a toujours à peu près les mêmes couleurs et qu'il ne s'y trouve même pas les filtres d'*Awake* où tantôt le monde est rouge-jaune, tantôt vert-bleu.

La deuxième chose pour achever mon raisonnement, l'autre chose qui m'excède dans la série – et cette fois-ci ce n'est pas en tant que spectateur mais en tant qu'écrivain – ce sont les moyens déployés. C'est une banalité de dire cela, mais dans ma thèse, j'y ai réfléchi un tout petit peu par le biais des esthétiques pluralistes. Au bout d'un moment, j'ai donc été amené à me demander pourquoi on ne problématise jamais le fait que le roman soit un genre qui, tout en étant extrêmement ouvert à la diversité, repose généralement sur une création unipersonnelle, c'est-à-dire un seul créateur. De temps en temps, on trouve des romans à quatre mains, rarement plus. Il n'y a pas d'œuvres collectives qui marquent l'histoire du genre romanesque depuis très longtemps. Ce sont vraiment des exceptions depuis le XIX^e. Aujourd'hui, en tant que romancier, je peux être très envieux des moyens de la série, et en particulier des moyens d'enquête de la série à partir du moment où elle se veut réaliste. J'envie l'usage de consultants, l'usage de plusieurs scénaristes, le fait que l'on puisse pénétrer dans un univers professionnel particulier, parce que les productions américaines ont les moyens de dire qu'elles voudraient avoir accès à l'univers de la Maison Blanche ou à l'univers des salles de rédaction, des bureaux de presse à Baltimore, etc. À partir de là, on peut déployer des univers qui assurent cette lisibilité du monde dont parlait Pierre tout à l'heure, parce qu'il y a une prise d'informations qui est très très forte. Et face à cela, il y a l'écrivain comme figure ordinaire, c'est-à-dire quand il est seul, quand il n'a pas, comme certains auteurs américains de thrillers, trois ou quatre enquêteurs qui vont lui faire des petites notes sur tel ou tel point – comme Patricia Cornwell ou d'autres –, et qu'il doit déployer plusieurs voix ou un monde fait de plusieurs composantes à partir des limites de sa singularité. Je trouve cette tension très intéressante : elle est tout à fait différente dans le genre de la série où, à l'inverse, on cède un petit peu de sa personnalité, si on est scénariste de série. On consent à lâcher prise ou à être très loin d'avoir un contrôle sur tout, parce que l'on sait gagner collectivement en ampleur de création, en ampleur de diffusion.

Mon rapport aux séries est dicté par cette dialectique-là : une volonté de diversité que je ne retrouve pas toujours et qui, peut-être, ferait qu'au fond être scénariste de série (si je l'étais un jour réellement) me laisserait assez vite, puisque je devrais écrire des scènes qui me paraîtraient toujours tourner dans le même univers fictionnel ;

et, à l'inverse, une espèce d'admiration très forte pour le caractère subtil et fin, très différencié, du réel qui peut être déployé grâce à ces moyens industriels.

Stéphane ROLET. Je voudrais, pour relancer la discussion, répondre un peu à tout mais vite. Concernant la lisibilité du monde dont parlait Pierre, effectivement les séries, et pas seulement les séries américaines, n'hésitent pas à se confronter à l'actualité et aux problèmes désagréables de l'actualité. Je pense à un épisode particulièrement dramatique de la seizième saison d'une série britannique, *Silent Witness* (BBC1, 1996-). Le dernier épisode se passe en Afghanistan et, malgré (ou grâce à) la fiction, il constitue une fenêtre idéale pour comprendre l'imbroglio et les relations politiques incroyablement complexes dans lesquelles tous sont placés, humanitaires, soldats de tous les camps, populations locales. En ciblant quelques individus dont elle restitue les dilemmes moraux, les passions et les émotions, la narration donne soudain chair aux froides considérations de la géo-stratégie et donne à voir les moteurs secrets de la politique, mieux qu'un exposé journalistique. Donc la lisibilité du monde, c'est effectivement quelque chose par quoi les séries se signalent et on aimerait bien parfois que la littérature, pour le coup, ne soit pas à la remorque. Et là je reviens à ce que disait justement Vincent : finalement on a eu du mal à revenir du Nouveau Roman et à revenir au narratif.

Vincent MESSAGE. Plus précisément, il y a eu une génération d'écrivains français qui ont grandi avec ce magistère du Nouveau Roman, que ce soit pour le trouver difficile et intolérable (comme tout magistère), ou qui au contraire ont dû faire leur chemin, mais sans avoir l'espoir d'être reconnus, ne fût-ce que symboliquement, comme à l'heure par rapport au méridien de Greenwich de l'innovation esthétique. Mais je pense que cela ne fait pas loin de dix ans que, heureusement, on est sorti de ça.

[Retour du narratif et petits plaisirs]

Stéphane ROLET. Je l'entendais bien ainsi. Il me semble que c'est un peu comme en peinture ou en sculpture, la question du non-figuratif et du figuratif. On a abandonné pendant un certain temps le figuratif traditionnel, sous prétexte que c'était académique et, depuis plusieurs décennies, on y revient. Il me semble que, comme on continue à aimer se faire raconter des histoires, on appréciera sans doute que la nouvelle génération d'écrivains et peut-être celle d'après apprécie également de nous en raconter. C'est là aussi un phénomène de longue durée.

Quant à la question du temps choisi et du temps imposé, je pense que nous serons beaucoup de supposés *addicts* à être tout à fait d'accord avec Vincent. Parmi nous, dans cette salle, je gage qu'il y en a bien peu qui regardent les épisodes d'une série au moment de leur diffusion sur les chaînes françaises... surtout dans un mauvais doublage en plus. Non, on attend généralement, on commet des actes totalement répréhensibles en piratant des épisodes ou, plus raisonnablement, en allant chercher sur de grands sites de vente en ligne les séries en langue originale que l'on ne verra jamais en France ou que l'on verra par accident en France, et qui là sont triées (sur des sites anglais, par exemple), même des séries qui ne sont pas obligatoirement anglo-saxonnes.

En France, il faut toujours attendre. On a une production qui, de manière générale, est affligeante, comme le disait Pierre tout à l'heure, mais, de plus, on a une espèce de manque d'intérêt pour ce qui se fait ailleurs – et ailleurs qu'aux États-Unis pour être clair – qui est elle aussi tout à fait affligeante.

Mais l'addiction, avec ce qu'elle suppose de fascination irrésistible et mortifère, est-elle propre aux spectateurs de série ? Pourquoi celui qui lit beaucoup et sans pouvoir s'arrêter n'entrerait-il pas aussi dans cette catégorie ? Il est intéressant de remarquer que le langage courant évoque des « boulimiques » de lecture...

Vincent MESSAGE. Il y avait les petits plaisirs du temps imposé tout de même, il y avait un petit plaisir rituel : on pouvait rentrer de son boulot ou du collège en courant pour ne pas rater le générique de début de telle ou telle série. C'était il y a quelques années, mais cela créait du temps communautaire, c'est-à-dire que tout le monde assistait au même moment à la même mort de tel héros en saison 1 et le lendemain, tout le monde pouvait en discuter ensemble. Quand il peut y avoir une nostalgie de l'hégémonie de TF1, par exemple, sur le paysage audiovisuel français, c'est aussi à cela que les gens pensent. On se retrouvait le lendemain au bureau et tout le monde en discutait, tout le monde avait vu la même chose. C'était un temps partagé, et socialement, il n'en y a pas tant que ça. Aujourd'hui, les programmes se chevauchent, et, généralement, les gens se demandent entre eux où ils en sont d'une série. Ce qui me frappe aussi par rapport à la littérature et ce dont les littéraires peuvent, je crois, être envieux, c'est justement la parole sociale autour des séries. C'est infiniment plus facile de discuter ensemble de séries télévisées plutôt que de livres, même quand elles sont aussi longues à lire que les livres dont elles peuvent être tirées, parce que, comme c'est séquencé, les gens ont toujours l'impression que c'est plus court. Il y a des biais perceptifs qui font qu'il vaut mieux faire vingt fois une heure que vingt heures.

Stéphane ROLET. Il y a aussi autre chose. Tu fais un petit peu comme si la série était une œuvre de scénariste(s) et de personne d'autre, mais c'est quand même aussi un travail sur l'image : or, les jeunes devant lesquels nous parlons à l'université, ou de plus jeunes encore, sont fascinés par l'image et beaucoup moins par l'écrit.

[Séries vs. romans : collectif vs. individuel, richesse vs. pauvreté ?]

Tu parlais tout à l'heure des moyens absolument incroyables dont bénéficient les séries, mais il faut voir que, par essence, c'est une production collective, ça ne peut pas être autrement. En France, on continue à concevoir la série sur le modèle du film d'auteur, c'est-à-dire d'un objet d'art qui, pour simplifier, tourne autour de deux héros principaux, l'un devant, l'autre derrière la caméra : l'acteur et le metteur en scène. On veut ramener la série au paradigme de l'œuvre romanesque qui est celle d'un seul, à part les romans à quatre mains comme Boileau-Narcejac – c'est d'ailleurs souvent dans le polar qu'ils se trouvent –, et il n'y en a pas beaucoup. Mais on ne parle pas de quatre mains dans les séries, ce sont des dizaines de mains et c'est encore plus quand on considère que ce ne sont pas seulement des scénaristes dont on parle. Car, comme le cinéma, la série participe de l'art total (il y a de la photographie, des décors, des sons, des lumières) et de l'industrie à la fois. Une série, comme un film, est un produit culturel mais aussi un objet économique. C'est en cela un phénomène de société, c'est-à-dire qui concerne une société dans toutes ses dimensions. Autour de la série gravitent des spécialistes multiples, aux compétences variées, et qui n'ont pas forcément de lien spécifique avec l'art ou la culture. Je ne vois pas comment on pourrait faire sans des moyens considérables. C'est inhérent au genre et, pour trouver des comparaisons en littérature, il faut viser la littérature de best-sellers aux États-Unis, comme tu le disais avec Patricia Cornwell.

[La littérature, un modèle pour les séries ?]

Olivia ROSENTHAL. Il me semble que tu compares des choses qui ne sont pas comparables. Comparer des séries avec la littérature n'a pas beaucoup de sens, il faudrait comparer les séries avec, par exemple, certains best-sellers, avec une certaine littérature populaire. Sinon, on parle de choses qui n'ont rien à voir en termes ni d'impact ni de moyens de production, et on ne peut pas les comparer. On n'a donc pas à déplorer le fait que oui, quand j'écris un livre, cela ne va pas avoir l'impact qu'aurait une série. Je ne me pose même pas la question, de mon point de vue, c'est d'un autre ordre.

On peut aussi accepter l'idée qu'il y a une littérature populaire et qu'il y a une autre littérature dont on pourrait dire qu'elle est une

activité marginale. Je pense que la littérature est une activité marginale : on s'interroge sur ce que la littérature peut aller chercher dans les séries, mais on pourrait se demander aussi ce que la série a à chercher dans la littérature, parce que la question narrative est d'abord une question littéraire, ce ne sont pas les séries qui ont inventé les cycles par exemple. Le cycle narratif n'est pas inventé par la série, c'est l'histoire de la littérature qui a permis la production des séries. On inverse tout comme si on avait un complexe à l'égard des séries et comme si on devait nécessairement prendre la série pour modèle.

Stéphane ROLET. Je n'ai pas posé cette question inverse, parce qu'elle me paraissait évidente. Bien souvent, les séries sont des adaptations de romans, pas toujours très bons d'ailleurs, mais qui peuvent donner d'excellents résultats en tant que séries, des romans populaires donc. Si vous lisez les romans de Jeff Lindsay qui ont servi de support à *Dexter*, tout à fait franchement, ils sont assez affligeants. Mais les trois premières saisons de *Dexter* sont tout à fait passionnantes. Les livres le sont beaucoup moins ! Et on pourrait en citer bien d'autres comme cela.

Bien sûr que les séries n'inventent pas tout, mais la question suivante me paraissait intéressante : puisque les séries TV sont devenues un phénomène de masse, avec des gens qui se passionnent pour elles et qui ne sont pas forcément des imbéciles n'aimant pas la littérature, en quoi les séries ont-elle pu ou peuvent-elles donner des « leçons » – avec toutes les nuances nécessaires – à la littérature ?

[Séries, liens pédagogiques, méditation « gratuite » et écriture collective]

Ariane HUDELET. Je crois que c'est à relier à notre activité de chercheur, mais aussi d'enseignant. C'est-à-dire que la série aujourd'hui est un formidable outil pédagogique. Olivia, vous disiez que nous parlons un peu comme une secte, mais c'est aussi la langue que parlent nos étudiants, c'est donc un outil fabuleux pour faire passer dans nos cours des choses qui sont moins connues pour les étudiants, que ce soit des références cinématographiques, que ce soit de la littérature, parce que tout cela se trouve aujourd'hui placé dans un continuum. Bien sûr qu'il n'y a pas d'opposition entre la littérature et les séries, qu'il n'y en a pas un qui est mieux que l'autre, mais que tout cela est lié, que la littérature peut aujourd'hui trouver de l'inspiration dans les séries, parce qu'aujourd'hui les séries sont extraordinairement créatives. On trouve notre inspiration là où nos goûts et nos aspirations nous amènent.

Je voudrais revenir sur un point que vous avez soulevé. Comme vous n'aimez pas les séries, on a envie de vous donner envie d'en voir.

Sur cette question des zones délaissées, de ces moments de suspension sans motivation narrative que vous évoquiez, quand on ne connaît pas beaucoup les séries qui sont faites aujourd'hui ou même en général, on a l'impression qu'il y a cette domination du scénario, de l'histoire et, étant littéraires, nous avons beaucoup parlé d'histoire. J'aimerais revenir et insister sur cette puissance de l'image et du rythme : beaucoup de séries nous laissent en suspens, nous plongent dans un certain malaise, dans une certaine incertitude, et dans ces séries beaucoup de moments ne sont ni narratifs ni motivés par la narration. Je pense à une série comme *Mad Men* (AMC, 2007-2015) par exemple, qui a bien sûr un scénario et une motivation narrative, mais on y assiste à de nombreux moments de pure contemplation. Un critique a écrit que l'on regarde *Mad Men* un peu comme on regarde une *Lava lamp* avec des formes qui nous hypnotisent un petit peu : il y a un pouvoir hypnotique de la série dans *Mad Men*, un pouvoir aussi de malaise dans une série comme celle de Jane Campion, *Top of the Lake* (BBC2, Sundance Channel, UKTV, 2013), où se développe un jeu entre réalité et onirisme, comme en a parlé Sarah Hatchuel tout à l'heure. Il me semble qu'il y a beaucoup de moments de suspension, de délaissement dans les séries, notamment grâce au temps long, au temps qui nous y est laissé – comme dans certains films de cinéma.

Pour revenir à la dimension de l'écriture, on disait que la série est une création collective et on parlait de ce que les séries nous apportent et pourquoi on discute beaucoup des séries américaines : en raison de leur mode de production et de cet exemple de création collective qui est bien documenté aujourd'hui, on peut savoir comment elles sont écrites grâce aux versions commentées de certains épisodes de séries, grâce aux versions des différents scénarios, grâce à des documentaires sur les *showrunners* et leurs modes d'écriture, et je pense que l'on a beaucoup à apprendre de ce mode d'écriture et sur le fait que créativité et création collective ne sont pas antinomiques. L'exemple extrême, bien sûr, c'est *The Wire*, où une grande partie des scénaristes sont romanciers, et même de grands romanciers de romans noirs américains, Dennis Lehane, Richard Price, George Pelecanos, des romanciers qui se sont mis dans la contrainte de la série, tout comme de grands romanciers comme Faulkner ont été scénaristes pour Hollywood et se sont mis dans les contraintes de certains films – on a là le même motif. George Pelecanos, par exemple, qui est un grand romancier, a dit qu'un des plus beaux passages qu'il ait écrits est une scène de *The Wire* dans l'épisode 11 de la saison 3, parce qu'il s'était vraiment mis dans la logique de la série et que, pour lui, la contrainte avait suscité une qualité d'écriture qu'il n'avait peut-être jamais réussi à obtenir ailleurs. C'est aussi une conception de l'écriture comme artisanat, quelque chose de très concret et qui se travaille, qui est depuis longtemps accepté aux États-Unis et qui vient en France, mais on a encore peu de conceptions de cette écriture ressentie comme

relevant d'un artisanat, qui se travaille et qui se travaille aussi collectivement. Je pense que c'est quelque chose que l'on va pouvoir faire passer à nos étudiants en modifiant un petit peu, peut-être, nos formations.

[Séries, sériel et littérature]

Mireille SEGUY. L'écriture littéraire s'est tout de même pensée pendant très longtemps – au moins depuis le Moyen Âge – comme un artisanat et comme une pratique collective. On a par ailleurs peu parlé ici de la parution des œuvres en feuilleton, dans la presse du XIX^e siècle : ces œuvres s'inscrivaient aussi dans une temporalité discontinue ; elles se nourrissaient également du quotidien et des préoccupations contemporaines. Ces caractéristiques ne sont pas propres à la série télévisée ; elles peuvent concerner tout type de récit.

Le modèle d'écriture séquentielle et contrainte, le jeu sur la discontinuité, la tension entre suspension et promesse d'une suite – qui entre pour une large part, je pense, dans l'addiction produite par la série – la littérature les a aussi pratiqués, bien avant l'apparition et la vogue des séries. Il faudrait donc nuancer et complexifier cette idée que la série télévisée serait le modèle de l'écriture littéraire contemporain.

[Plaidoyer pour l'intensité variable appliquée à la critique des séries]

Tristan GARCIA. Je voulais juste dire deux mots. Il m'a semblé en vous écoutant que toutes vos remarques étaient justes, et qu'on pourrait peut-être formuler deux remarques générales susceptibles de mettre tout le monde d'accord, dans un grand élan d'irénisme. La première, c'est que la série télévisée est un art assez jeune qui commence vers 1954-1955, mais qui s'est considérablement développé et qu'il est difficile de la juger en prenant quelques exemples, même si c'est *The Wire* ou *Les Sopranos* (HBO, 1999-2007) ou *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) de la même manière qu'il serait un peu délicat de juger du roman du XIX^e siècle en prenant uniquement *L'Éducation sentimentale*, *Le Rouge et le Noir* et *Illusions perdues*. Et la deuxième remarque, c'est que tout ce que vous avez dit pourrait être reformulé non plus en termes d'opposition tranchée, mais avec des idées d'intensité variable.

Ainsi l'idée que la série est une création collective, c'est vrai, mais il faudrait peut-être ajouter suivant des nuances qui sont en train de devenir infinies. Certaines séries sont l'œuvre de très fortes personnalités, par exemple dans les sitcoms : ce sont des séries (jusqu'à présent on a parlé essentiellement de dramas, mais pas de sitcoms) qui coûtent moins cher et dont le mode de production est

différent. Ainsi *Seinfeld* (NBC, 1989-1998), qui est centrée sur le personnage de Jerry Seinfeld, est en réalité l'émanation directe du cerveau de Larry David et de sa personnalité, alors qu'il n'apparaît pas dans la série : il en est le scénariste habituel, mais, même s'il n'a pas écrit tous les épisodes, au fond, on sait que *Seinfeld*, c'est une excroissance de Larry David.

Les Sopranos sont avant tout une invention de David Chase, avec la contribution de plusieurs complices. On a parlé de *The Wire* : là, l'auteur c'est David Simon, soutenu et aiguillonné par Ed Burns, et puis d'autres qui essaient de poursuivre la vision de Burns et de Simon. On se retrouve ainsi avec toute une gamme d'intensités variables du degré d'engagement, d'unité ou d'individualisation de l'auteur, qui commence à se fondre maintenant dans une palette infinie, alors que ce n'était pas le cas auparavant. On trouvait, parmi les séries très commerciales, les productions Aaron Spelling par exemple, ainsi dénommées parce que c'était lui le producteur : vous savez, c'était lui le patron qui produisait les grands *soap operas*, qui ont servi de prototypes télévisuels jusqu'aux *Feux de l'amour* (CBS, 1973-). L'auteur de la série, c'était alors le producteur, ce n'était même pas des *showrunners* ou des scénaristes interchangeables.

Tout ce que vous dites est donc vrai, mais on pourrait introduire un nuancier de cas particuliers parmi les séries. Je ne sais pas, *Lost* (ABC, 2004-2010) par exemple, c'est qui ? Je ne suis vraiment pas sûr que ce ne soit que J.J. Abrams, même en ajoutant Carlton Cuse, ou encore Damon Lindelof. Il faudrait au moins nommer vingt personnes, je crois, pour avoir l'auteur de *Lost*. Et entre une et vingt personnes, on commence à entrevoir tous les cas possibles, me semble-t-il.

On pourrait aussi appliquer mon idée des intensités variables et du nuancier à vos propos très tranchés concernant les séries américaines et les séries françaises, ou les séries américaines et le reste du monde : ce que vous avez dit est vrai, a été vrai, mais, en même temps, là aussi, il y existe un éventail d'autres possibilités qui s'ouvre de plus en plus. On a vu par exemple au Forum des Images cette année des séries de l'Est, des séries tchèques magnifiques, ou des séries de l'ex-Union soviétique, qui commencent à émerger. Il y a de nombreuses séries indiennes que l'on ne connaît pas, même si l'on ne peut nier le problème de la langue, de la distribution. On sait qu'en Amérique latine, il se produit des choses très populaires et intéressantes parmi les *telenovelas* : HBO avait ouvert une antenne un moment en Argentine où ils ont fait *Epitafios* (HBO Latin America, 2004), par exemple, qui est une production argentine très originale.

Votre opposition bien nette entre les États-Unis dominants et créatifs et la France, qui l'est moins, admet désormais de nombreuses nuances, et suppose qu'on prenne en compte un certain nivellement de la production mondiale, puis qu'on y distingue des degrés de moyens financiers et de qualité esthétique : effectivement il y a encore une

intensité très très forte dans la série anglo-saxonne, mais c'est en train de devenir moins tranché, pour s'apparenter à un ensemble de teintes qui vont se fondre dans la mondialisation. On va voir apparaître ce phénomène, on le voit déjà naître en réalité – mais on ne le sait pas encore parce que l'on ne connaît pas bien toutes les traditions nationales de séries, on est à peine en train de les découvrir. C'est assez fascinant, quand on en est curieux. Moi, il y a cinq ans, je ne savais même pas qu'il existait d'aussi bonnes séries israéliennes et on voit bien qu'il y a là un foyer, qu'il y a des choses qui se passent, comme on a fini par s'en rendre compte, concernant les séries scandinaves. La diversité des traditions nationales est apparue plus tôt dans l'histoire du cinéma. On sait qu'il y a un cinéma qui s'invente en Allemagne, un cinéma qui s'invente en Italie, un cinéma qui s'invente en France, un cinéma qui s'invente aux Etats-Unis. Avec les séries, on se trouve confronté à un cas bien distinct, où le phénomène met plus de temps à apparaître internationalement.

[Les romanciers face au cinéma et face aux séries]

Ma deuxième remarque est plutôt une intuition, en écho à ce que dit Vincent, avec qui j'étais entièrement d'accord. Il y a ce sentiment étrange, qui fait qu'en tant qu'écrivain, on se croit parfois obligé soit d'avoir un complexe, soit de devoir se justifier de ressentir de l'envie (au sens de la jalousie vis-à-vis des séries), et je me demande si on s'est trouvé dans une situation comparable au moment de l'émergence du cinéma, ou pas. Il me semble que le rapport des écrivains au cinéma a d'abord été beaucoup plus méprisant : « le marché au mensonge » de Brecht et, sur Hollywood, la position de Faulkner, de Fitzgerald, d'Hammett, allant y chercher leur chèque. Puis c'est devenu une fascination pour le Septième art, mais souvent dans les avant-gardes poétiques par exemple : l'idée que le cinéma remplacerait un jour la littérature se trouve davantage dans le futurisme, et plutôt dans les avant-gardes poétiques que chez les romanciers. Par contre, dans le roman, s'accomplit une sorte d'intégration naturelle, de l'unanimité à Dos Passos, et, dans la tradition du Nouveau Roman, Claude Simon écrit *le Tramway* (Paris, Minuit, 2001), qui est une tentative d'intégration des techniques cinématographiques dans son œuvre littéraire.

Mais devant les séries, pourquoi ressent-on cet affect d'envie, de jalousie que l'on est parfois obligé d'exprimer, ou pourquoi décide-t-on au contraire de hausser les épaules sans s'en préoccuper : « oh, ben non, ce n'est pas du tout ce que je fais » ? Pourquoi le rapport que l'on entretient en tant qu'écrivain avec ces séries est-il différent de celui que l'on a avec le cinéma, comme si on se sentait plus proche du cinéma, comme s'il apparaissait un rapport de concurrence un peu plus fort quand il s'agit des séries ? comme si les séries devaient parfois faire un

peu honte à la littérature, soit que l'on s'en défende, soit que l'on déclare avoir abandonné le narratif, soit que l'on assume d'avoir abandonné le narratif, soit que l'on le regrette. Je ne sais pas si l'attitude des écrivains a été la même face au cinéma. Le cinéma a-t-il un jour fait honte à la littérature (ou pas), ou a-t-il produit de l'envie chez les romanciers ?

Vincent MESSAGE. Pour rejoindre aussi ce que disait Ariane tout à l'heure, il me semble que la série pose plus de questions au roman que n'en pose le cinéma, parce que, quand on parle de des scénaristes, ils disent quasiment tous qu'un long métrage, ça se tire d'une nouvelle – généralement quand on essaie de tirer un film d'un roman, ça rate, il y a trop de matière – et à l'inverse, on peut faire une série en adaptant un roman. Il se pose donc des questions d'ampleur. D'une certaine manière, quand le cinéma commence à prendre de l'ampleur, le roman en est à son moment moderniste, et donc dans une critique de la narration qui fait que, peut-être, certains romanciers ou certains écrivains, par exemple les Surréalistes, étaient soulagés au fond qu'un nouveau *medium* arrive, sache faire certaines choses et les décharge d'autant. Ce n'était pas le cas pour la littérature populaire, pour Maurice Leblanc par exemple. Mais pour d'autres, que le cinéma devienne le lieu du grand spectacle, du « cape et d'épée » et de l'épique, cela les confirmait peut-être aussi dans l'idée que les voies à tracer par la littérature étaient différentes. Ma réponse est très intuitive, elle aussi.

[Roman, media, chiffre de ventes et séries]

Olivia ROSENTHAL. Je pense que la relation que les écrivains ont aujourd'hui avec les *media* et avec la vente des livres est complètement différente de ce qu'elle a pu être même il y a encore vingt ou trente ans. Maintenant, on sent une obsession concernant le nombre d'acheteurs du livre, et elle est très récente. On le voit quand on ouvre les pages « Livres » de *Libé* par exemple : aujourd'hui, on a les dix livres qui se vendent le mieux avec *Datalivres*, rubrique qui n'était pas imaginable il y a encore une vingtaine d'années. C'est devenu le moyen de mesurer quelque chose de la littérature, et c'est sans doute cela qui explique aussi peut-être que certains écrivains sont, comme tu dis, Tristan, complexés par rapport à la série : s'ils regardent les chiffres, ils n'ont aucune chance – enfin sauf certains, mais bien peu nombreux. La question du chiffre est vraiment devenu un enjeu, qu'on le veuille ou non : on peut évidemment s'en défendre, mais il s'agit là d'une mutation très importante qui a pour effet que maintenant les comparaisons – autant en termes de chiffres que d'impact ou de cible, etc. – sont entrées dans la littérature, dans le discours critique sur la littérature, ce qui n'était pas le cas avant. Si on regardait les chiffres des

ventes pour des auteurs très connus d'il y a quarante ou cinquante ans, ou d'il y a cent ans, on se rendrait compte qu'ils n'ont rien à voir avec ce à quoi les écrivains aspirent aujourd'hui quand ils écrivent des livres. Cette aspiration-là est totalement démesurée par rapport à l'histoire de la littérature, et c'est pour cela que je continue à dire, de façon un peu provocatrice, que la littérature est un art marginal. Si on regarde dans l'histoire de la littérature et des auteurs que nous lisons encore aujourd'hui, si on regardait ce qu'ils vendaient, on aurait l'impression de quelque chose de très démesuré. Je pense que cela joue sans doute dans la relation que l'on a avec les séries télévisées.

Vincent MESSAGE. Je rebondis très brièvement : *Le Bruit et la fureur* (New York, Jonathan Cape et Harrison Smith, 1929) de Faulkner, 1780 exemplaires vendus dans les deux premières années, et le Goncourt de Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris, Gallimard, 1919), je crois que c'était aux alentours de 2000/2500 exemplaires.

Stéphane ROLET. Certes, mais Faulkner est scénariste en même temps. C'est-à-dire que peut-être que *Le Bruit et la fureur* ne s'est pas vendu terriblement...

Vincent MESSAGE. Il est scénariste parce que cela ne marche pas. C'est une tannée pour lui d'aller à Hollywood, il s'en plaint beaucoup.

Stéphane ROLET. Faulkner s'est plaint d'un peu tout, je ne sais pas si c'est un critère suffisant. Malgré tout, cela correspond à un moment – celui où il est scénariste, celui où il écrit ce livre – où il n'est pas encore reconnu comme auteur, mais cela correspond aussi à un grand renouveau de la littérature américaine.

Vincent MESSAGE. Ce n'est pas antithétique, cela confirme ce que disait Olivia. Ensuite, il écrit *Sanctuaire* (New York, Jonathan Cape et Harrison Smith, 1931) en se disant : « J'ai fait un truc qui marche, qui est un peu un scandale avec un viol à l'épi de maïs. Ça, ça va plaire, vivement le succès ! » Voilà ! Lui aussi était de temps en temps mordu par l'envie.

Stéphane ROLET. Tout à l'heure, tu as parlé, Olivia, de la littérature populaire. Tu dis : « La littérature tout court reste une activité marginale » et après tu opposais quasiment explicitement la littérature (avec un L majuscule) et la littérature populaire. Le problème avec les séries, c'est qu'elles se présentent comme un art populaire. Pour rebondir aussi sur ce que disait Tristan tout à l'heure, la gêne que les romanciers, les écrivains actuels peuvent avoir face aux

séries est peut-être due au fait qu'ils ont l'impression d'être du côté de l'art face à ce qui est finalement un produit de grande consommation. Je ne sais s'il n'y a pas, pour certains en tout cas, l'idée que, malgré tout, on met leur travail sur le même plan qu'une production qui, ontologiquement, n'a pas la même valeur.

Olivia ROSENTHAL. Ce n'est pas une histoire de valeur, je crois, c'est plus une histoire de moyens.

[Les séries sont-elles les bienvenues dans l'université ?]

Pierre BAYARD. Je voudrais reposer cette comparaison en termes de reconnaissance institutionnelle. Ce que j'évoquais tout à l'heure, ce qui me frappe chez les spécialistes que l'on a entendus aujourd'hui, c'est qu'ils ont une autre casquette beaucoup plus officielle. Laure Depretto est une spécialiste de Mme de Sévigné, Tristan a eu un poste à Amiens en philosophie des objets, toi, Stéphane, tu es latiniste ; il y avait tout à l'heure Sarah Hatchuel, une spécialiste de Shakespeare, et Vincent s'est fait élire l'an dernier en tant que spécialiste de Littérature comparée. Je me demande quel est aujourd'hui le degré de reconnaissance institutionnelle des études sur les séries télévisées : est-ce que l'on peut entrer à l'université en étant spécialiste des séries, ou y a-t-il le même blocage que celui qui a longtemps perduré vis-à-vis du cinéma ? En effet, le cinéma a longtemps été banni de l'université et je me rappelle que j'ai fait une maîtrise en lettres modernes sur Hitchcock, c'était en 1976, et qu'ensuite je me suis dit : « je bifurque », parce qu'il n'y avait alors aucun poste de cinéma à l'université en France. C'était impensable de travailler sur Hitchcock, les gens me regardaient bizarrement... Aujourd'hui, le cinéma est entré à l'université. Quel est donc le degré de reconnaissance institutionnelle de l'objet « séries télévisées », puisque, c'est un avis que nous partageons tous, les séries constituent un moment important dans l'histoire de l'art ? Est-ce que l'on peut se pointer dans une université en disant « je suis un spécialiste des séries » et avoir un poste ?

Stéphane ROLET. Se pointer en disant « je suis un spécialiste des séries », c'est une chose, avoir un poste après, c'en est une autre.

Ariane HUDELET. Les séries sont entrées depuis longtemps à l'université dans les départements de *media*, de communication et de sociologie. Après, du point de vue des domaines un peu plus disciplinaires, comme littérature, lettres modernes, études anglophones, etc., cela reste quelque chose qui vient en plus et qui est

en train d'être légitimé comme le cinéma l'a été, doucement et il y faudra un peu de conviction.

[Constitution d'un canon]

Vincent MESSAGE. Je trouve qu'il y a une question importante sur le mode de légitimation. Assistera-t-on, comme ce fut le cas pour la littérature, à la recherche d'un hypercanon ? C'est-à-dire que, de la littérature française contemporaine – Lionel Ruffel n'est pas là, mais il a beaucoup travaillé là-dessus –, « on » avait décidé dans l'université, sur les centaines et les centaines de livres qui s'étaient publiés, de retenir les œuvres de François Bon, Pierre Michon, Jean Échenoz, Annie Ernaux et Pascal Quignard. Cinq. Je caricature, mais c'est pour me demander : est-ce que seront prises en compte les intensités variables dont parle Tristan ? Ou est-ce qu'il y aura reconstitution d'un *pool* où ce seront toujours les mêmes titres qui reviendront, parce que l'on ne veut pas prendre non plus de risque institutionnel quand on fait une carrière universitaire, que l'on ne veut pas miser sur le mauvais cheval, que l'on ne veut pas forcément miser sur la série dont les gens vont reconnaître qu'en fait son arrêt a été ultérieur à sa fin, par exemple ? Il me semble que, pour l'instant, d'après ce que j'ai vu passer comme journées d'études et colloques, certaines séries sont beaucoup plus représentées que les autres et forment une sorte d'échappée de quelques coureurs, tandis que l'on parle beaucoup moins du peloton. S'intéressera-t-on au continent entier du « non-vu » ou du « plus-tellement-vu », comme on commence en littérature à s'intéresser aujourd'hui aux œuvres oubliées, aux œuvres indisponibles, aux œuvres non-lues ?

Stéphane ROLET. Je crois que tu donnes la réponse. Précisément à cause de la littérature, à cause des objets que les études littéraires posent comme étant des objets intéressants et qui ne l'étaient pas auparavant, ceux qui revendiquent un certain intérêt ou un intérêt certain pour les séries, porteront cette exigence, et certains l'ont déjà fait, comme Sarah avec *Awake*, une série dont presque personne ici n'a vu un épisode, c'est-à-dire presque personne dans un groupe qui s'intéresse particulièrement aux séries.

Je crois que la littérature, la critique et les études littéraires, les essayistes ont fait beaucoup, parce qu'ils montrent que des objets qui étaient dénigrés, que l'on considérait comme sans valeur, comme le pire de la littérature expérimentale par exemple, deviennent des objets intéressants et qui méritent d'être considérés.

Moi qui suis plutôt d'un naturel pessimiste, je serais optimiste dans ce cas, précisément à cause de la puissance des courants critiques qui ont transformé, malgré tout, notre vision de la littérature. Mais je crois aussi qu'il y aura un courant conservateur opposé que nous

verrons tous se manifester, dans chaque discipline, quelle qu'elle soit. Je viens pour ma part des langues anciennes, le chemin vers les séries n'est pas direct ! Mais Ariane est en littérature anglaise, elle s'est d'abord intéressée à Jane Austen au cinéma, Sarah angliciste également, s'est intéressée aux adaptations cinématographiques de Shakespeare : ce n'était pourtant pas des démarches évidentes au moment où elles les ont faites. Et c'est ce pas de côté, mais en même temps en avant, qui a permis qu'autre chose soit possible. Mais cela n'empêchera pas qu'il y aura des résistances contre lesquelles il faudra sans doute se battre et qui voudront que, comme tu le disais fort bien, Vincent, il y ait l'établissement d'une liste canon. C'est fatal !

Vincent MESSAGE. Ce peut être aussi le cheval de Troie. On peut dire que les noms de romanciers que j'ai cités tout à l'heure étaient le cheval de Troie du contemporain pour sa légitimation universitaire et que, de même, pour désarmer les préjugés des gens qui considèrent que, parce que c'est un nouveau *medium*, ce n'est pas de l'art, il faudra plutôt commencer par leur montrer *The Wire* que je ne sais quelle série considérée comme un sous-produit.

Stéphane ROLET. Ou encore une série inachevée. Mais je crois que ces choses fragmentaires, ces séries suspendues posent tellement de problèmes intéressants qu'il serait étonnant qu'ils soient ignorés. Évidemment, il faudra des gens qui proposent des journées d'étude, des colloques, en trouvant une question à laquelle on puisse raccrocher aussi les grandes œuvres, ce qui est considéré comme faisant partie des grandes œuvres. Je ne crois pas que l'on soit condamné à toujours parler de *Twin Peaks*, de *The Wire*, d'*X-Files*, etc. Non, sans doute pas, mais ce sera le cas dans un premier temps pour attirer les gens et parce que les études ne sont pas encore trop nombreuses, en France en tout cas, où nous ne sommes pas les plus en pointe.

[Canon, mémoire et destin des séries]

Tristan GARCIA. Je suis assez d'accord avec ce que dit Vincent sur la constitution du canon, parce que, si on fait un petit exercice d'anticipation ou de science-fiction – c'est une question que je vous livre et qui m'obsède un peu sur les séries télévisées –, si on compare une fois encore avec le cinéma, avec la constitution de la cinéphilie et avec la manière dont la mémoire du cinéma s'est constituée petit à petit, comment se rapportera-t-on au corpus qui est actuellement le nôtre, disons dans cinquante ans, sachant combien la production est gigantesque et le temps qu'elle réclame juste pour être visionnée ? Quel sera donc le rapport avec une série comme *Lost* pour des gens qui seront nés dans trente, quarante ans, qui connaîtront les débats sur la série, qui connaîtront sa fin – il suffira d'aller sur *Wikipedia* –, qui

sauront par les parents, par les grands-parents que ça a marqué, mais aussi que ça a déçu des gens ? Qui donc sera prêt à s'engager, par exemple, à voir pendant trente heures ce type d'œuvre ? Et si on essaye de jouer à ce petit jeu, peut-on imaginer qu'il y aura des séries qui survivront par des épisodes devenus des sortes de classiques à la « Lagarde et Michard », que l'on étudiera et qui appartiendront à des anthologies ? Ce devenir scolaire privilégiera-t-il certains épisodes fameux, qui dispenseront de voir l'ensemble ? Pour *X-Files* (FOX, 1993-2002) par exemple, pourrait-on choisir trois ou quatre épisodes comme ça ? J'ai déjà remarqué l'attitude de très jeunes gens, probablement nés après le début d'*X-Files*. Je les ai vus prêts à visionner des séries de ce genre en se disant : « Je vais juste essayer d'en regarder cinq, six épisodes », puis en tapant sur Google « *top ten, best episodes* » pour obtenir des listes de classement et regarder les cinq « meilleurs » épisodes de *Seinfeld*, les cinq « meilleurs » épisodes d'*X-Files*. Voilà un rapport aux séries que notre génération n'a pas encore connu. Dans ces conditions, comment se formera la mémoire et l'histoire des séries, sachant le temps considérable – je le répète – que demande un simple et unique visionnage de l'une d'entre elles ?

Stéphane ROLET. On peut s'en faire une idée, je crois, quand on regarde l'histoire de la littérature, en particulier celle de temps plus reculés. Ainsi de la monumentale *Histoire de Rome* en 142 livres de Tite-Live (59 av. J.-C/17 ap. J.-C), seuls 35 des 45 premiers livres nous sont parvenus. Des autres, nous avons justement des abrégés, et même une citation isolée d'un morceau de bravoure – la mort de Cicéron dans le livre 120. Mais il nous manque plus d'une centaine de livres. De manière analogue, il faut bien s'attendre à ce que disparaisse au moins pour partie ce dont nous disposons aujourd'hui de façon « plus que complète ». Nous voyons en effet tous les produits promotionnels, le *merchandising*, les *comics*, tout ce que l'on peut imaginer comme produits dérivés officiels ou non, parce que tout cela fait partie de notre présent. Nous savons très bien que tout ce que nous avons aujourd'hui ne sera peut-être plus accessible, ne serait-ce que dans dix ans, en raison de l'évolution technique des supports, des logiciels, des formats... Ainsi, il n'y a pas très longtemps, les ingénieurs de la NASA ont voulu savoir comment ils allaient faire pour récupérer une sonde envoyée il y a plus de quinze ans. Ils se sont rendu compte qu'ils ne pouvaient plus lire le code que d'autres ingénieurs quinze ans avant, quinze ans avant seulement, avaient écrit quand ils avaient lancé l'engin. Ils ont alors fait un travail d'archiviste et de philologue, ils sont allés chercher ce qui restait du code dans les papiers des concepteurs, dont beaucoup étaient décédés, et ils ont finalement réussi à récupérer pour partie le contrôle de la sonde en question. Je crois qu'il y aura des séries que nous admirons aujourd'hui et qui, dans vingt ans, dans trente ans, dans cinquante ans, ne seront tout simplement plus

accessibles – à moins peut-être qu'un travail de ce genre ne soit accompli. Est-ce que ce sera un bien, est-ce que ce sera un mal, je ne saurais le dire. Le destin des œuvres, c'est aussi la possibilité de leur perte – souvent irrémédiable.

Tristan GARCIA. C'est déjà le cas pour *The Avengers* (*Chapeau melon et bottes de cuir*, [ITV, 1961-1969]) ou le *Dr. Who* (BBC1, 1963-) par exemple. Quand vous allez sur *YouTube*, c'est fascinant : il y a une saison de *The Avengers* et de nombreux épisodes avec les trois premiers docteurs⁴ du *Dr. Who* qui nous manquent, parce que la BBC n'en a pas conservé de copie. Mais il y a des gens qui ont les scripts et les tournent à nouveau, si bien que vous trouvez sur *YouTube* des versions réalisées par des personnes qui essaient de recréer le plus fidèlement possible les épisodes perdus du *Dr. Who* de cette période.

Stéphane ROLET. Jusqu'à ce que, par une chance incroyable, on en retrouve un ou des fragments, comme c'est arrivé pour le cinéma, par exemple pour *M le maudit* (réal. Fritz Lang, 1931) dont on a récemment découvert une séquence entière que l'on a ajoutée dans les éditions du film postérieures à la trouvaille, en raison de l'intérêt présenté par un fragment inconnu de ce chef-d'œuvre. Sans doute aura-t-on aussi ce genre d'expérience pour les séries et, à la fin, peut-être que c'est bien ainsi.

*

Les intervenants :

Pierre Bayard est professeur de littérature française à l'Université Paris 8 et psychanalyste. Il est l'auteur de nombreux essais sur la littérature dont *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (Minuit, 1998), *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* (Minuit, 2007) et *Aurais-je été résistant ou bourreau ?* (Minuit, 2013) et a dirigé plusieurs volumes collectifs sur les meurtres de masse. Dernier ouvrage publié : *Aurais-je sauvé Geneviève Dixmer ?* (Minuit, 2013).

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 co-dirige 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.

Ariane Hudelet est maître de conférences en études anglophones à l'Université Paris Diderot. Elle co-dirige la revue *TV/Series* avec Sarah Hatchuel, et écrit sur l'esthétique des séries. Elle publiera en 2016 un ouvrage

⁴ Douze acteurs se sont succédés pour incarner le Dr. Who dans les différentes saisons (et téléfilms) de la série, et un treizième en la personne de John Hurt pour le seul épisode du cinquantenaire intitulé *The Day of the Doctor* (2013).

sur *The Wire* aux PUF. Spécialiste de la question de l'adaptation, elle est également l'auteur de *The Cinematic Jane Austen* (avec David Monaghan et John Wiltshire, McFarland, 2009).

Vincent Message est maître de conférences en littérature générale et comparée à l'Université Paris 8 et écrivain. Paru au Seuil en 2009, son roman *Les Veilleurs* a été salué par la critique et récompensé par le prix littéraire de la Vocation et le prix Laurent Bonelli Virgin & Lire. Dans *Romanciers pluralistes* (Seuil, coll. "Le don des langues", 2013), il se penche sur le travail de romanciers qui mettent en scène des sociétés déchirées par des conflits de valeurs.

Olivia Rosenthal a publié neuf fictions aux éditions Verticales, dont *On n'est pas là pour disparaître* (2007, prix Wepler). Elle a reçu le Prix du Livre Inter en juin 2011 pour *Que font les rennes après Noël ?* Elle est également l'auteur de deux récits dans le cadre de son projet « Architecture en paroles » : *Viande froide* (éd. Lignes/104), et « Maison d'arrêt Paris-La Santé » (éd. Paris Musées/Carnavalet). Olivia Rosenthal a écrit plusieurs textes pour le théâtre (*Les félins m'aiment bien*, Actes Sud-Papiers, 2004 ; *Les Lois de l'hospitalité*, Inventaire / Invention, 2008). Elle prépare avec le collectif ildi ! eldi, une série de spectacles autour du cinéma et travaille à des performances avec des cinéastes, écrivains, plasticiens, compositeurs. Maître de conférences en littérature française, elle a fondé avec Lionel Ruffel l'un des premiers masters de création littéraire à l'Université Paris 8–Saint-Denis.

Mireille Séguy est professeur de langue et littératures médiévales à l'université de Paris 8. Elle a publié de nombreux travaux sur les voies de l'invention littéraire dans les fictions arthuriennes des XII^e et XIII^e siècles ainsi que sur les relectures des formes et des images médiévales dans la création et la critique contemporaines, faisant surtout porter son intérêt sur le temps et la mémoire des œuvres. Elle a récemment dirigé : *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines* (en co-direction avec Nathalie Koble), Paris, Éditions Rue d'Ulm, « Aesthetica », mai 2009.

Stéphane Rolet est maître de conférences en langue et littérature latines et néo-latines à l'université de Paris VIII et s'intéresse en particulier à la réception de l'Antiquité et aux rapports texte/image à la Renaissance. Dans le domaine des séries télévisées, il a récemment publié *Le Trône de fer ou le pouvoir dans le sang*, Tours, PUFR, 2014, une étude entièrement consacrée à la série TV *Game of Thrones*.