

ÉCRITURE SÉRIELLE

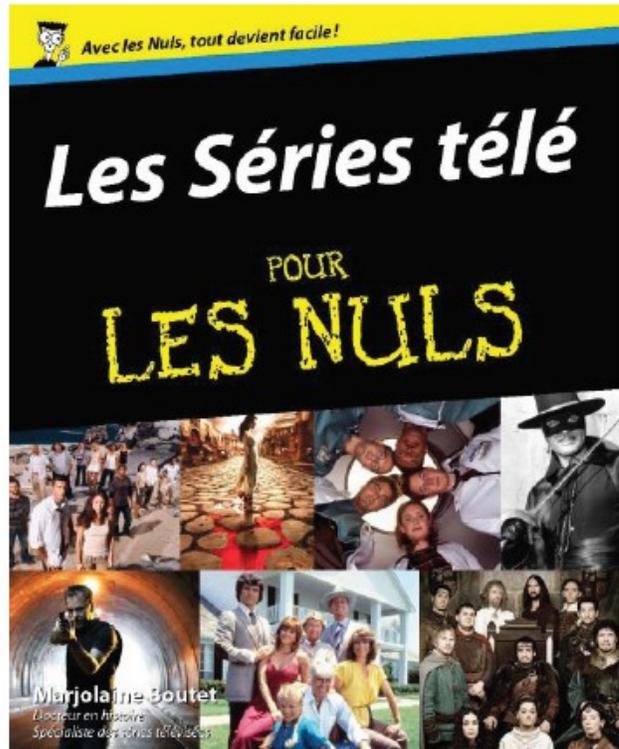
S01E01 - *PILOT*



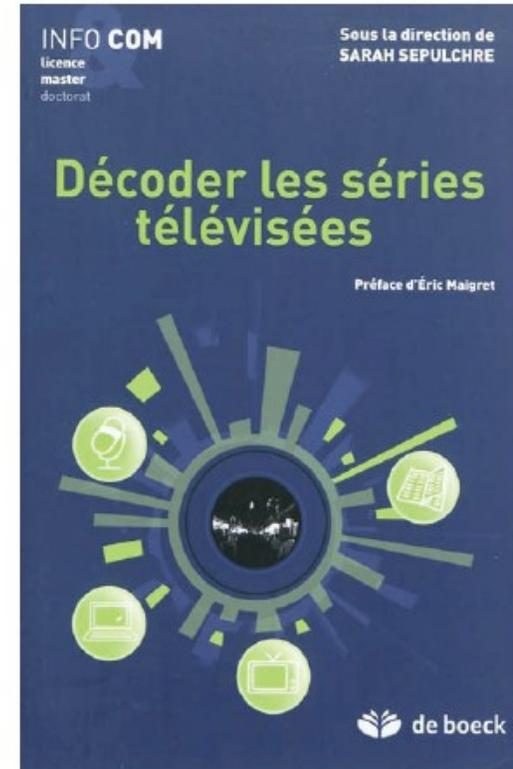
CALENDRIER DE DIFFUSION DES ÉPISODES

S01E01 – <i>Pilot</i>	28/01/20 – 10:00
S01E02 - <i>Heaven Sent</i>	09/03/20 – 16:00
S01E03 - <i>The Shape of Things to Come</i>	10/03/20 – 10:00
S01E04 - <i>The One Where No One's Ready</i>	16/03/20 – 16:00
S01E05 - <i>Invisible Self</i>	17/03/20 – 10:00
S01E06 – <i>Maelstrom</i>	17/03/20 – 14:00
S01E07 - <i>The Bicameral Mind</i>	23/03/20 – 16:00
S01E08 - <i>The Book of Nora</i>	24/03/20 – 10:00
S01E09 - <i>An Enemy of Fate</i>	30/03/20 – 16:00
S01E10 - <i>A Matter of Time</i>	31/03/20 – 10:00
S01E11 - <i>If-Then-Else</i>	31/03/20 – 14:00
S01E12 - <i>Memento Mori</i>	07/04/20 – 10:00
S01E13 - <i>Swan Song</i>	07/04/20 – 14:00

Que lire sur les séries ?

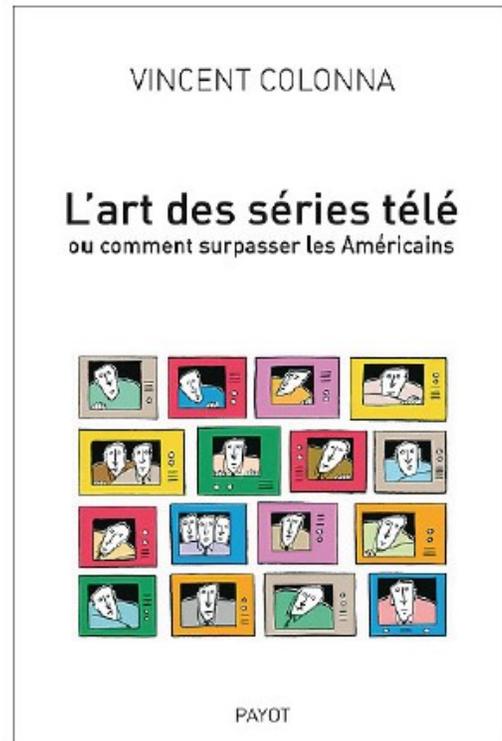


Marjolaine Boutet, *Les Séries télé pour les nuls*, Éditions First, 2009

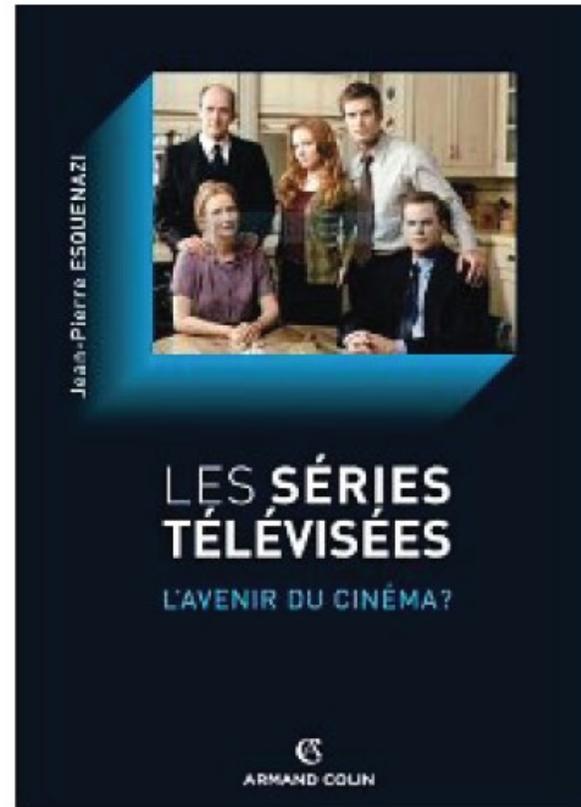


Sarah Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Éditions De Boeck Université, 2011

Que lire sur les séries ?



Vincent Colonna, *L'Art des séries télé*, Éditions Payot et Rivages, 2010



Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées*, Armand Colin, Paris, 2010

Que lire sur les séries ?



François Jost, *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, CNRS Editions, 2011

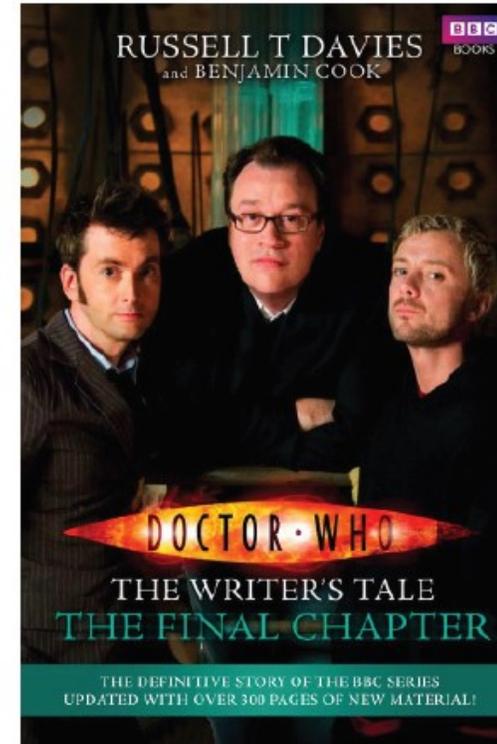


Hervé Glevarec, *La sériephilie, sociologie d'un attachement culturel*, Ellipses, Paris, 2012

Que lire sur les séries ?

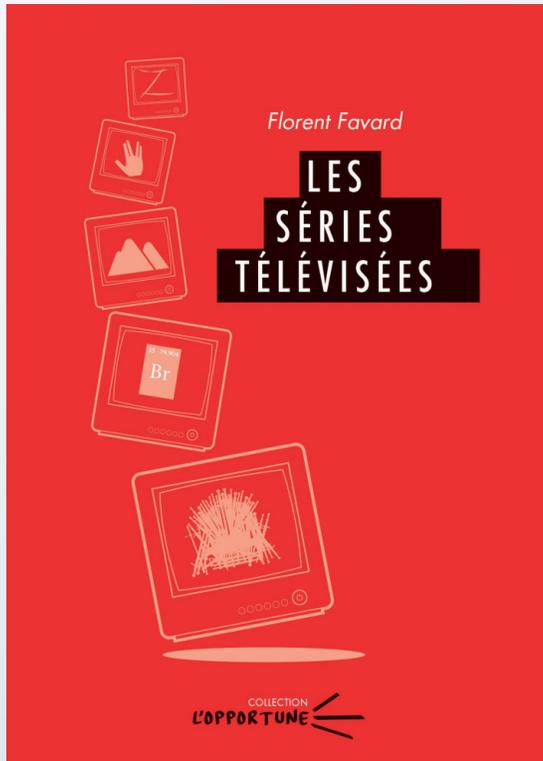


Martin Winckler, *Petit éloge des séries télé*, Collection Folio, Gallimard, 2012

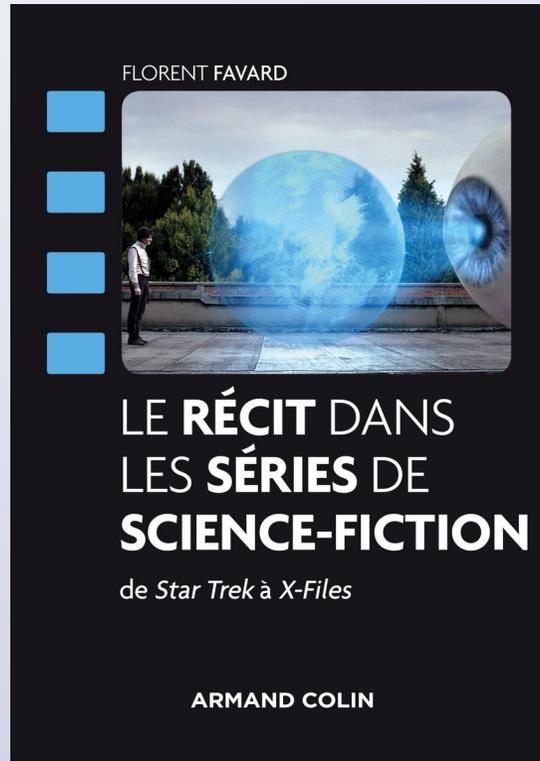


Russel T. Davies, Benjamin Cook, *The Writer's tale : The Final chapter*, BBC Books, 2010

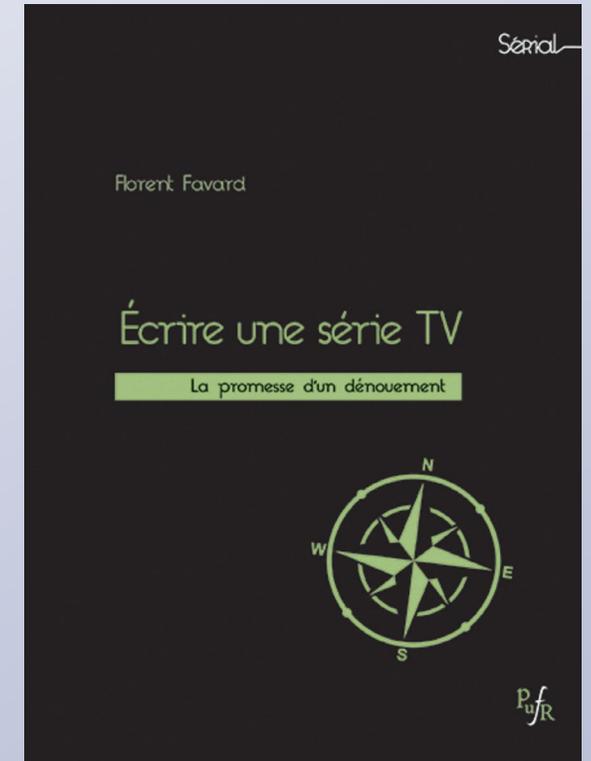
Que lire sur les séries ?



Pour celles et ceux qui débutent : histoire, production, narration



Comment les séries de SF ont été pionnières de la complexité narrative



Comprendre et analyser la narration sérielle à long terme : « mythologie »

1.



INÉVITABILITÉ DU SPOILER

Analyser des récits, c'est se confronter tôt ou tard au *spoiler* (par exemple, lorsqu'on parle des livres qu'on n'a pas lu).

C'est pareil pour les séries. Dixit Claire Cornillon : « un récit qui peut être gâché par un spoiler est un récit qui ne vaut pas la peine ».

Raphaël Baroni explique combien la tension narrative résiste au spoiler (cas des relectures, comme des récits historiques).

> Baroni, Raphaël, *La Tension narrative : Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2007

POURQUOI LE SPOILER ?

La peur d'être spoilé sur une série (pas juste sur un épisode, mais sur le déroulement d'une intrigue à long terme) montre bien comment les séries sont devenues feuilletonnantes aujourd'hui.

L'investissement en temps est une autre raison de la crainte du spoiler lorsqu'il concerne des formes longues, progressives (séries, cycles littéraires)...



LA SÉRIE EST-ELLE UN RÉCIT ?

Figure majeure de l'analyse des séries TV en France, Jean-Pierre Esquenazi fait (faisait ?) partie du camp des « épisodiques » : « une série n'est pas un récit mais un grand nombre de récits situés de façon plus ou moins analogue ».

> Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, 2010, p. 91

Dès lors, pour décrire l'écriture sérielle, quel modèle choisir ? Celui de la compartimentation de micro-récits à l'existence déjà avérée, ou celui, intuitif mais encore exploratoire, de la série comme récit ?



Les deux mon capitaine !

UNE DÉFINITION SCALAIRE DU RÉCIT

- 1/9 - Un récit concerne un monde peuplé d'agents individualisés.
- 2/9 - Ce monde doit être situé chronologiquement et subir des changements d'état.
- 3/9 - Ces changements d'état doivent être causés par des événements externes, pas par une évolution naturelle (comme le fait de vieillir).
- 4/9 - Certains des agents participant à ces événements doivent être humains ou anthropomorphisés, et avoir une vie mentale [une conscience, une intelligence, une intimité...] et réagir émotionnellement aux états du monde.

➤ RYAN, Marie-Laure, « Semantics, Pragmatics, and Narrativity: A Response to David Rudrum »,

Narrative, vol. 14, n°2, mai 2006, p. 194

UNE DÉFINITION SCALAIRE DU RÉCIT

- 5/9 - Certains des événements doivent être des actions volontaires de la part des agents, c'est-à-dire que les agents doivent être motivés par des conflits et leurs actions orientées vers leur résolution.
- 6/9 - La séquence des événements doit former une chaîne causale unifiée et mener vers une clôture [ici, je n'utilise pas le terme spécifique de « dénouement » pour traduire « *closure* »].
- 7/9 - Certains des événements ne doivent pas être anodins.
- 8/9 - Les événements doivent se produire objectivement dans le monde fictionnel.
- 9/9 - L'histoire doit avoir un sens (« *the story must have a point* »)

➤ RYAN, Marie-Laure, « Semantics, Pragmatics, and Narrativity: A Response to David Rudrum »,

Narrative, vol. 14, n°2, mai 2006, p. 194

LA CAUSALITÉ RÉGRESSIVE

Marc Escola, dans son fameux essai « Le Clou de Tchekhov », explique l'erreur fondamentale de la narratologie structuraliste (1960) : avoir fait de la causalité régressive une règle d'interprétation des récits.

Il s'agit d'imaginer que l'auteur·ice écrit en connaissant la fin, écrit « à rebours ». Le principe a été véhiculé par le dramaturge Anton Tchekhov, par Edgar Allan Poe, et remonte jusqu'à la *Poétique* d'Aristote et l'idée d'action complète.

La causalité régressive préfère la nécessité à la contingence : tel événement survient car il est nécessaire au parcours vers la fin plutôt que contingent, que possible au regard des événements survenus précédemment.

> ESCOLA, Marc, « Le clou de Tchekhov. [Retours sur le principe de causalité régressive](#) », *Fabula*, 2010

L'ÉCONOMIE PROSPECTIVE DU RÉCIT

S'intéressant aux littératures « par parties séparées » émergeant aux 18^e et 19^e siècles, Escola souligne combien l'écriture progressive « oblige à substituer au "principe de causalité régressive" ce qu'on peut bien appeler un principe d'économie prospective du récit, où le tout n'a pas autorité sur la partie. »

C'est ici que la théorie des mondes possibles, au sens de Leibniz, revient sur le devant de la scène : à mesure que l'intrigue avance, elle accumule autour du monde fictionnel actualisé (réalisé) un halo de mondes satellites « possibles » mais pas explorés.

> ESCOLA, Marc, « Le clou de Tchekhov. [Retours sur le principe de causalité régressive](#) », *Fabula*, 2010

G. R. R. MARTIN ET LE JARDINAGE

Pour des œuvres closes comme progressives, Francis Berthelot propose de distinguer les écrivain.es « structuraux » (planification) et « scripturaux » (improvisation)¹.

G. R. R. Martin résume la même idée avec une métaphore :

« J'ai toujours dit, pour simplifier, qu'il y a deux types d'écrivains. Il y a les architectes et les jardiniers. Les architectes dressent tous les plans avant d'enfoncer le premier clou, ils dessinent la maison en entier, où seront les canalisations, et combien de chambres il y aura, jusqu'à la hauteur de plafond. Alors que les jardiniers creusent un trou et plantent une graine, puis voient ce qui en sort. Je pense que tous les écrivains sont en partie architectes, en partie jardiniers, mais ils tendent vers un bord ou un autre, et je suis plutôt un jardinier². »

1) BERTHELOT, Francis, « Regard actuel sur le groupe Limite », in BOZZETTO, Roger, MENEGALDO, Gilles (dir.), *Colloque de Cerisy 2003 : Les nouvelles formes de la science-fiction*, Paris, Bragelonne, coll. « Essais », 2006, p. 15

2) « A Conversation with Game of Thrones author George RR Martin », *The Sydney Morning Herald*, [01 août 2011](#)

UN DOUBLE NIVEAU NARRATIF

Au premier niveau, des micro-récits dont la structure trouve l'équilibre entre répétition et variation : les épisodes

Au second niveau : émergence possible (pas systématique) d'un récit caractérisé par une intrigue à long terme, mais pour lequel il existe encore peu d'outils d'analyse.

L'écriture sérielle se nourrit de ces deux niveaux, de leurs interactions, leurs contradictions, leur résonance.

2.

You understand that TV and life are different, right?

RÉPÉTITION ET VARIATION

« Le critère moderne pour juger de la valeur artistique était la nouveauté, un degré d'information élevé. La répétition agréable d'un motif déjà connu était considérée par les théories modernes de l'art comme typique de l'artisanat - non de l'art - et de l'industrie. »

« L'esthétique moderne a souvent oublié que la théorie classique de l'art, de la Grèce antique au Moyen Age, ne tenait pas tant à marquer une différence entre art et artisanat. Le même terme (*tekhnê, ars*) servait à désigner les prestations d'un coiffeur ou d'un constructeur de bateaux et le travail d'un peintre ou d'un poète. »

➤ Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » ([traduction](#)), *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, p. 9-26

RÉPÉTITION ET VARIATION

« Dans la conception moderne de l'art il est contradictoire que deux objets identiques puissent être chacun une œuvre d'art. Au mieux l'une serait une reproduction et l'autre l'original. L'œuvre doit être unique. L'exigence d'originalité n'est certainement pas un universel ; on a pu montrer qu'elle était née au XVIIIe siècle. »

« L'unicité de l'œuvre et son originalité ont pour conséquence inéluctable qu'un art développé selon ces contraintes se construira constamment par rapport à sa propre histoire. (...) Se situer par rapport à la tradition artistique signifie, en fait, avoir toujours présentes à l'esprit les œuvres passées du domaine concerné, pour produire quelque chose qui à la fois en tient compte et soit nouveau. Nous pensons notre histoire de l'art en terme de révolutions, c'est-à-dire d'innovations. »

➤ Sylvain AUROUX, *Barbarie et Philosophie*, Presses Universitaires de France, 1990, p. 75

RÉPÉTITION ET VARIATION

« Cela explique que l'esthétique moderne se soit montrée si sévère à l'égard des produits de type industriel des mass media. (...) cette pléthore d'agréments, de répétitions, de manques d'innovation, était perçue comme un stratagème commercial (le produit devait satisfaire les attentes de son public), et non comme la mise en avant provocatrice d'une vision du monde nouvelle (et difficile à accepter). Les produits des mass media ont été assimilés à ceux de l'industrie dans la mesure où ils étaient produits en série, ce type de production "sérielle" étant jugée étrangère à l'invention artistique. »

- Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » ([traduction](#)), *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, pp. 9-26

RÉPÉTITION ET VARIATION

Dans « Innovation et répétition », Eco liste des types de répétitions typiques des « mass media » (remake, saga, continuation, ...) puis applique ces mêmes catégories aux œuvres de l'époque moderne (environ 1500-1900)... et ça fonctionne.

« Une bonne partie de l'art a été et reste répétitive. Le concept d'originalité absolue est une notion contemporaine, née avec le Romantisme ; l'art classique était dans une large mesure sériel et l'avant-garde "moderne" (au début de ce siècle) a remis en cause l'idée romantique de "création à partir de rien" avec ses techniques de collage, ses moustaches sur la Joconde, son art sur l'art, etc. »

- Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » ([traduction](#)), *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, p. 21

RÉPÉTITION ET VARIATION

- « Il a été observé qu'avec le phénomène des séries télévisées, un nouveau concept d'"infinité du texte" apparaît ; le texte s'approprie les rythmes de cette régularité quotidienne avec laquelle il est produit et qu'il reflète. »
- « (...) l'aspect le plus intéressant réside moins dans les variations isolées que dans la "variabilité" en tant que principe formel, dans le fait qu'on puisse produire des variations à l'infini. Cette variabilité à l'infini possède toutes les caractéristiques de la répétition, et très peu de celles de l'innovation. Mais c'est l'aspect "infini" du processus qui donne un sens nouveau au procédé de variation. »
 - Umberto ECO, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et post-moderne » ([traduction](#)), *Réseaux*, volume 12, n°68, 1994, p. 21

ÉMERGENCE DE LA CULTURE MÉDIATIQUE

Comme l'explique Matthieu Letourneux, deux siècles de culture médiatique et marchande ont transformé notre culture au sens large (cf conférence).

Il faut aussi compter avec « l'émergence d'un public alphabétisé disposant d'un peu de temps et d'argent, et affamé de littérature et de spectacle¹. »

Les romans-feuilletons, la radio, le cinéma, la télévision profiteront de cette accent mis sur la sérialité, puisqu'elle motive la fidélisation d'un large public.

> Jean-Pierre ESQUENAZI, *Les Séries télévisées*, 2010, p. 82

TRANSTEXTUALITÉ SELON GENETTE (*PALIMPSESTES*)

- **Intertextualité** : relation de coprésence, présence effective d'un texte dans un autre (citation, plagiat, allusion, ...)
- Paratextualité : textes et signes divers en orbite du texte (du titre à l'avant-propos en passant par la jaquette)
- Métatextualité : relation critique, de commentaire, sans même parfois que le texte ait besoin d'être cité.
- **Architextualité** : Appartenance taxinomique (genre, courant, ou tout autre catégorie)
- Hypertextualité : « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire (transformations, influence, révision, ... toute dimension palimpsestique)

ARCHITEXTUALITÉ ET INTERTEXTUALITÉ

Letourneux insiste sur le fait qu'il « est presque impossible d'envisager une œuvre, quelle qu'elle soit, hors de toute série » (ici au sens large du terme : dans un ensemble de choses de même nature selon le *Larousse*).

« Le regard que l'on porte sur les œuvres oscille constamment entre un mouvement de particularisation et un mouvement à visée généraliste, nécessaire aussi bien pour penser l'originalité de l'œuvre que pour la situer sur fond de contraintes sérielles. »

(Une façon de voir les œuvres et les formes artistiques à raccrocher avec celui de « série culturelle » au sens de pratiques médiatiques spécifiques selon [André Gaudreault](#).)

> Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, 2017, p. 10

ARCHITEXTUALITÉ ET INTERTEXTUALITÉ

« Si toute évaluation d'une œuvre intègre une part de comparaison et de confrontation avec d'autres œuvres, dans le cas de la lecture sérielle, de tels mécanismes apparaissent comme centraux, et dérivent en outre généralement du pacte de lecture (...). »

Letourneux insiste sur « une lecture dans le genre », qui se réfère au genre fictionnel dans ses dimensions architextuelle (comme catégorie générique) et intertextuelle (d'autres textes du même genre aident à situer celui qu'on lit).

D'où le constat fait par nombre de spécialistes de la sérialité : la cristallisation des genres fictionnels (répétition) n'a d'égal que leur constante hybridation (variation).

> Matthieu LETOURNEUX, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, 2017, p. 13

UN DOUBLE NIVEAU TEXTUEL

Les séries télévisées ne sont pas en reste.

Au niveau architextuel, le genre fictionnel est bien entendu primordial. S'y ajoute la galaxie auctoriale (scénario, production, studio, chaîne de diffusion, ...)

Au niveau intertextuel : les séries se construisent les unes par rapport aux autres ; les épisodes de chaque série se construisent les uns par rapport aux autres, avec un accent mis sur l'ordre de succession aujourd'hui.

PRODUIT CULTUREL

La série, rappelle Esquenazi, est un « produit culturel » : elle possède, comme un tableau de grand maître ou l'album blanc des Beatles, « à la fois une valeur marchande et une valeur culturelle ».

> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Les Séries télévisées*, 2010, p. 50