

## Avant-propos

Paysages et séries

**ASTÉ Maylis et MAILLOS Marie**

---



**Éditeur**

Éditions Téraèdre

**Édition électronique**

URL : <http://entrelacs.revues.org/2088>

ISBN : 2261 - 5482

ISSN : 2261-5482

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 novembre 2016

ISSN : 1266-7188

**Référence électronique**

ASTÉ Maylis et MAILLOS Marie, « Avant-propos », *Entrelacs* [En ligne], Hors-série n° 4 | 2016, mis en ligne le 20 mars 2017, consulté le 20 mars 2017. URL : <http://entrelacs.revues.org/2088>

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 mars 2017.

Tous droits réservés

---

# Avant-propos

Paysages et séries

ASTÉ Maylis et MAILLOS Marie

---

## La série télévisée : un dispositif « légitime »

- 1 François Jost introduit son essai *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* d'une remarque acerbe sur les divers ouvrages qui s'intéressent aux séries télévisées : « Il est de bon ton d'entamer un livre sur les séries en déplorant que ce genre méprisé n'ait jusqu'à fait l'objet que de peu d'études sérieuses en France<sup>1</sup>. » En quelque sorte, en affirmant dès 2011 que la série télévisée est « respectée par les chercheurs<sup>2</sup> » François Jost suppose que notre ère est celle d'une post-légitimation de la série télévisée, comme on parle ailleurs de post-féminisme : il conviendrait ainsi pour lui de reconnaître enfin les avancées qui ont été faites et, en parallèle, d'en critiquer les méthodes et les raisons. Pour en venir à cette conclusion, François Jost s'appuie implicitement sur des considérations Bourdeusiennes sur la légitimité en art.

« Dans une société donnée, à un moment donné du temps, toutes les significations culturelles (...) ne sont pas équivalentes en dignité et en valeur. (...) Les différents systèmes d'expression, depuis le théâtre jusqu'à la télévision, s'organisent objectivement selon une hiérarchie indépendante des opinions individuelles qui définit la légitimité culturelle et ses degrés<sup>3</sup> »

- 2 Jost propose alors une hiérarchie culturelle dans laquelle les « opinions individuelles » sur la série télévisée, genre longtemps conpue, sont au coude à coude avec celles sur le cinéma (« La sériephilie a remplacé la cinéphilie<sup>4</sup> ») et ont largement devancé celles sur la télévision en général, puisque « les universitaires, qui considèrent encore avec condescendance la télévision et affectent de ne pas la regarder, font une exception pour les séries »<sup>5</sup>. Il est vrai que, comme ce colloque ou ses essais en témoignent, la série télévisée a grandement gagné en légitimité, au moins depuis *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991) ou les deux chefs d'œuvres de HBO : *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) et *The Wire* (HBO, 2002-2008).

- 3 Pour autant, cette posture de post-légitimation semble un peu prématurée. Si la valeur de la série est reconnue selon certains axes d'analyse – dont ceux de François Jost font bien évidemment partie – un pan entier des analyses audio-visuelles est encore interdit à la série télévisée. Ceci pose une question encore toute autre : il y a hiérarchie culturelle dans les méthodes d'analyse comme il y a une hiérarchie dans les œuvres. Aussi, affirmer que le genre sériel est légitime parce qu'il est souvent analysé met encore de côté la difficulté qu'ont les œuvres populaires à être analysées à l'aune de méthodes qui ont valorisé d'autres genres proches. C'est d'ailleurs à ce titre que les *Cultural Studies* tentent, dans les pays anglo-saxons, d'appliquer des grilles d'analyses « reconnues » et « légitimes » à des genres qui ne le sont pas. Marie-Hélène Bourcier en vient à moquer ceux qui s'alarment de voir « les techniques de l'analyse littéraire déroger pour servir à décoder un espace commercial ou un film porno<sup>6</sup> ». En d'autres termes, l'application d'analyses reconnues à un genre est la preuve et l'effet de la légitimité du genre. Or, de ce point de vue, la série télévisée amorce tout juste le processus de légitimation, par ailleurs bien avancé dans le paysage audiovisuel.
- 4 Elle jouit il est vrai d'une légitimité d'ordre sociologique : la sociologie est le point-source de la légitimation des genres populaires. Parce que les sociologues n'analysent pas l'œuvre mais les communautés qui en sont spectatrices, ils sont à l'abri de ces genres « ignobles » – au sens premier de « non-noble » ; ils les touchent du bout des gants. La popularité du genre leur sert d'excuse et puisque « les amateurs de série se multiplient<sup>7</sup> » ces analystes sont tenus de s'intéresser à la série du point de vue de la réception, comme l'avait fait brillamment Ien Ang dans *Watching Dallas*<sup>8</sup> dès 1982 et, plus récemment, Hervé Glevarec, qui nous propose une « Sociologie d'un attachement culturel<sup>9</sup> » à la série télévisée. Certes, de nos jours, le genre sériel s'est élevé vers d'autres sphères, d'autres types d'analyse, mais certains genres nouveaux commencent à peine à être reconnu au niveau sociologique : les fan-fictions, les web-séries, etc. Il y a tout à parier qu'ils intéresseront rapidement d'autres analystes.
- 5 Cela a indéniablement été le cas de la série télévisée : une fois qu'elle a intéressé – par la porte entrouverte des études de réception – le monde universitaire, d'autres experts n'ont pas manqué de s'intéresser à elle. Car, à l'époque-même où les sociologues ont commencé à se mobiliser sur cet objet, il est entré dans un nouvel âge d'or<sup>10</sup> : de nombreuses séries en production depuis la fin des années 1990 se réclament du genre de la *Quality TV*, théorisé par Robert J. Thompson en 1997<sup>11</sup>. Comme son nom – qui peut être traduit par « Télévision de qualité » – l'indique, cette typologie propose des pistes de réflexion sur la valeur comparée des séries télévisées. Thompson regroupe sous le nom de *Quality TV* les séries qui ont « *a quality pedigree, a large ensemble cast, a series memory, creation of a new genre through recombination of older ones, self-consciousness, and pronounced tendencies toward the controversial and the realistic*<sup>12</sup>. » Si la composition d'un genre au travers d'une évaluation aussi bien que de critères quantitatifs et qualitatifs est discutable, cette définition met l'accent sur les aspects narratifs de la série télévisée (les personnages, l'aspect feuilletonnant<sup>13</sup> du programme, la conscience d'elle-même ou les thèmes polémiques et réalistes) ou sur son intégration dans l'histoire du genre (la filiation et la constitution de genres nouveaux). Ce sont en effet ces aspects-là de la série télévisée qui ont été analysés dans un second temps : la narration a été étudiée sous des angles esthétiques<sup>14</sup>, bien sûr, ou encore en tant que symptôme du monde contemporain comme l'a fait François Jost. Personnages, structures et symboles ont été examinés comme le sont ceux des pièces de théâtre analysées en tant que textes.

- 6 Mais il est encore un mode d'analyse qui n'a été que peu considéré en séries télévisées et dont le présent ouvrage dépend entièrement : l'analyse *audio-visuelle* de ces œuvres. Les séries ne sont aujourd'hui considérées qu'en tant que texte, et pour cause : là où, au cinéma, le réalisateur est au centre de la création, origine et fin de toutes choses (au point de faire naître le concept « d'auteur-réalisateur »), en série c'est le scénariste, et plus particulièrement le scénariste originel – appelé « *showrunner* » – qui est auteur. Après lui se succèdent le plus souvent plusieurs réalisateurs différents dont chacun *imite* le style du précédent, donnant à la série une cohérence artificielle qui n'est plus le fait d'une « patte » ni d'une subjectivité – si ce n'est celle qui se trouve dans la charte proposée par le-s premier-s épisode-s. Si l'on s'en tient à cette vision des choses, essayer d'analyser les paysages en séries n'aurait aucun sens, le paysage n'y étant plus que l'illustration, pauvre en symbole et en composition, d'un texte plus riche qu'elle. En choisissant ce sujet, nous faisons donc le pari dangereux qu'il y a plus à la série que son texte, et que le paysage – parce qu'il conjugue un certain rapport au réel, une existence symbolique ou narrative issue du texte lui-même et une sensibilité de réalisateur qui vient les appuyer tous deux – nous en donnerait la preuve.
- 7 Pour cela il fallait prendre au sérieux non plus seulement la télévision comme genre, mais le poste de télévision – ou l'ordinateur – comme support. Il fallait refuser de parler du petit écran et du grand écran comme si le premier était une version naine et maigre du second. Il fallait légitimer réellement et pleinement la série télévisée jusque dans sa facture.

## Un écran pour un paysage

- 8 Le texte est long et l'image petite : c'est ainsi que la série télévisée se présente à ceux qui l'analysent, rendant sa relation au paysage – dont le texte est court et l'image, grande – pour le moins étrange. Mais cet état de fait ne dit pas grand chose de la série télévisée, qui est un genre en évolution rapide et constante. Aussi, plutôt que d'analyser la série télévisée telle qu'elle est, il nous faut plutôt nous concentrer sur ses tendances. C'est selon cette optique que le paysage se révèle être non seulement un symptôme de l'élargissement audiovisuel – car élargissement il y a – apporté par la télévision, mais aussi un objectif, presque une revendication.
- 9 Si l'on perçoit la télévision comme le successeur du cinéma (ou son avenir, à en croire Jean-Pierre Esquenazi<sup>15</sup>), elle n'existe plus que dans un sens de rétrécissement, et donc de dévalorisation de son esthétique visuelle et sonore. Elle est, au mieux, un cinéma *portable* et, au pire, un cinéma *discount*. En n'occupant plus notre champ visuel dans sa totalité, elle perd le pouvoir hypnotique de son aïeul<sup>16</sup> et perd aussi sa richesse de composition, voire sa beauté.
- 10 Cependant les origines de la série télévisée ne sont pas au cinéma : elles sont à la radio. Les premières chaînes télévisées étaient possédées par de riches chaînes de radio parmi lesquelles on retrouve certains des plus grands *networks* actuels : NBC (National Broadcasting Company), ABC (American Broadcasting Company), CBS (Columbia Broadcasting System), etc. La télévision doit justement à ses ancêtres radiophoniques la grande richesse de ses outils narratifs et sériels (qui avaient déjà connu une longue évolution sur les ondes avant de se manifester sur nos écrans) et une propension aux dialogues tout à fait opposée à ce qui est devenu une « règle » au cinéma : il faut dire par

l'image et non par la réplique<sup>17</sup>. Sans doute que cette évolution – de la radio à l'écran – explique elle aussi pourquoi l'analyse visuelle, tout au moins, a été mise de côté pendant de longues années. Mais en tant qu'héritière des émissions radiophoniques, il apparaît rapidement que la télévision ne va pas dans un sens de rétrécissement du cadre mais dans celui d'un intérêt croissant pour celui-ci. C'est du texte qu'est née la série, c'est du texte qu'elle naît encore, mais c'est vers l'image qu'elle va. Le paysage est finalement à la pointe de sa tension et, à travers lui, c'est tout le développement de la série vers un aspect audio-visuel singulier qui se manifeste.

- 11 En tendant en permanence vers sa propre « visualité<sup>18</sup> », la série télévisée s'est bien évidemment inspirée du cinéma, ce qui ne signifie pas qu'elle en ait repris tous les codes et tous les outils. La première à faire le pas entre la radio et le cinéma, et donc physiquement entre New York (ville de toutes les stations radio) et Hollywood (ville de toutes les productions cinématographiques) a été la célèbre Lucile Ball qui a transformé son émission de radio en sitcom télévisée du nom de *I Love Lucy*<sup>19</sup> avant de commencer à tourner en studio, à Hollywood, en utilisant pour ce faire le matériel et le savoir-faire des cinéastes et techniciens d'Hollywood. Il n'était pas question d'abandonner l'aspect radiophonique pour autant : la programmation, la sérialité mais surtout la *diffusion en direct* et la présence d'un public pendant les tournages (dont les rires, maintenant enregistrés, ne cessent de rythmer – ou parasiter – les sitcoms américaines) étaient des héritages de la radio que, pour la plupart, la série n'a jamais véritablement abandonné par la suite. Cependant, s'il y avait déjà *visualité*, il n'y avait pas *paysage*. La série était encore à l'époque, comme l'était la radio, un dialogue de salon à salon.
- 12 Ce qui a permis le pas de géant de la série hors de son pendant radiophonique, c'est l'enregistrement sur film – que *Dragnet*<sup>20</sup> a été la première série à utiliser<sup>21</sup>. Cela donnait la possibilité à la série de sortir du salon en tournant, de façon très cinématographique, à une seule caméra. C'est donc la série policière qui a ouvert la porte vers l'extérieur. Il est à ce titre tout à fait remarquable qu'en s'ouvrant sur l'extérieur la série s'est pourtant dès le début engoncée dans les décors urbains qui font la marque et le sens des récits policiers. Ce n'est tant ce cadre urbain qui fait en soi obstacle à la représentation d'un paysage, mais l'impossibilité corollaire de prendre de la distance ou du recul dans ces espaces claustrophobiques. De fait, être dehors ne signifiait pas encore à l'époque « être dans le paysage. »
- 13 C'est cependant à cette époque que la série télévisée a « mal tourné » pourrait-on dire, du moins dans son rapport à son identité visuelle. Car lorsque les producteurs ont pris conscience que la série télévisée avait beaucoup à voir avec le cinéma, un mariage arrangé s'est constitué : la série télévisée réutiliserait les studios et les décors produits pour le cinéma – des décors de *westerns*, surtout, à l'époque – et les rentabiliserait<sup>22</sup>. Si les séries médicales, judiciaires, fantastiques et policières qui se développeront à partir de là auront leur propre langage visuel – mais un langage sans paysage, hormis pour certaines séries fantastiques – la série « d'extérieur », qui a pour aïeul le genre du *western*, restera longtemps une version bradée des « vénérables » films de cinéma.
- 14 Trois mouvements complémentaires récents ont amené la série à constituer ces dernières années un véritable langage audiovisuel, dont son utilisation du paysage est gage. Le premier, nous l'avons vu, est la multiplication de séries dont la narration est de qualité, que l'on parle de « nouvel âge d'or » ou de « *Quality TV* ». En intéressant tout à coup l'*intelligentzia* et en éveillant la curiosité des artistes, elle fut à nouveau le terrain d'expérimentations de tous ordres qui ne concernaient pas uniquement son texte. Il va de

soi que l'inspiration *western* couplée à celle de film noir tourné en plein jour et à celle de série familiale voire comique que présente *Breaking Bad* est l'aboutissement visuel de la reconnaissance grandissante du genre et sa légitimation culturelle. Le deuxième mouvement qui s'est opéré est un glissement des auteurs et artistes reconnus non pas de la télévision au cinéma, comme ce fut le cas, mais du cinéma à la télévision. Un pan entier de la production cinématographique s'est atrophié ces dernières années, tandis que tout le cinéma indépendant américain et les films à « moyen budget<sup>23</sup> » luttent pour exister sur nos écrans. Cela a pour effet de faire venir ces réalisateurs à la télévision, comme c'est le cas de Steven Soderbergh<sup>24</sup>, Martin Scorsese<sup>25</sup> ou encore David Fincher<sup>26</sup>, qui utilisent la télévision comme un nouveau terrain d'expérimentation, comme ils l'avaient fait du cinéma (et non pas comme ils l'avaient fait *au* cinéma). Créée par ces auteurs ou directement inspirée des expérimentations qui se faisaient dans le cinéma indépendant, une esthétique propre émerge ainsi, peu à peu, en série. C'est le cas notamment de séries très référentielles telles que *Fargo*<sup>27</sup> ou *Stranger Things*<sup>28</sup> ou moins référentielles comme *True Detective*<sup>29</sup>. Enfin, le troisième mouvement qui s'est opéré en série fut celui de l'élargissement du poste de télévision, duquel dépendait toute possibilité de représenter le paysage. De la télévision petite et ronde au grand écran plat d'ordinateur ou au projecteur personnel, du 4:3 noir et blanc au 16:9<sup>ème</sup> couleur, la télévision a connu des révolutions technologiques qui lui ont permis de supporter ces transformations et ces expérimentations et qui en sont d'ailleurs autant la cause ou la condition que l'effet. La télévision a pris en main son identité visuelle en n'oubliant pas qu'au bout, tout au bout de ce chemin, il y a le paysage. En s'intéressant au paysage, la télévision revendique ses lettres de noblesses : cet ouvrage prend le parti de les examiner attentivement.

## Le paysage hors-série

- 15 Le Centre national de ressources textuelles et lexicales définit le paysage comme une « *Vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays ou d'une région*<sup>30</sup> ». Si cette proposition est dégagée de toute dimension émotionnelle, la question paysagère n'en recèle pas moins un enjeu esthétique et affectif puissant. L'idée même de paysage traduit le rapport humain au monde sensible ; il participe ainsi d'une construction sociale. La manière de regarder, de même que ce qui est vu, renvoie à des valeurs socio-culturelles.
- 16 La notion de paysage apparaît en Europe à la Renaissance. Les peintres du *Quattrocento* laissent alors apparaître dans l'encadrement d'une fenêtre le panorama environnant. L'assimilation bazinienne de l'espace cinématographique à une « *fenêtre ouverte sur le monde*<sup>31</sup> » institue ainsi presque « naturellement » le cadrage en invitation au paysage. Dans son ouvrage consacré à *l'espace au cinéma*<sup>32</sup> André Gardiès s'interroge sur les enjeux narratifs de l'espace dans les films. Il en vient à constater que :
- Avec l'échange propre au monde fictionnel, l'espace devient donc un partenaire actif de la narration en participant à la dynamique des transformations qui structure tout récit. Si bien que très souvent, l'acte narratif inaugural consiste en la mise en relation d'un personnage et d'un espace »<sup>33</sup>.
- 17 À l'intérieur même de la diégèse, la mise en scène des paysages joue un rôle clé. Tout à tour contrepoint, expression ou catalyse, le cadre paysager résonne avec la dramaturgie de l'œuvre<sup>34</sup> et traduit le regard singulier porté par le cinéaste.

- 18 Ni pleinement sujet ou objet, le paysage est au point d'interaction des deux. Il exprime une vision relationnelle. En mouvement constant, le contexte paysager imprègne les êtres qui à leur tour le modèlent. Augustin Berque explique en effet :
- L'environnement est imprégné de notre subjectivité. Nous n'y sommes pas seulement plongés biologiquement, il conditionne aussi notre identité et notre personnalité par le biais des valeurs que nous y attachons. Autrement dit : en tant que paysage<sup>35</sup>.
- 19 Les premières représentations picturales paysagères offrent des compositions de divers éléments naturels fixés sur la toile. Si le cadre cinématographique sous-tend la potentialité du mouvement, il n'en demeure pas moins un agencement. Michel Collot dans un article<sup>36</sup> consacré au paysage et à ses résonances émotionnelles au cinéma évoque un travail de « *composition des lieux* ». Il fait ainsi référence à Ignace de Loyola qui désignait par ces termes la quête d'un lieu mental favorable à la prière.
- 20 Marqueur identitaire fort, ancrage, le paysage au cinéma caractérise tout à la fois le lieu, ses habitants et leur mode de vie. Il est l'expression du mode perceptif du cinéaste. De fait, certaines œuvres témoignent d'un désir du réalisateur de capter la vibration intime des lieux, au-delà du simple décor : le paysage est alors pleinement actant. Jean Epstein évoque quant à lui la densité d'être d'un fleuve et affirme : « *Le plus grand acteur, la plus grande personnalité que j'ai connue intimement est la Seine de Paris à Rouen*<sup>37</sup> ».
- 21 Le cinéma joue des rapports qui se nouent entre les personnages et leur environnement, tandis que les choix esthétiques des réalisateurs permettent d'analyser les enjeux que polarise la mise en scène des paysages dans la fiction audiovisuelle. Représenter constitue à la fois une volonté de voir et d'entendre mais également un désir de monstration. L'historien du sensible Alain Corbin note :
- Quand l'on considère ce que nous appelons un paysage, nous nous sentons, tout à la fois, face à un espace et en dehors de lui. Pour celui qui le regarde, cet espace devient un tableau, donc quelque chose d'extérieur à soi<sup>38</sup>.
- 22 L'expérience paysagère propose une expérience duelle : elle est à la fois une immersion sensorielle et une mise à distance. Cette double focalisation offre une pluralité de lectures.
- 23 En mobilisant diverses approches, à la fois esthétiques, architecturales, historiques ou géographiques, notre corpus de textes se donne pour objectif d'explorer les mises en paysage proposées dans le cadre des séries télévisées. Suivant le postulat d'Alain Roger<sup>39</sup> l'origine du paysage est à la fois humaine et artistique. Aussi, afin de saisir la contemporanéité de cette notion, il semble pertinent d'en questionner la représentation dans l'univers sériel. Si « *l'art constitue le véritable médiateur, le « méta » de la métamorphose, le « méta » de la métaphysique paysagère* »<sup>40</sup>, la série télévisée présente une nouvelle lucarne aux chercheurs.

---

## NOTES

1. Jost, François. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* Paris : CNRS Éditions, 2011. p. 3.
2. *Ibid.* p. 4.
3. Bourdieu, Pierre. *Un art moyen ; essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit, 1965. p. 134-135.
4. Jost, François. *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?* Op. Cit. p. 3.
5. *Ibid.* p. 3.
6. Bourcier, Marie-Hélène. « Cultural studies et politiques de la discipline : *talk dirty to me !* » *Multitudes*. 28 janvier 2004.
7. Esquenazi, Jean-Pierre. *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Collin, 2012. p. 3.
8. Ang, Ien. *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*. New York : Methuen&Co, 1985.
9. Glevarec, Hervé. *La sériophilie : sociologie d'un attachement culturel*. Paris : Ellipses éd., 2012.
10. Pichard, Alexis. *Le nouvel âge d'or des séries américaines*. Paris: Éd. le Manuscrit, 2012.
11. Thompson, Robert J. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas*. Syracuse University Press, 1997. pp. 13-16.
12. « Une filiation de qualité, une distribution d'ensemble importante, une mémoire du récit, la velléité de créer un genre par recombinaison de genre préexistants, une conscience d'elle-même et une tendance prononcée à la controverse et au réalisme. » *Ibid.*
13. Une série « feuilletonnante », par opposition à une série dite « bouclée », est une série dans laquelle la narration se poursuit d'épisodes en épisodes. Seul ce format permet à la série d'avoir une « mémoire » de son propre récit, puisque dans les séries bouclées – par exemple dans la plupart des sitcoms – le récit de chaque épisode ne tient pas compte de ceux des épisodes précédents.
14. Entre nombreux exemples on peut citer l'analyse structuraliste de Vincent Colonna (Colonna, Vincent. *L'Art des séries télé*. Paris : Payot, 2010.) ; les analyses des personnages qui ont été produites par Aurélie Blot (Blot, Aurélie. *Héros en séries... Et si c'était nous ?* Paris : Plon, 2013) et François Jost (Jost, François. *Les Nouveaux méchants : Quand les séries américaines font bouger les lignes du Bien et du Mal*. Montrouge : Bayard, 2015.) ou encore les analyses plus spécifiques apportées par les différents auteurs de la toute nouvelle collection PUF séries (qui a grandement contribué à la légitimation des analyses narratives des séries en France) dont par exemple celle de Tristan Garcia (Garcia, Tristan. *Six Feet Under : Nos vies sans destin*. Paris : PUF, 2012).
15. Esquenazi, Jean-Pierre. *Les séries télévisées : L'avenir du cinéma ?* Op.Cit.
16. « L'attention au cinéma n'est exigée que par un seul centre : l'écran. C'est là qu'est l'hypnose. » disait Jean Epstein (Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Paris : Seghers, 1974).
17. Pamela Douglas indique elle-même que les étudiants ont l'habitude d'entendre « play it, don't say it » (« joue-le, ne le dis pas ») mais qu'en série « if 'viewers' have to get a point, put it in dialogue. » (« si les 'spectateurs' doivent comprendre quelque chose, mettez-le dans le dialogue. ») (Douglas, Pamela. *Writing the TV Drama Series : How to succeed as a professional writer in TV*. Studio City, CA : Michael Wiese Productions, 2005. p. 13-14.
18. Au sens de l'importance donnée au visuel, à ce qui est montré, tel que compris dans l'article « De la visualité » (Moreno, Luisa Ruiz. « De la visualité », *Actes Sémiotiques*, n° 111, 2008.)



19. I Love Lucy, CBS, 1951-1957.
20. Dragnet, NBC, ABC, 1951-1959.
21. Mittel, Jason. *Television and American Culture*. New York : Oxford University Press, 2010. p. 170.
22. Sépulchre, Sarah (dir.). *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck, 2011. p. 19.
23. Par quoi l'on entend ici le très grand nombre de films qui n'ont pour ambition ni d'être un film « d'art et essai » au public de niche, ni de devenir un blockbuster ; en général des films dont le budget est situé entre 1 et 50 millions de dollars environ.
24. Réalisateur notamment de la série *The Knick* (Cinéma, 2014-présent).
25. Réalisateur sur la série *Boardwalk Empire* (HBO, 2010-2014) et *showrunner* de la série *Vinyl* (HBO, 2016).
26. Réalisateur sur la série *House of Cards* (Netflix, 2013-présent).
27. *Fargo*, FX, 2014-présent.
28. *Stranger Things*, Netflix, 2016-présent.
29. *True Detective*, HBO, 2014-présent.
30. « Paysage », Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Repéré à <http://www.cnrtl.fr/definition/paysage>, consulté le 27 septembre 2016.
31. Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris : éditions du Cerf, 1990. p. 166.
32. Gardiès, André. *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens Klincksieck, 1993.
33. *Ibid.* p. 135.
34. Gardiès, André. « Le paysage comme moment narratif », in Mottet, Jean (dir.). *Les paysages du cinéma*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
35. Berque, Augustin (dir.). *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Paris : Champ Vallon, 1994. p. 26.
36. Collot, Michel. « Paysage en mouvement, L'image émotion », *Vertigo*, Esthétique et histoire du cinéma, Paysages, Capricci Editions n°31, Juillet 2007, Coordonné par Fabienne Costa. p. 6 à 12.
37. Epstein, Jean. *Écrits sur le cinéma*. Paris : Seghers, 1974.
38. Corbin, Alain. *L'homme dans le paysage*. Paris : Les éditions Textuel, 2001. p. 20-21.
39. Roger, Alain. *Court traité du paysage*. Paris : Gallimard, 1997.
40. *Ibid.* p. 10.