



Entrelacs
Cinéma et audiovisuel
HS | 2008
Séries télé in/out

La série télévisée comme machine à voir

Éléments pour une analyse de l'optique sérielle

Olivier Aïm



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/entrelacs/260>
DOI : 10.4000/entrelacs.260
ISSN : 2261-5482

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Édition imprimée

Date de publication : 7 février 2008
ISSN : 1266-7188

Référence électronique

Olivier Aïm, « La série télévisée comme machine à voir », *Entrelacs* [En ligne], HS | 2008, mis en ligne le 01 août 2012, consulté le 11 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/260> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/entrelacs.260>

Ce document a été généré automatiquement le 11 septembre 2023.

Tous droits réservés

La série télévisée comme machine à voir

Éléments pour une analyse de l'optique sérielle

Olivier Aïm

- 1 En devenant un objet d'étude de plus en plus légitime, la « série télévisée » ouvre à des questionnements qui accompagnent inévitablement un tel processus de légitimation : ainsi de son histoire, de ses formes et de l'histoire de ses formes... Balayée par un regard tour à tour synchronique et diachronique, la *série-de-télévision* ne peut échapper à l'obsession (au démon ?) de la typologie. A ceci près que nous sommes encore dans une phase largement inchoative : des savoirs fragiles se mettent en place, qui cherchent à se fixer comme des acquis.

Aussi bien est-ce la question des frontières qui se pose d'abord : le « in » et le « out » de la série... En termes plus (inter)culturels, c'est la « sémiosphère » (au sens de Youri Lotman) de la série qui pose question : quel genre traduit-elle ? comment se traduit-elle ?¹. Toujours est-il que le souci taxinomique qui domine la réflexion sur la série, ne peut que gagner à se dégager de son horizon d'attente initial, ainsi qu'y invite ce numéro d'Entrelacs.fr, autrement dit à produire un effort de « déterritorialisation ».

Au nombre des savoirs qui se fixent, une première doxa tend à s'imposer qui veut que l'intermédialité de la série désigne, naturellement, le roman et plus précisément encore le roman-feuilleton, comme si la série télévisée ne procédait que d'un changement de support... Cela a sa part de pertinence, bien entendu, mais on sait, par ailleurs, que toute l'épistémologie de la *métamorphose* contredit ce fantasme de la pure transposition. Le problème d'une approche purement transposale est qu'elle escamote les complexités. Les analyses deviennent ainsi sourdes au composite des objets « *entrelacés* » que sont les séries². Pour ne donner qu'un exemple : l'amalgame est ainsi trop vite pensé et trop peu discuté entre la « série », le « feuilleton », le « soap opera » et le « sitcom ».

Le sitcom, par exemple, est un objet particulièrement riche, vivace et en proie à d'incessantes transformations. Il dit bien à lui seul la difficulté à ne prendre en compte

une généalogie de la série qui ne passe que par le contenu en laissant de côté les dispositifs de sa production, de son édition et de sa réception.

La série, une forme narrative ?

- 2 Commençons par rappeler quelques éléments d'une vulgate qui s'installe. Le plus souvent rattachée au champ romanesque, la série trouve ses origines officielles dans l'histoire de la fiction et dans l'art de la narration ; et de rapporter la forme série à celles du roman, de la nouvelle, du feuilleton, voire de l'épopée³.
Pourtant, à suivre cette première pente apparemment unificatrice, tout est loin d'être simple. La typologie de la série prolonge celle d'un roman-feuilleton lui-même assez problématique. Si l'on s'accorde pour dater sa naissance autour de 1836 (date de la parution de *La Vieille fille* de Balzac dans le quotidien *La Presse* d'Emile de Girardin), les formes observables démentent une délimitation typologique qui soit stricte : le feuilleton naît d'une rubrique elle-même marquée par l'hétérogénéité, les « Variétés »⁴. Cette difficulté taxinomique rejaillit sur les premiers "films-feuilletons" notamment américains :
- 3 « Le *serial*, récit cinématographique se poursuivant d'épisode en épisode, se distingue de la « série », adaptation à l'écran de fascicules populaires du type des Nick Carter, Nat Pinkerton ou Bronco Billy, dont chaque opus, centré autour du même personnage, constitue un récit, complet, achevé. (il existe cependant un flottement lexical puisque, aussi tardivement que 1916, le terme *series* est utilisé dans du matériel publicitaire pour désigner le feuilleton *The Mysteries of Myra*. »⁵
- 4 Notons, d'ailleurs, que cela ne fait que s'accroître à l'heure actuelle puisque en désignant aussi bien une œuvre dont les épisodes sont liés (le « feuilleton »), une œuvre dont les épisodes sont autonomes (la « série » *stricto sensu*), une œuvre au statut hybride (la « série-feuilleton »), le terme série accède à un statut d'hyperonyme pour toutes les formes que l'on vient de citer, auxquelles il faudrait ajouter le « sitcom », le « soap opera », l'« anthologie »⁶, la « saga », etc. Or, par ce statut même, la série hypostasie un ensemble en réalité hétérogène en accréditant l'idée qu'il s'agit dans tous les cas de fictions de type narratif.
- 5 Or, si, en première analyse, il semble que le *soap opera* désigne bien le récit (l'épopée), le caractère implexe⁷ de ses intrigues laisse penser à une autre généalogie possible : théâtrale. D'autant plus que l'épopée désigne une forme vivante, « orale » de la fiction qui complique franchement le rapport diégésique à sa narration par une forte dimension *mimésique*⁸. Le cas du sitcom ne fait que confirmer cette oralité, puisqu'il désigne, dans sa dénomination même, la comédie et par là le théâtre.
- 6 En bref et d'une manière plus générale, on pourrait commencer par dire que l'histoire officielle de la série occulte ce substrat dramatique pourtant fondamental pour comprendre l'importance des dispositifs *sériels*.

Le dispositif théâtral de la série

- 7 L'histoire d'abord technique de la série incite à remettre en perspective les dispositifs de son filmage, de son enregistrement et de sa diffusion. Les premières séries (*Chapeau melon et bottes de cuir*, par exemple, soit en version originale *The Avengers*) sont tournées

en direct, en une prise unique comme le sont les émissions de plateau ou les retransmissions sportives. La série renvoie à la tradition la plus orale de la « veillée » (comme dirait Florence Dupont) radiophonique et à sa forme la plus commune : la « dramatique »⁹. Elle exige une dimension de performance mimésique, au sens d'une représentation actualisée par une énonciation directe. Notons que la série la plus récente peut parfois se rappeler à sa propre genèse et proposer le spectacle d'une telle performance, comme ce fut le cas du premier épisode de la quatrième saison (1997) de la série Urgences qui avait été proposé en direct à ses téléspectateurs.

- 8 Mais c'est bien le sitcom qui prolonge le mieux cette tradition mimésique en proposant une véritable représentation face à un public. Du côté de la réception, en effet, le sitcom agence une énonciation qui enfonce le clou de la théâtralité à travers un dispositif communicationnel qui lui est propre : la triple destination du message. On sait que l'énonciation théâtrale *stricto sensu* se définit par un double destinataire : les dialogues s'adressent à la fois aux personnages sur scène et au public. Le dispositif du sitcom ajoute une autre dimension proprement télévisuelle en dissociant deux publics : le public sur le plateau¹⁰ et le public derrière son poste.
- 9 Du point de vue énonciatif encore, la série de télévision la plus récente se distingue par la présence récurrente d'une voix off qui, le plus souvent, encadre l'épisode pour en tirer une sorte de commentaire général, une mise en perspective mi édifiante, mi tragique. Cette voix ne fait que reprendre un rôle théâtral fondamental en ce qu'il est d'origine antique : le coryphée. Le coryphée fait partie des *dramatis personae* tout en tenant un rôle *bifrons* : il fait office d'interface entre le public et les autres personnages, entre la salle et la scène. Une série comme *Oz* est exemplaire de cela. Sous les traits d'un personnage à part entière – « Augustus » –, la voix ouvre et clôt chaque épisode pour lui fournir une unité de vue, une perspective, en un mot une certaine *vision du monde* et de l'homme¹¹.
- 10 Mais la théâtralité excède parfois le théâtre, et touche au style même de la parole interne et à sa mise en dialogue. Il est ainsi un cas spectaculaire tant il ne repose que sur la théâtralité de son écriture : la série *Columbo*. Tout le monde connaît le « dispositif » narratif de *Columbo* : le spectateur sait dès le départ l'identité du coupable et regarde le spectacle de la résolution du crime par le héros, qui suit le mouvement d'une *anagnorisis*. Ainsi présentée, la « machine infernale » de la série pourrait faire penser à un fonctionnement proche, là encore, de la tragédie. Mais sa théâtralité désigne une toute autre tradition parfaitement situable dans l'histoire du théâtre, bien qu'elle n'ait jamais fait l'objet de commentaire en ce sens : le marivaudage. Le génie de cette série a consisté à remplacer le sentiment amoureux par la faute et le crime. Le consentement à l'amour (des personnages de Marivaux) devient, dans *Columbo*, le « c'est moi » du *whodunit* proféré par le coupable à l'inspecteur comme un aveu. Tout l'épisode repose sur le spectacle – essentiellement verbal comme chez Marivaux – de la mise en place et en jeu de cette déclaration dont on sait qu'elle doit inéluctablement unir les deux personnages principaux.
- 11 Au sens quasi benjaminien, *Columbo* est une série qui se répète, se reproduit, redoublant ainsi son aspect mécanique. Dans une absence totale de continuité interépisode, on entre dans le champ de l'itératif, d'une écriture de la série stricte, en un mot : *formulaire*¹²... Mais cette forte formalisation se redouble dans son contenu et fait de l'artifice son thème nodal. L'artificialité des situations, des dispositifs et des personnages renvoient là encore au marivaudage et à son modèle : la *commedia*

dell'arte. Dans les deux cas, le canevas est inchangé, les personnages ont toujours les mêmes masques et seule l'actualisation d'une oeuvre à l'autre varie, tout en construisant une vision du monde extrêmement cohérente du fait même de sa répétition. La vision du monde de *Columbo* est spéculaire : elle théâtralise la théâtralité d'un espace (Los Angeles) dominé par l'illusion et la mise en scène. Se dessine ainsi une théâtralité réflexive de l'ordre du *theatrum mundi*...

- 12 Si le roman-feuilleton et son histoire désignent le moment où, sous l'essor médiatique de la presse, nous accédons à « une civilisation du rythme généralisé » (comme l'écrivent M.E. Therenty et A. Vailland), la série exacerbe cette épisodification des pratiques lectoriales en construisant une vision du monde elle-même marquée moins par le fragment que par la répétition (sa « reproductibilité »). De sorte que, au-delà du simple psychologisme romanesque, la série de télévision conjoint le théâtral et le visuel dans une anthropologie qui renvoie à une *Weltanschauung* fortement tributaire de son optique - Foucault dirait de son *épistémè*...

Un dispositif épistémique

- 13 Les dispositifs de la sérialité permettent une poétique extrêmement riche : la combinaison, la variation, l'entrelacs. Mais cette dimension poétique prend une valeur épistémique qui relie la théâtralité de la série à la *théorie*¹³, si ce n'est au laboratoire. En effet, dans les deux cas, c'est la notion d'expérience qui permet de comprendre ce jeu avec les formes et les contenus, c'est-à-dire avec l'écriture et l'objet de cette écriture : l'humain. On sait comment la télé-réalité a fructifié sur la métaphore expérimentale d'un dispositif panoptique qui consisterait « à tout voir ». Le « loft » ne fait qu'entériner, à cet égard, la tradition du « dispositif de recherche » que Pierre Schaeffer avait définie dès les années 60 comme « le piège tendu à l'animal humain pour sa capture en vue d'observation »¹⁴. À côté de ses définitions canoniques, voici comment Michel Foucault décrit aussi le panoptisme :
- 14 « Le Panopticon est une ménagerie royale ; l'animal est remplacé par l'homme, par le groupement spécifique la distribution individuelle et le roi par la machinerie d'un pouvoir furtif. À ceci près, le Panopticon, lui aussi, fait oeuvre de naturaliste. Il permet d'établir les différences : chez les malades, observer les symptômes de chacun, sans que la proximité des lits, la circulation des miasmes, les effets de contagion mêlent les tableaux cliniques, etc. »¹⁵
- 15 La série contient elle aussi une telle dimension expérimentale. Prenons le cas d'une sitcom comme *Friends* par exemple. Que met en spectacle cette série sinon la compossibilité de toutes les formes de relation amoureuse. Le sitcom renvoie à la dimension combinatoire (rappelons le titre de ce film qui jouait sur ce même imaginaire : « *2 garçons, 1 fille, 3 possibilités* ») du sentiment. Un chercheur comme Jean-Pierre Esquenazi fait bien, du reste, le lien entre la télé-réalité et cette série en écrivant précisément :
- 16 « Le grand succès de la série *Friends* tient à son caractère de laboratoire des rapports privés individuels dont la série, au moins dans ses premières années, s'est fait le spectacle : toutes les possibilités amoureuses y sont joyeusement inventoriées (jeune et vieux, fille et fille, noir et blanche, etc.) »¹⁶

- 17 Au fond, la série repose, dans la plupart des cas, sur la représentation du lien social dans une logique comparative et cumulative qui prend la forme d'une tératologie du social... Qu'il s'agisse d'éprouver les possibles d'une sexualité obsessionnelle (*Nip/tuck*), d'une familiarité tentaculaire (*Six Feet Under*, *Dallas*, etc.), d'une amicalité névrosée (*Seinfeld*), la série offre une vision du monde qui s'incarne dans une vision du *socius*. Mais cette vision dépasse les simples contenus et procède d'une construction *visuelle du monde* : la série développe une certaine « optique du monde »¹⁷.

La série comme dispositif optique

- 18 L'optique de la série renvoie moins au panoptisme qu'au « synoptisme ». Par ce terme, nous voulons évoquer cette capacité structurelle – et *intellectuelle* au sens de Jack Goody – de la série à mettre en regard¹⁸ les épisodes les uns avec les autres et à mettre en perspective les différents cas observés et cumulés. Il y a un fond casuistique et comparatif dans la série, moyennant lequel il s'agit de produire des tableaux cliniques du monde et des rapports sociaux. La vision du monde devient une image du monde ; au bout de sa *Weltanschauung*, la série produit une *Weltbild*. Si bien que s'élabore une écriture tabulaire avec la série qui désigne tout autant la tradition picturale que théâtrale. Cette écriture clinique explique en partie le succès de la série médicale, dont le paradigme serait *Urgences* et qui repose précisément sur le spectacle des « cas » : de figure, de conscience, d'observation... La série médicale est passionnante de ce point de vue. Elle donne à voir ces « petits observatoires » que dessine l'histoire du panoptisme retracée par Foucault, tout en proposant ce qu'il faudrait appeler une « clinique du monde ».
- 19 Avec *Urgences*, nous sommes face à une *clinique naissante* qui ne fait que se radicaliser dans une série comme *Nip/Tuck*. L'espace fictionnel n'est, du reste, plus l'hôpital mais la clinique (celle des docteurs « Troy » et « McNamara »). Avec cette série, on quitte le pictural et même le tabulaire en abandonnant l'observation de la surface pour l'« analyse » des profondeurs, au sens où, dans *Naissance de la clinique*, Foucault montre comment, à la faveur du passage de la « clinique » à l'« anatomo-pathologie », le regard médical se « réorganise » pour rendre visibles l'invisible et le profond. Les cadavres s'ouvrent et délivrent, dans ce geste d'autopsie (qui consacre un « triomphe du regard » selon Foucault), une vérité des organes. *Nip/Tuck* cherche à mettre au jour la machinerie du corps individuel, malade, et à la mettre en perspective avec celle du corps social, tout autant dysfonctionnant. *Nip/Tuck* consacre ce regard qui pénètre les corps. Un regard fortement sexualisé, en même temps que, autoptique, il charrie la mort. Les profondeurs ainsi exhibées retournent alors les dispositifs sociaux, psychologiques et même médiatiques qui, paradoxaux, sont ceux d'une société (américaine, et au-delà occidentale) obsédée par la surface. La série devient cet opérateur scopique de l'invisible, de l'organique et de la « boîte noire », celle de morts-vivants : il y a une esthétique du zombi dans cette série, ou, pour rester dans le champ médical, une esthétique de l'*écorché*. On est dans une logique typique de la série, qui est celle de l'invisible rendu visible. La série propose alors non plus seulement une vision du monde, mais une *visualisation du monde*. *Nip/Tuck* est là pour rendre figurables les secrets d'une société qui rend pathogène et morbide le corps tout en étant obsédée par son infinie *plasticité*.

- 20 Au bilan de cette exploration, il convient de souligner que l'étude des dispositifs nous a conduit, presque naturellement, à pratiquer une lecture foucauldienne de la série de télévision. En partant de son substrat théâtral, la notion de dispositif montre comment la série accède à un rang non seulement esthétique mais encore épistémique, à la rencontre de la *diegesis* et de la *mimesis*, de la voix et du regard, de l'unité et de la totalité, de la surface et de la profondeur. Se constituant comme une « technologie de l'intellect » (Jack Goody), la série de télévision donne à lire, donne à entendre, mais surtout donne à voir. Elle se situe à la croisée d'une interartialité riche qui croise le livre, la scène et le tableau. De sorte que, (télé-)visuelle, la série confirme qu'à tous les sens du terme, elle constitue un objet hautement « théorique »...

NOTES

1. sur la transformation culturelle de la série, on trouvera quelques éléments dans Olivier AÏM, « Lost en France : traduction ou trahison ? », in *Médiamorphoses*, hors-série, janvier 2007
2. l'étymologie désigne la series latine d'abord comme un « entrelacs »
3. ainsi qu'en témoigne le stimulant ouvrage de Florence Dupont, *Dallas & Homère*, Kimé, Paris, 2005
4. sur l'histoire de cette rubrique, lire notamment « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », *Au bonheur du feuilleton*, Creaphis éditions, Paris, 2007, pages 67-81
5. Véronique Elefthériuo-Perrin, « Film-feuilleton, guerres et propagande aux Etats-Unis », in *Au bonheur du feuilleton*, Creaphis éditions, Paris, 2007, p.298
6. on réserve le terme « anthologie » aux séries du style *Alfred Hitchcock présente* ou *La Quatrième dimension*
7. comme on dit dans le théâtre classique
8. nous employons à dessein ces deux termes pour leur préserver un sens aristotélicien
9. il y aurait toute une étude à mener sur cette forme fondatrice que constitue la « dramatique », en ce qu'elle désigne, de surcroît, un média particulier : la radio
10. c'est ainsi le cas de *Friends*
11. d'autres séries, parmi les plus récentes, reposent sur cet effet de tragédisation : *Desperate Housewives*, *Heroes*, etc.
12. d'ailleurs, le métadiscours américain parle à propos de telles séries de « formula show »
13. rappelons l'étymologie commune pour les mots *théâtre* et *théorie*
14. Olivier Aïm, *Le Dispositif télévisuel au regard du panoptisme*, Thèse de doctorat, Université Paris IV Sorbonne, Celsa, 2006
15. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir*, Gallimard, « Tel », p.237
16. Jean-Pierre ESQUENAZI, « Loft Story, une expérience de déliaison », *Médiamorphoses*, juin 2002, n°5, p.8
17. sur la notion d'« optique du monde », voir Sophie PENE, *Communication et langages*, n°147, pages 25-31
18. la synopse, qui a donné son nom au synopsis, renvoie dans l'histoire du livre à une forme d'édition de la bible dans laquelle les trois Evangiles dits « synoptiques » sont en regard les uns avec les autres

RÉSUMÉS

Dans cet article, Olivier Aïm propose d'explorer l'intermédialité de la série de télévision à travers l'étude de ses dispositifs. Par ce terme, il s'agit d'entendre la composante technique, mais aussi sémiotique et finalement épistémique de la série télévisée, qui repose non seulement sur une certaine *vision du monde*, mais encore sur une *clinique du monde*. Dans une approche volontiers foucauldienne, l'analyse montre, en effet, comment la série désigne, dans un premier temps, le théâtre comme machine à montrer et à voir, avant de mettre en scène, dans un retournement de l'esthétique du *theatrum mundi*, le social comme un espace d'observation et d'expérimentation. Le dispositif sériel est un dispositif optique qui reposerait à la fois sur un spectacle pan-optique et sur une écriture syn-optique, qui consiste à donner à voir tous les possibles (sociaux, psychologiques, relationnels, humains, etc.) mis en séries et, en ce sens, mis en tableaux. L'interartialité de la série est riche alors, qui se situe à la croisée du livre, de la scène et de l'image, autrement dit des regards romanesque, théâtral et pictural sur le monde.

AUTEUR

OLIVIER AÏM

Gripic-Celsa, Université Paris 4 Sorbonne