



# Séries télévisées

MARJOLAINE BOUTET

*Sont-elles l'art majeur  
du XXI<sup>e</sup> siècle ?*

Comment un mode de consommation culturelle, considéré comme mineur et populaire il y a trente ans, s'est-il imposé auprès du grand public et des milieux intellectuels sur l'ensemble des continents ?



I l y a quelques années à peine, le fait même de qualifier les séries télévisées d'art aurait fait sourire, voire provoqué de l'indignation dans l'*intelligentsia* française. Aujourd'hui, ces fictions audiovisuelles découpées en épisodes, outre le fait qu'elles occupent une grande partie des soirées de *prime time* sur toutes les chaînes télévisées du monde, alimentent revues, ouvrages, festivals, colloques, discussions et débats enflammés sur les réseaux sociaux et en dehors, et ont fait entrer dans le langage courant des mots exotiques comme *cliffhanger* ou *spoiler*.

Puisque, pour l'anthropologue Marcel Mauss, « un objet d'art, par définition, est l'objet reconnu comme tel par un groupe<sup>1</sup> », les séries télévisées nous semblent aujourd'hui répondre sans ambiguïté à cette définition, au-delà de la question esthétique. Les séries télévisées nous parlent et parlent de nous. Elles produisent du sens, provoquent des émotions, suscitent des interrogations. Elles ont une histoire, répondent à des codes et invitent à des interprétations multiples.

Alors que le *xxi*<sup>e</sup> siècle est à peine commencé et que les évolutions culturelles et technologiques s'enchaînent à un rythme effréné, il est peut-être trop tôt pour savoir si les séries télévisées sont l'art « majeur » du *xxi*<sup>e</sup> siècle, mais elles sont en tout cas incontestablement un champ important d'expression, d'innovation et d'engouement dans le monde entier.

Les séries télévisées, héritières d'une longue tradition dans l'art de la narration Les séries télévisées ont longtemps été ignorées et méprisées par les élites et/ou hâtivement cataloguées comme des productions commerciales sans intérêt esthétique ou intellectuel, avec, comme reproches récurrents, leur caractère répétitif et le temps qu'elles demandent pour être consommées.

Or, reprocherait-on à Homère d'avoir été l'un des premiers à raconter une histoire-fleuve par petits bouts, et qui oserait dire en public qu'il refuse de lire *L'Illiade* et *L'Odyssée*, au titre que ces livres seraient trop longs ? De même, les auteurs grecs antiques (Sophocle, Eschyle, Euripide et d'autres) proposent à leurs spectateurs des pièces à la structure identique qui ont été portées aux nues par des générations d'intellectuels. L'art classique s'est construit sur la capacité des artistes à se conformer à des canons préétablis, et les musées d'art occidental regorgent de *Vierge à l'Enfant* ou de *Descente de la Croix*. Récit-fleuve et répétition des formes sont des éléments constitutifs des modes d'expression de l'humanité. C'est seulement au *xix*<sup>e</sup> siècle en Occident (et en France en particulier), siècle des révolutions de tous ordres qui font naître la notion de Progrès comme nécessité

historique, que se développe la distinction entre l'Art qui devrait innover et l'artisanat qui ne serait qu'une technique de reproduction, avec la figure de l'Artiste touché par la grâce et inspiré par le Génie, qui indiquerait le chemin du Progrès au reste de la société (cf. Victor Hugo dans la préface de *Cromwell*, 1827). La mission de l'artiste est dès lors de provoquer, de mettre mal à l'aise, d'aller à contre-courant des goûts du « grand public » pour être à l'avant-garde et créer non pas pour le présent mais la postérité.

Paradoxalement, c'est aussi au *xix*<sup>e</sup> siècle que les techniques de reproduction à grande échelle de textes et d'images, ainsi que les progrès de l'alphabétisation, permettent à la culture populaire de se diffuser à une rapidité et à une échelle sans précédent. Créer pour satisfaire les goûts du public présent devient extraordinairement rémunérateur et libère l'artiste de la commande de son mécène.

Au-delà des manifestes et des théories esthétiques, la frontière entre ce qui serait de l'art et ce qui ne serait que de la « culture de masse » est floue. Les feuilletons à suivre fidélisent le lectorat des journaux et sont aussi bien signés Honoré de Balzac, Charles Dickens, Alexandre Dumas, que Ponson du Terrail, Eugène Sue ou Conan Doyle. Les sagas historiques et familiales, les romans d'aventure, de cape et d'épée, les enquêtes policières, le fantastique fascinent un lectorat de plus en plus nombreux.

Fantomas, Arsène Lupin, Sherlock Holmes deviennent des figures familières dont le public ne cesse de réclamer de nouvelles aventures, et qui survivront à leurs auteurs originels pour se réinventer à la radio et au cinéma.

C'est dans cette longue tradition que s'inscrivent les séries télévisées : des récits à la fois familiers et surprenants qui procurent une satisfaction immédiate, comme l'expliquait Umberto Eco dès 1987 dans un célèbre article, traduit en français dans la revue *Réseaux* en 1994 : « Avec une série, on croit jouir de la nouveauté de l'histoire (qui est toujours la même), alors qu'en réalité on apprécie la récurrence d'une trame narrative qui reste constante. En ce sens, la série répond au besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le « retour de l'identique », sous des déguisements superficiels. La série nous reconforte (nous autres consommateurs), parce qu'elle récompense notre aptitude à deviner ce qui va se produire. Nous sommes ravis de découvrir une fois de plus ce à quoi nous nous attendions, mais loin d'attribuer cet heureux résultat à l'évidence de la structure narrative, nous l'imputons à nos prétendues aptitudes au pronostic<sup>2</sup>. » Pour le linguiste italien, ce plaisir provoqué par la répétition (qui peut parfois obéir à des règles complexes d'intertextualité supposant une culture préalable de

« *Reprocherait-on à Homère d'avoir été l'un des premiers à raconter une histoire-fleuve par petits bouts ?* »

la part du consommateur) ne fait pas des séries, ou de tout autre produit issu de la culture de masse, un objet industriel dépourvu de toute valeur artistique, car « le plagiat, la citation, la parodie, la reprise ironique, le jeu de mots intertextuel sont caractéristiques de toute la tradition artistico-littéraire<sup>3</sup> ». La tension entre répétition et innovation est même au cœur de toute la production artistique de la période contemporaine, et des séries télévisées en particulier.

### LES DÉBUTS SOUS INFLUENCE DES SÉRIES TÉLÉVISÉES

Les séries télévisées sont donc de plein droit des manifestations artistiques des sociétés qui les produisent, et leur évolution de l'immédiat après-guerre à l'orée du XXI<sup>e</sup> siècle témoigne des rapports d'une société donnée avec sa télévision en particulier et la culture populaire en général.

La télévision s'est développée au sortir de la Seconde Guerre mondiale dans les pays occidentaux, et son essor a été inversement proportionnel à l'ampleur de la reconstruction à opérer après le conflit. Elle est donc d'abord devenue un média de masse aux États-Unis, puis en Grande-Bretagne, et enfin dans les pays d'Europe continentale.

Aux États-Unis, dès la seconde moitié des années 1940, les grands réseaux de radio privés se sont emparés de la nouvelle technologie qui leur permettait de retransmettre des images en même temps que le son. Au départ, les émissions sont restées les mêmes, retransmises en direct, l'image en plus. Ce n'est que dans les années 1950, avec la possibilité de tourner sur film et dans les studios de Hollywood, que les séries télévisées sont devenues davantage que des pièces ou des feuilletons radiophoniques.

C'est pour cela que cette décennie est appelée le « premier âge d'or » des séries télévisées américaines : tout est à inventer. Sur les plans visuel et technique, la sitcom *I Love Lucy* met en place de nouveaux codes, mêlant des éléments empruntés au théâtre de boulevard (enregistrement face à un public dont les réactions sont incluses dans la bande-son, scène à trois entrées), au cinéma burlesque (les effets comiques sont très visuels, le visage de l'actrice principale est surmaquillé pour accentuer ses yeux et sa bouche) et aux comédies conjugales radiophoniques (une situation quotidienne examinée à partir des points de vue contradictoires du mari et de sa femme). Mais ce programme ne fait pas que réemployer des éléments déjà inventés par d'autres : Lucille Ball, sa productrice et actrice principale, fait mettre au point un système d'éclairage sans ombres qui permet à trois caméras de filmer une même scène, que l'on monte ensuite en fonction des effets désirés.

Sur le plan de l'écriture, la fin des années 1940 et la décennie 1950 sont aussi une période de grande inventivité, avec des téléfilms audacieux comme *Douze hommes en colère*, par exemple, qui est une œuvre télévisée de Reginald Rose avant d'être adaptée au cinéma et au théâtre. Des anthologies (suites d'épisodes bouclés sans personnage récurrent) comme *Alfred Hitchcock présente* et *La Quatrième Dimension* proposent chaque semaine des petites perles appartenant au genre fantastique ou au genre policier. Dans *Dragnet*, Jack Webb arbore fièrement un badge de la police de Los Angeles pour reconstituer à l'écran des enquêtes inspirées de faits réels et qui reflètent les problèmes liés à l'expansion de la mégapole californienne (accidents de voitures, vols, disparitions, tensions sociales et raciales, etc.).

Mais au-delà de ces innovations, la télévision américaine devient dès la seconde moitié de la décennie 1950 un média de masse, avec plus de 30 millions de téléspectateurs. Les enjeux financiers sont énormes et, pour des chaînes privées uniquement rémunérées par la vente d'espace publicitaire, la répétition de formules à succès est moins risquée que des programmes inconnus du public. Les séries télévisées avec des héros et des formules narratives récurrentes sont donc rapidement préférées aux téléfilms originaux. Ainsi, en 1959, la télévision américaine propose 26 séries de cow-boys à ses téléspectateurs chaque semaine. Les décennies 1960 et 1970, où trois chaînes hertziennes se partagent un marché de 100 millions de téléspectateurs captifs, connaissent peu d'innovations sur le plan formel et peu d'audaces dans la représentation de la société, même si un observateur attentif peut y déceler, par sous-entendus, métaphores et micro-évolutions, l'influence du temps qui passe<sup>4</sup>. Cette période a longtemps marqué les séries télévisées du sceau de « produits culturels de seconde zone », sans intérêt intellectuel ou artistique.

En Europe, la télévision s'est implantée sous égide gouvernementale et les premières chaînes de télévision ont été publiques (la BBC en Grande-Bretagne, la RTF en France). La pression financière pour programmer des émissions sérielles était donc moins forte. Dès les années 1950, la BBC mise sur des téléfilms de qualité, avec une prédilection pour les adaptations de chefs-d'œuvre littéraires, interprétés par des acteurs venus du théâtre. Les pièces originales sont signées de grands noms qui travaillent souvent à parts égales pour le théâtre et le cinéma. Les séries télévisées, telle *Doctor Who*, sont dans l'ensemble réservées à la jeunesse.

Mais l'irruption de la chaîne privée ITV en 1955, brisant le monopole de la BBC, va changer la donne. C'est elle qui développe véritablement les séries télévisées « à l'anglaise », combinant la qualité d'écriture et d'interprétation héritée du

théâtre aux envies de divertissement, de surprise et d'innovation formelle d'un public que les dirigeants de la chaîne conçoivent comme international. Ainsi, *Chapeau melon et bottes de cuir*, *Le Prisonnier* ou encore *Le Saint* ravissent le public britannique tout en popularisant à l'étranger l'image d'un pays cool, chic et pop.

Ces séries ITV exportées à l'étranger (y compris aux États-Unis) sont une exception en Europe, où la télévision reste jusqu'au début du XXI<sup>e</sup> siècle un média avant tout national. En France, la télévision est entièrement sous contrôle de l'État jusqu'au milieu des années 1980, et ces années d'occupation la coupent d'éventuelles racines du côté de la radio ou du théâtre. Comme à Radio France, le personnel est entièrement nouveau et donne aux programmes de la RTF un aspect pionnier et artisanal.

La grille de programmes se remplit doucement et tente d'épouser le rythme du quotidien des foyers français, avec deux grands rendez-vous que sont les journaux d'information de 13 et 20 heures. Les soirées font la part belle aux programmes éducatifs (documentaires, reportages, débats, jeux) ou culturels (théâtre, cinéma, variétés et concerts filmés), tandis que le « télé-feuilleton » fait figure de parent pauvre, au mieux diffusé juste avant ou après le journal télévisé.

Le média se popularise plus lentement que dans les autres pays occidentaux et ne devient un média de masse qu'au milieu des années 1960. C'est alors que, sous l'influence des radios frontalières privées (RTL et TMC) qui diffusent quantité de séries anglo-saxonnes pour remplir leurs grilles à moindre coût et séduisent une part croissante des ménages populaires, la RTF devenue ORTF (avec une deuxième chaîne en 1964) se lance plus sérieusement dans la production de fictions à épisodes. Beaucoup sont inspirées des feuilletons populaires du XIX<sup>e</sup> siècle (*Belphegor*, *D'Artagnan*, *Vidocq*, *Jacquou le Croquant*, *Arsène Lupin*) ou bien de la littérature policière de l'entre-deux-guerres (*Les Enquêtes du commissaire Maigret*), tandis que d'autres offrent une vision quelque peu nostalgique de la « France éternelle » confrontée aux bouleversements sociaux de l'époque (*Les Cinq Dernières Minutes*, *Les Saintes Chéries*, *L'Homme de Picardie*).

Dans l'ensemble des pays industrialisés, les séries télévisées des années 1950 aux années 1970-1980 sont des produits culturels de dimension nationale, qui remplissent les grilles de programmes et auxquels on prête peu attention. Difficile alors de parler d'« art », au sens anthropologique de Marcel Mauss autant qu'au sens esthétique moderne du terme.

« En France dans les années 1950, le « télé-feuilleton » fait figure de parent pauvre. »

Le lent chemin vers la reconnaissance des séries télévisées en tant qu'« art » C'est aux États-Unis, à la toute fin des années 1970 et dans la décennie 1980, que les séries télévisées accèdent à un nouveau statut. D'abord, parce que les évolutions techniques rendent le public moins captif des programmes habituels avec la généralisation de la télécommande et des abonnements au câble. Les séries télévisées deviennent dès lors plus captivantes, avec un recours de plus en plus systématique au suspense, comme dans *Dallas*, *Dynastie* ou *Côte Ouest*. Ensuite, parce qu'une génération (celle du baby-boom) arrive à l'âge adulte en ayant grandi avec la télévision et en maîtrise parfaitement les codes. Les séries télévisées entrent alors dans l'ère postmoderne de l'intertextualité, des jeux avec les codes narratifs et avec le public, comme dans *Hill Street Blues*, *St Elsewhere*, *Clair de lune*, *Cheers*, et même *Magnum* et *Remington Steele*. Enfin, une partie de ces baby-boomers sont devenus des universitaires et s'intéressent au média face auquel ils ont grandi. John Fiske (né en 1939) et John Hartley (né en 1948) publient *Reading Television* en 1978<sup>5</sup>, donnant les premières clés d'appréhension intellectuelle des programmes télévisés, tandis que Todd Gitlin s'intéresse plus particulièrement au contenu des programmes de *prime time* et à leur évolution avec *Inside Prime Time* paru en 1985<sup>6</sup>.

En Europe continentale, le nombre de chaînes augmente aussi, mais peu ont les moyens de produire des programmes originaux. Les années 1980-1990 voient les séries américaines déferler sur le monde en proportion inédite. Parmi elles, des pépites qui auscultent la société américaine et décrivent avec un réalisme certain son système de santé (*Urgences*), sa jurisprudence (*New York, police judiciaire*, *Ally McBeal*), ou encore les questionnements universels des adolescents (*Buffy contre les vampires*), des jeunes adultes (*Friends*), et les angoisses métaphysiques (*X-Files*).

Principalement diffusées l'après-midi ou en fin de soirée, elles sont peu remarquées du grand public, mais acculturent la jeunesse et quelques amateurs éclairés comme, en France, Jean-Jacques Jelot-Blanc, Jacques Baudou, Jean-Jacques Schleret, Christophe Petit, Alain Carrazé et Martin Winckler, qui publient des essais et des dictionnaires consacrés uniquement aux séries télévisées. Quelques universitaires comme Noël Nel, Sabine Chalvon-Demersay, Stéphane Benassi et Florence Dupont s'intéressent aux séries télévisées mais leur travail reste marginal et rencontre peu d'intérêt de la part des autres chercheurs, qui méprisent encore largement la télévision en général et la fiction télévisée en particulier.

Les séries télévisées, produits culturels globalisés du XXI<sup>e</sup> siècle Ce n'est qu'avec les années 2000 que les séries télévisées commencent à être reconnues pour leur valeur « artistique » et leurs qualités intrinsèques. Beaucoup

n'hésitent pas à parler de « troisième âge d'or » (le deuxième étant les années 1980 avec l'apparition de séries intertextuelles). La période est avant tout marquée par les séries produites sur la chaîne à péage HBO (l'équivalent de Canal + en France), qui propose alors des séries inédites d'un genre nouveau : plus de sexe, plus de violence, et surtout un discours sur la société et la nature humaine beaucoup moins édulcoré, le tout rehaussé par une réalisation proche du cinéma (haute définition numérique, cadres larges pour s'adapter aux écrans de *home cinema*, rythme plus lent du fait de l'absence de coupures publicitaires), une interprétation et une maîtrise scénaristique irréprochables.

Ces séries HBO, *Les Soprano* et *Six Feet Under* en tête, ont d'autant plus de succès auprès d'un public exigeant et cinéophile que le cinéma américain est devenu à la même époque beaucoup moins inventif et surtout moins impertinent. Elles ont aussi une influence sur l'ensemble de la production de séries de l'époque, qui deviennent, y compris sur les chaînes commerciales, plus audacieuses dans leur forme comme dans leur propos. Dès 2002, les *Cahiers du cinéma* consacrent un numéro spécial aux séries télévisées, avec Jack Bauer, le héros du thriller haletant *24 heures chrono*, en couverture. L'écrivain Tristan Garcia compare son expérience de téléspectateur devant *Six Feet Under* avec celle d'un lecteur dévorant *À la recherche du temps perdu* de Proust<sup>7</sup>.

À l'ère numérique, les séries télévisées sont devenues un champ de création où l'on retrouve de la distinction : finie l'ère commerciale avec des séries exclusivement « grand public », on peut désormais trouver des séries difficiles d'accès (*The Wire*, *Mad Men*), politiquement très incorrectes (*The Shield*, *Breaking Bad*), dont la narration est de plus en plus alambiquée (*Lost*, *Damages*).

En France, les séries télévisées sont désormais programmées en *prime time*, parfois jusqu'à l'overdose, et le public s'enthousiasme pour *Desperate Housewives*, *Les Experts* et *D'House*. Les séries télévisées américaines sont alors entrées de plain-pied dans la culture « globale » et servent de référence commune dans le monde entier. La presse, l'édition, l'université se sont emparées du sujet.

Les technologies numériques ont également permis aux séries télévisées de devenir un mode d'expression mondial, et à de petits pays comme le Danemark ou la Corée d'exercer une véritable influence culturelle sur leurs voisins : *The Killing* et *Borgen* rendent accessibles et compréhensibles les problèmes sociaux et politiques danois, en réalité très proches de ceux auxquels sont confrontés l'ensemble des pays européens, tandis que *Winter Sonata* et *Iris* ont modernisé l'image de

« Des séries inédites d'un genre nouveau : plus de sexe, plus de violence, et surtout un discours sur la société et la nature humaine beaucoup moins édulcoré. »

la Corée à l'international<sup>8</sup>. Le public américain lui-même s'intéresse de plus en plus aux séries étrangères, avec l'immense succès de la saga britannique *Downton Abbey* par exemple, mais aussi l'engouement de la critique pour la série française *Les Revenants*.

Il est trop tôt pour dire que les séries télévisées sont l'art majeur du XXI<sup>e</sup> siècle. En revanche, en tant que forme d'expression, elles ont sans aucun doute acquis une maturité et une dose d'inventivité qui en font des objets complexes et passionnants, avec une liberté de ton que beaucoup de films de cinéma n'ont plus. Leur découpage en épisodes leur permet aussi de s'adapter à nos rythmes de vie de plus en plus nomades et hachés, et la variété de leur genre, de leur style, de leur propos et de leur longueur (de la longueur des épisodes eux-mêmes – de 3 à 90 minutes – au nombre des épisodes par série – de trois ou quatre à plusieurs centaines) leur permet de correspondre à toutes les envies. Enfin, elles sont devenues aujourd'hui non plus seulement des fenêtres d'observation de la société américaine mais des fenêtres ouvertes sur le monde entier, qu'elles permettent de découvrir dans sa diversité mais aussi et surtout dans son humanité.

1. Cité dans Thierry de Duve, *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, p. 10.

2. Umberto Eco, « Innovation et répétition : entre esthétique moderne et postmoderne », *Réseaux*, vol. 12, n° 68, 1994, p. 15. Article consultable en intégralité sur [www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso\\_0751-7971\\_1994\\_num\\_12\\_68\\_2617](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2617) (consulté en mars 2015).

3. Ibid., p. 21.

4. Cf. Marjolaine Boutet, « Histoire des séries télévisées », in Sarah Sepulchre (dir.), *Décodez les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, 2011, p. 11-46.

5. John Fiske et John Hartley, *Reading Television*, Londres/New York, Methuen, 1978.

6. Todd Gitlin, *Inside Prime Time*, New York, Pantheon Books, 1985.

7. Tristan Garcia, *Six Feet Under. Nos vies sans destin*, Paris, PUF, 2012.

8. Jennifer Rousse-Marquet, « Les "dramas", moteur du soft power coréen », *Ina global*, 28 juin 2012, [www.inaglobal.fr/television/article/les-dramas-moteur-du-soft-power-coreen?tq=1](http://www.inaglobal.fr/television/article/les-dramas-moteur-du-soft-power-coreen?tq=1) (consulté en mars 2015).