

## Les séries au croisement de la télévision et du cinéma

Pierre Barrette

---

Number 138, September 2008

Séries télé

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/21424ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Barrette, P. (2008). Les séries au croisement de la télévision et du cinéma. *24 images*, (138), 7–9.



# Les séries

Depuis une dizaine d'années environ, une «petite révolution» sévit dans le monde de la production télévisuelle, révolution attribuable en bonne partie à la conjonction de deux facteurs : ensemble, l'augmentation spectaculaire de l'offre télévisuelle causée par les développements du câble et l'arrivée de nouveaux supports de diffusion – le DVD surtout, et bientôt la VSD (vidéo sur demande) – ont en effet contribué à un engouement nouveau du public cinéophile pour certaines séries télévisées, qui partagent désormais avec le film de nombreuses caractéristiques essentielles (écriture, mode de production, de réalisation et de diffusion, etc.). Jadis largement boudées par les amateurs de cinéma – qui partagent rarement les goûts du public élargi des grands réseaux –, ces nouvelles séries dramatiques ont trouvé sur les chaînes spécialisées (HBO, Fox, Showtime aux États-Unis, Séries + au Québec, Série Club ou Jimmy en France) et sur support mobile un public plus exigeant et de plus en plus nombreux, ce qui en retour semble encourager les producteurs à favoriser des projets plus audacieux, moins dépendants de l'aval de commanditaires frileux comme c'est encore massivement la cas de la télévision généraliste, surtout au sud de nos frontières.

## au croisement de la télévision et du cinéma

par Pierre Barrette

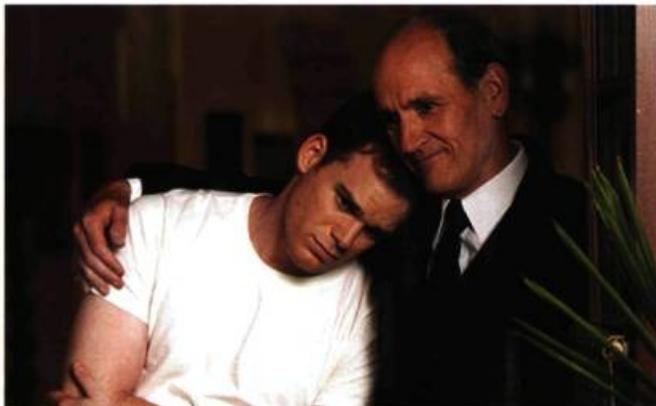
**D**ans la foulée, la mode des rediffusions et l'édition de classiques de la télévision en DVD a permis à ce même public de découvrir ou de redécouvrir certaines grandes séries du passé. Car le phénomène des séries de qualité ne date pas d'hier ; dès les années 1950, les principaux réseaux américains ont pu compter sur des collaborateurs de grand talent qui, ayant souvent fait leurs armes à Hollywood et travaillant à l'intérieur de genres créés au départ pour le cinéma (le western, la science-fiction, le policier, l'espionnage), ont donné à cette nouvelle forme culturelle ses lettres de noblesse (*Dragnet*, *The Twilight Zone*), plus tard relayée en Europe par des productions anglaises (*The Avengers*, *The Prisoner*) et françaises (*Belphégor*, *Les rois maudits*) qui voyagèrent rapidement jusqu'à nous et contribuèrent à faire du public québécois, dès les années 1960, des consommateurs de séries étrangères avertis et informés. Pendant ce temps, après une période durant laquelle le direct commandait ici des contraintes qui tiraient inévitablement la fiction vers le théâtre filmé, le *téléroman* va s'imposer pendant près de trente ans dans les

*Damages*

foyers francophones du Canada, au point de devenir le principal signe distinctif d'une télévision nationale qui affirmait, en même temps que son ancrage nord-américain, son attachement prononcé à la culture littéraire (Germaine Guèvremont, Roger Lemelin, Françoise Loranger, Victor-Lévy Beaulieu et quelques autres écrivains ayant tous contribué à fixer les paramètres du genre). Mais depuis la fin des années 1980, les émissions de fiction québécoises ont pris un virage important et, même si des téléromans de forme relativement classique continuent à être produits (*L'auberge du chien noir*, *Providence*, *Annie et ses hommes*), de plus en plus de place est faite à des séries qui s'inspirent à divers titres de la façon de faire des Américains (*Lance et compte*, *Fortier*) ou travaillent nettement dans le sens de l'innovation (*Temps dur*, *Minuit le soir*).

## Il y a série... et séries

Mais qu'en est-il justement de la notion elle-même de série télévisée et de ses diverses déclinaisons ? Ce qu'on appelle *série télé* de manière générique et sans autre souci taxonomique comprend en réalité une multitude de formes qui divergent par la durée, la périodicité, le degré d'ouverture narrative, les intentions génériques, etc. Disons, pour garder les choses simples, qu'une distinction à peu près universelle peut être faite entre les émissions dramatiques et les émissions comiques ; ces dernières – appelées communément *sitcom* pour « Situation Comedy » – constituent de notre point de vue un genre à part entière et différent de la série, largement dérivé du théâtre comique (notamment le vaudeville et le burlesque), ce qu'atteste son format reconnaissable entre tous (durée de 22 à 24 minutes, tournage en studio à trois caméras, unité dramatique de chacun des épisodes, sans oublier les fameux rires en boîte qui miment la présence du public). En ce qui concerne les émissions dramatiques proprement dites, la tradition veut qu'on départage la *série*, dont chacun des épisodes raconte une histoire autonome sans lien de continuité les uns avec les autres (*Colombo* constituant l'exemple typique), du *feuilleton* qui désignerait plutôt une seule et même histoire trop longue pour être racontée d'un trait, et donc présentée par



*Six Feet Under*

tranches (les *daytime soap* de la télévision américaine, les *telenovelas* sud-américaines ou encore nos téléromans correspondent bien à cette définition). Mais comme le fait très judicieusement remarquer Stéphane Bénassi dans son ouvrage *Séries et feuilletons T.V.*, davantage qu'à des *catégories* de dramatiques, les termes de *série* et de *feuilleton* renvoient plutôt à des pôles entre lesquels se décline toute une panoplie de formes mixtes actualisées. Cela a toujours été vrai, mais c'est à n'en pas douter une caractéristique importante de la production contemporaine.

De manière plus fondamentale, et par-delà des distinctions qui paraissent aujourd'hui un peu obsolètes, c'est la notion même de *sérialité* qui s'applique à toutes les occurrences de la fiction télévisée et qui lui donne son caractère particulier, avec des nuances quant à la façon de s'assurer la fidélité du public. Car c'est bien de cela qu'il s'agit : donner au téléspectateur, par diverses stratégies narratives, le goût du rendez-vous qui lui est offert. À une extrémité du spectre, la série entendue dans son sens le plus traditionnel propose à cette fin un univers cohérent et répétitif, à l'intérieur duquel se meuvent des personnages typés et attachants dont on propose à chaque semaine de nouvelles aventures (c'est la série



*CSI*

américaine typique, par exemple *Hawaii 5-0* ou *Mission : impossible*) ; cette stratégie, on le comprend aisément, vise surtout à éviter les « décrochages » qui pourraient survenir lorsque des spectateurs manquent un ou plusieurs épisodes. Il faut aussi comprendre que dans le contexte de « syndication » (achat des droits d'une série en vue de sa diffusion sur une autre chaîne) qui prédomine à la télévision américaine, cette formule offre beaucoup plus de souplesse aux acheteurs qui pourront choisir, par exemple, de ne pas diffuser tous les épisodes ou encore de les mettre en ondes dans un ordre différent. Encore aujourd'hui, certaines émissions parmi les plus populaires (comme *CSI*) continuent à exploiter cette formule, mais la tendance veut qu'un certain degré de *mise en feuilleton* affecte désormais la très grande majorité des séries dramatiques (et même, dans une mesure moindre, des *sitcom*). Alors que le cadre rigide et très formaté de la série laisse bien peu de place à la transformation des personnages, à l'autre bout du spectre, l'unité formelle de chaque épisode d'un « pur » feuilleton est plus ou moins aléatoire ; en contrepartie, la fidélisation du public y est assurée par un attachement plus grand aux personnages et à l'évolution de leur situation qu'à une structure narrative récurrente et prévisible.

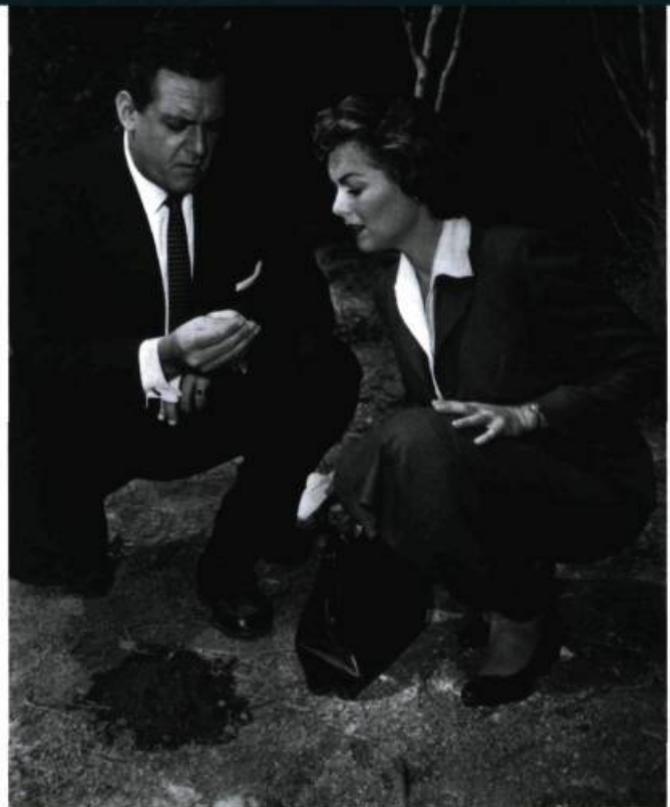
En conséquence de quoi les grandes séries contemporaines – qu'on continuera à nommer ainsi pour respecter l'usage – sont presque toutes, en réalité, des feuilletons ; il reste de l'ancienne formule le souci de donner à chaque « tranche » du métarécit un minimum de cohésion interne, sans plus. Des arcs narratifs traversent ainsi chaque épisode, des groupes d'épisodes, les saisons ainsi que la série entière. Les nouveaux modes de visionnement (par enregistrement sur cassette puis par DVD) apparus à partir du milieu des années 1980 ne sont bien sûr pas étrangers à cet état de fait, dans la mesure où ils font de la série une sorte de long film, que le téléspectateur peut regarder au gré de ses disponibilités.

## Entre excès et transparence

Cette révolution dans la forme des séries s'accompagne également d'une révolution des contenus. Longtemps cantonnés à des genres précis qui offraient surtout des variations sur le même thème (la série historique, la saga familiale et les adaptations littéraires en France ; une adaptation des genres cinématographiques aux États-Unis, avec une tendance plus marquée à l'innovation en Angleterre ; une alternance entre des téléromans urbains et ruraux au Québec), on assiste désormais à un éclatement des sujets, des milieux et des thèmes abordés par les auteurs de séries. Bien entendu, les grands genres sont encore représentés et il se trouvera toujours un public

pour apprécier les ultra-traditionnels *daytime soap* et autres *Virginie*, mais on n'hésite plus à les mêler, à les pervertir et encore moins à les traiter de façon distanciée, conscient que le spectateur possède l'encyclopédie – pour reprendre le terme d'Umberto Eco – nécessaire au décodage d'opérations qui font désormais partie de la culture de base d'une majorité de téléphages. Cette tendance de fond, que d'aucuns associent à la généralisation du second degré (très présente du côté des *sitcom*), donne parfois lieu à un maniérisme un peu agaçant comme s'il fallait absolument, pour séduire le public, étirer l'élastique jusqu'à son point de rupture et faire dans ce que Bazin appelait déjà le surgenre. Ainsi, les enquêteurs de *CSI*, non contents d'être constamment en butte à des crimes manifestement orchestrés et mis en scène pour la télévision, profitent d'une technologie et de méthodes d'investigation qui flirtent sérieusement avec la science-fiction et qui n'ont finalement plus grand-chose à voir avec des enquêtes réelles; et que penser des journées de Jack Bauer qui, en *24 heures*, accomplit le travail qu'une escouade complète de policiers aurait de la difficulté à abattre en un mois? Une telle enflure, que Lipovestsky nomme l'image-excès en parlant du cinéma contemporain, affecte donc également la série, notamment celles produites pour les grands réseaux qui doivent à tout prix rassembler de très larges auditoires.

Dans la mesure où il apparaît de plus en plus difficile de satisfaire des téléspectateurs par trop conscients des conventions et des ficelles du genre, téléspectateurs à la culture télévisuelle étendue et sophistiquée, formés par ailleurs à l'école des Lynch et Tarantino (qui ont tous les deux tâté de la télévision, comme on le sait), la voie d'un réalisme exacerbé est souvent donnée gagnante, si tant est qu'on n'entende pas ce terme dans le sens d'un accroissement de réel mais comme une manière d'adapter le vraisemblable en fonction du goût du jour. Ce « nouveau » réalisme télévisuel s'apparente en fait davantage à une sorte de *glasnost*, dont un parfait exemple nous est offert par *The Sopranos* : en présentant le quotidien des mafiosi et en introduisant la dimension psychanalytique au sein d'une intrigue par ailleurs assez classique, c'est toute la logique de l'omerta que les auteurs travaillent à déconstruire, ce qui donne l'impression d'une transparence, d'une prise directe sur le « vrai monde » de la mafia. Les dures conditions carcérales de *Oz*, la brutalité des méthodes policières présentées dans *The Shields*, l'arrivisme sans limite des avocats de *Damages*, la complexité même des enquêtes de *The Wire* sont autant de marqueurs de cette transparence, gage de « vérité ». Même une série comme *Rome* se drape désormais des prétentions d'un certain réalisme historique, et préfère, à l'enchaînement des grands événements consignés dans les manuels, la présentation du quotidien des petites gens, jugé plus « vrai ». On peut interpréter dans le même sens la manière très crue dont plusieurs séries dépeignent désormais les opérations chirurgicales (*Six Feet Under*, *Nip Tuck*, *CSI*, *Dexter*), le corps – vivant ou mort – apparaissant à plus d'un égard comme la nouvelle limite du représentable avec laquelle on joue dans ces séries. Du coup, la sexualité – y compris l'homosexualité (*The L Word*, *Queer as Folk*) – perd son côté tabou, et elle se met à apparaître partout, au point même de devenir le sujet de certaines dramatiques (*Tell Me You Love Me*) qui font leur marque en montrant sans pudeur des actes jadis parfaitement « invisibles » à la télévision.



Perry Mason

Plusieurs des titres qu'on vient d'évoquer pour illustrer la volonté de transparence et de réalisme d'un nombre considérable de séries contemporaines sont diffusés sur le câble, où les créateurs ont une marge de manœuvre beaucoup plus grande et où le diffuseur est moins dépendant des cotes d'écoute. HBO, par exemple, est un *premium service*, ce qui implique que les abonnés paient le prix fort pour avoir droit en primeur aux contenus de la chaîne, notamment les séries qui font aujourd'hui sa notoriété, mais aussi des films exclusifs et du sport. Autrement dit, la télévision américaine, lorsqu'elle se fait dans des conditions différentes de celles que dicte les quatre grands réseaux généralistes et leurs annonceurs, parvient à des seuils de qualité impressionnants qui rappellent par ailleurs ce que la télévision anglaise a de mieux à offrir. Ces dernières années, les amateurs de séries policières ont en effet pu apprécier le très vif intérêt de ce que propose la BBC ou encore la chaîne ITV, sa principale concurrente : on pense à l'extraordinaire interprétation de *Sherlock Holmes* par Jeremy Brett ou encore les séries *Prime Suspects* ou *Cracker*, qu'on a eu la chance de voir au Québec et qui ont constitué à n'en pas douter une inspiration pour plusieurs séries en dehors de l'Angleterre (la série québécoise *Fortier*, par exemple, rappelait à plusieurs égards *Cracker*). La production ici même de séries diffusées directement sur le câble (*François en série*, *Hommes en quarantaine*) peut laisser croire que le phénomène est en train de se généraliser, même si la situation particulière de la télévision locale n'offre pas la même latitude aux producteurs quand vient le temps de trouver un diffuseur. Ce contexte est manifestement favorable à l'éclosion d'une télévision moins soucieuse de devoir plaire à tout le monde, une télévision *de niche* comme l'appellent les spécialistes. Et pour les amateurs de séries, il s'agit assurément d'une bonne nouvelle. ■