

L'éternel et l'éphémère

Les séries dans nos vies

Martin Winckler

Number 61, Summer 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/78845ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)

2369-2359 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Winckler, M. (2015). Review of [L'éternel et l'éphémère : les séries dans nos vies]. *L'Inconvénient*, (61), 56–59.

L'ÉTERNEL ET L'ÉPHÉMÈRE

Les séries dans nos vies

Martin Winckler

Plusieurs fois par semaine, je consulte *TVLine*, un site d'information consacré à la télévision américaine, et tout particulièrement aux téléséries. On y trouve des informations toutes fraîches sur les fictions en cours de diffusion ; des interviews d'acteurs et très souvent de scénaristes, dont l'importance n'est plus mésestimée ; des scoops sur les épisodes à venir ; des faire-part de naissance (la mise en production d'une nouvelle série) et de décès (l'annonce d'une annulation brutale, la description d'une ultime saison, le compte rendu ému d'un ultime épisode). C'est une sorte de « quotidien » des séries en ligne, et je le feuillette avec délice, à la recherche de *spoilers* (informations susceptibles de « gâcher » la surprise des téléspectateurs) sur les séries que je regarde et de nouvelles croustillantes sur les séries que je n'ai pas regardées depuis longtemps. C'est un tabloïd adapté à mes goûts.

Et chaque fois que je le visite, je suis frappé par ce paradoxe : alors que les histoires à suivre sont un genre éternel, les séries télévisées, qui en sont la

forme à ce jour la plus aboutie, ont un caractère terriblement éphémère.

PÉRENNITÉ DE LA NARRATION SÉRIELLE

Si tant est qu'on puisse qualifier quoi que ce soit d'« éternel », on peut dire que la narration sérielle existe depuis toujours dans les cultures humaines. Il existe même des arguments solides à l'effet que l'émergence de la narration par la sélection naturelle a précédé l'apparition des cultures, car, sans récit, il n'y a pas de culture humaine possible.

Une discipline récemment apparue, la « critique évolutionniste », s'attache ainsi à montrer, en s'appuyant sur les connaissances actuelles en neurobiologie et en neuropsychologie, que la capacité d'élaborer et d'entendre des récits est, comme la station debout, le pouce opposable, le langage, la production de rythmes ou de chants et la danse, un acquis de l'évolution. Et que cette capacité, comme d'autres, est engrammée en chacun de nous, dès la naissance. Faites écouter de la musique à un nourrisson qui se tient assis et,

très vite, sans qu'on le lui ait appris, il se met à tanguer en rythme. Racontez des histoires à un enfant en phase d'acquisition du langage et, très vite, il vous réclame toujours les mêmes livres et, surtout, le même récit, au point de protester si vous ne « racontez » pas « comme il faut », c'est-à-dire avec les mêmes inflexions et les mêmes mots. Si les adultes racontent des histoires aux enfants, c'est parce que les enfants les demandent. Et s'ils en demandent, c'est parce que les histoires font partie des processus biologiques qui assurent le développement de l'intelligence, de la sociabilisation et de l'apprentissage du monde.

Dès les premières années de notre vie, nous passons nos journées à écouter, raconter, inventer et ressasser des histoires. Les narrations sont la forme *adaptée* sous laquelle nous partageons, assimilons et transformons les informations auxquelles nous sommes soumis en permanence. Il suffit de se repasser en mémoire l'heure écoulée pour le constater : nous avons écouté des récits au bulletin d'information, lu des récits dans le journal, subi des

récits au téléphone ou dans la rue ou au bureau, inventé une excuse pour échapper à une obligation, imaginé la soirée que nous avons envie de passer, planifié notre prochaine escapade, cru ou rejeté l'histoire que nous a infligée telle personne proche... Et même, pour certains d'entre nous, passé des heures à inventer et à écrire des histoires pour notre plaisir et celui des autres.

Depuis les récits autour du feu de l'ère paléolithique, en passant par la légende de Gilgamesh, les poèmes épiques d'Homère ou *Les mille et une nuits*, nous ne nous contentons pas d'écouter des récits et de vivre dans les récits, nous sommes devenus des récits. Nous portons en nous et nous partageons les récits de nos vies passées et de celles de nos disparus ; nous habiterons un jour (en tout cas, nous le souhaitons vivement) les récits émus de ceux qui nous survivront. Dans ces conditions, comment s'étonner de l'« engouement » de la planète entière pour les récits à suivre que diffusent d'innombrables chaînes de télévision et sites Internet ?

CONTINUITÉ ET FRAGMENTATION

Dans les premiers pays qui les ont produites, les émissions de télévision ont été élaborées sur le modèle de celles de la radio. Du point de vue

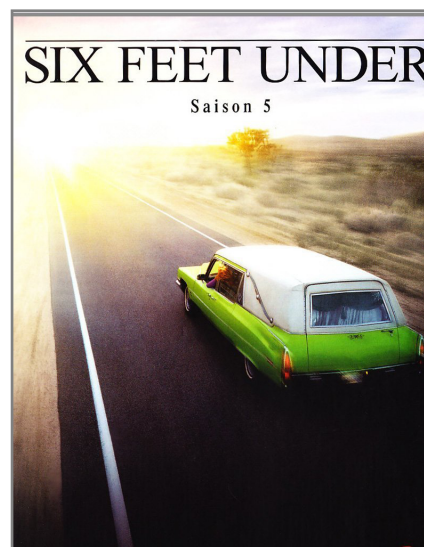
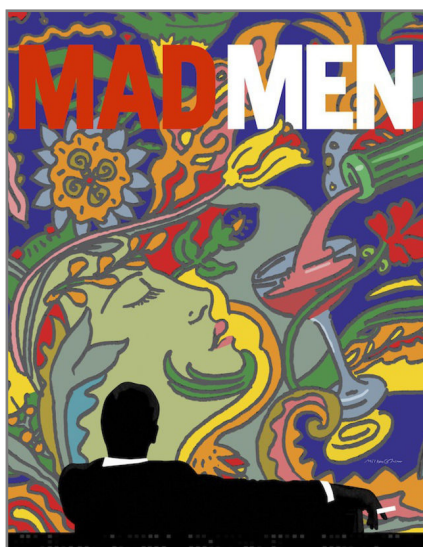
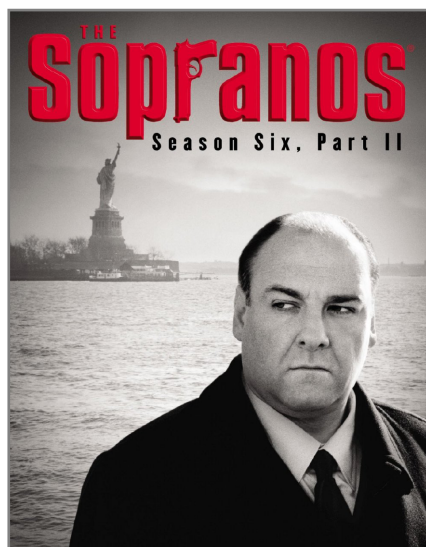
des diffuseurs, la situation était la même : programmer des heures d'antenne qui soient autant de rendez-vous réguliers pour les spectateurs. Comme la télévision entrait dans les foyers, il était logique de concevoir des émissions qui tiendraient compte du rythme de vie des auditeurs. Lorsqu'il s'agissait d'une chaîne commerciale, qui vendait des plages publicitaires à des annonceurs, le diffuseur adaptait le contenu de ses émissions aux auditeurs et auditrices, soit les consommateurs potentiels. Jusqu'à l'apparition du magnétoscope de salon, à la fin des années 70, on qualifiait le public de « captif ». S'il voulait voir l'émission, il fallait qu'il soit devant son poste, car les rediffusions étaient rares et leurs dates imprévisibles.

Au cours des trois premières décennies de la télévision américaine, les téléséries ont fait l'objet d'une consommation doublement discontinue. D'abord parce que chaque épisode contenait une histoire complète : en rater un ne compromettrait pas le visionnement des autres ; ensuite, parce que chaque épisode était fragmenté par la publicité. La construction de chaque épisode tenait d'ailleurs compte de cette discontinuité : les auteurs devaient achever chaque segment sur une « mise en suspens » juste avant la pause publicitaire, afin d'inciter le spectateur à revenir plutôt qu'à changer

d'émission – et de chaîne – pendant les présentations de lessives et de voitures. Les toutes premières téléséries américaines à succès comprenaient bon nombre d'« anthologies », soit des histoires indépendantes unies par un esprit – et parfois un hôte – commun. Pensons par exemple à *La quatrième dimension* (*The Twilight Zone*) ou à *Alfred Hitchcock Presents*.

Les émissions composées d'épisodes unitaires n'étaient pas incompatibles avec un projet de longue durée, bien au contraire : *Route 66* était un long *road-trip* effectué par deux jeunes gens, en voiture, sur les routes de l'Amérique ; *Le fugitif* contenait les étapes et les rencontres d'un homme accusé d'avoir tué sa femme et qui, après avoir échappé à la police, poursuivait un mystérieux assassin.

En dehors des *soap operas*, ces mélodrames diffusés en matinée cinq jours par semaine, il n'y eut pas de télésérie d'importance à suivre à la télévision américaine avant 1978. Cette année-là, *Dallas* fit son apparition en *prime time*. Avant elle, les chaînes croyaient dur comme fer qu'un feuilleton hebdomadaire n'aurait aucun succès, car les spectateurs oublieraient, d'une semaine à l'autre, le contenu de l'épisode précédent. *Dallas* leur prouva l'inverse, et introduisit un élément supplémentaire pour la fidélisation du public : des personnages multiples et



des trames entremêlées. Quand une télé-série prend la forme d'une histoire à suivre, il est indispensable de voir chaque épisode ; non pas pour comprendre – ce n'est pas de l'astrophysique – mais *pour tout savoir* des personnages, leurs paroles, leurs pensées, leurs mimiques, leurs turpitudes, leurs chagrins. Pour être *en phase* avec l'histoire. Car nous portons en nous une « sainte horreur du vide narratif ». Nous sommes tous capables de pénétrer dans un récit en cours de route, mais c'est quand même beaucoup mieux de connaître toute l'histoire.

Le fugitif (1963-1966) comptait trente épisodes hebdomadaires par année de production. *Bonanza* (1959-1972) en eut, selon les années, entre vingt-huit et trente-quatre ! Le développement de grandes séries « à suivre » au cours des années 80 (*Hill Street Blues*, *La loi de Los Angeles*) et 90 (*New York Police Blues*, *Ally McBeal*, pour n'en citer que quelques-unes) s'est longtemps heurté à un obstacle économique : le coût croissant des productions conduisait les chaînes à acheter et à programmer moins d'épisodes chaque année. Dans les cases horaires laissées vides, elles rediffusaient des épisodes passés. Or, les séries à suivre se rediffusent beaucoup moins bien que les séries à épisodes unitaires. Il a fallu attendre la fin des années 90, avec la multiplication des chaînes câblées et l'explosion du DVD, pour que le genre des séries-feuilletons

explose. L'apparition de services en ligne tels que Netflix a parachévé le phénomène. On peut, aujourd'hui, regarder l'intégralité d'une série sans être rivié à son poste.

TEMPS DE LA SÉRIE ET TEMPS DU SPECTATEUR

On ne regarde pas une série en diffusion comme on regarde un film ou comme on lit un livre. Alors que la plupart d'entre nous peuvent consacrer deux heures d'affilée à un film et mettre à profit leurs moments d'inactivité (temps de transport, attente d'un rendez-vous, pause dans un café, moment de solitude) pour la lecture d'un roman, une télé-série est beaucoup plus chronophage. La plupart des personnes qui disent ne pas en regarder invoquent d'ailleurs la question du temps que cela prend.

Les modalités d'écoute ne sont pas non plus comparables à celles des autres formes narratives. Suivre une série n'est pas une activité extérieure comme la sortie au cinéma, ni toujours une expérience intime, comme la lecture. C'est une consommation *domestique* : on la regarde seul, en couple ou en famille, parfois entre amis chacun de son côté, et on se twitte pendant ou on se téléphone après.

Ce n'est pas une activité sporadique – comme le sont souvent les sorties au cinéma ou au théâtre – ou solitaire comme la lecture, mais un rendez-vous

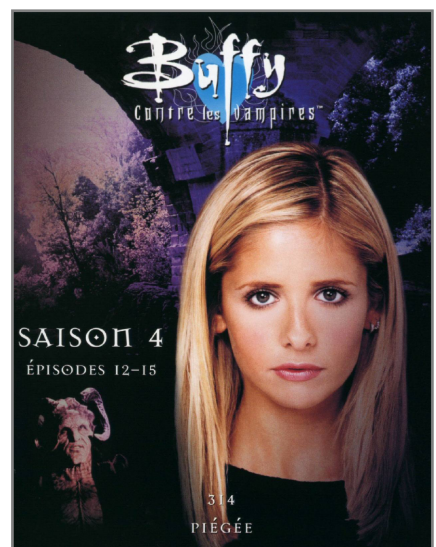
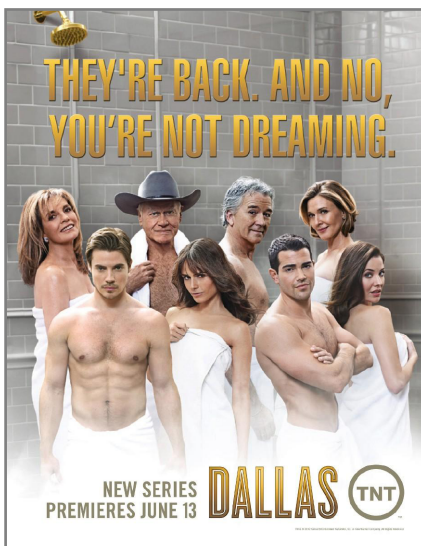
hebdomadaire, programmé, similaire aux repas familiaux de fin de semaine. Presque un rituel.

Quand il se répète semaine après semaine, le visionnement d'une série épouse de près le rythme de la vie quotidienne, et celui de nos relations. Les personnages (et les acteurs qui les incarnent) vieillissent *visiblement* en même temps que nous. La série la plus proche de nous n'est ni un roman, ni une suite de nouvelles, ni un film, ni une pièce, c'est une *chronique*.

UNE EXPÉRIENCE ÉMOTIONNELLE TRÈS PARTICULIÈRE

Lire un roman, voir une pièce de théâtre, regarder un film ou une télé-série sont avant tout des expériences émotionnelles. La réflexion ne survient que dans un second temps. La particularité des séries, c'est qu'elles produisent des émotions à répétition. Et, parfois, sur des périodes très longues, qu'aucun film ou aucun roman ne peuvent égaler.

Or, tout porte à penser que notre cerveau ne fait pas de différence entre les émotions nées devant un écran et celles que nous éprouvons dans des situations vécues. L'évolution nous a dotés de mécanismes d'empathie, d'attachement, de répulsion, de curiosité, qui s'exercent de manière identique selon que nous avons affaire à nos proches, à nos voisins de palier, à des personnalités publiques ou à des



personnages de fiction. La différence ne réside pas dans la *nature* des émotions, mais dans leur *intensité*. Et cette intensité est liée essentiellement à la proximité et à la fréquence avec laquelle nous sommes confrontés à une figure ou à une situation, qu'elles soient réelles ou imaginaires.

En accueillant les personnages d'une télésérie à l'intérieur de notre lieu de vie, nous leur offrons, ainsi qu'à la complexité de leur vie inventée, la présence et la proximité émotionnelle dont bénéficient nos amis et nos proches. Ils peuvent, selon la manière dont nous les rencontrons (diffusion hebdomadaire, DVD, service en ligne comme Netflix), être présents chaque mardi ou plusieurs nuits de suite, ou toute une fin de semaine, pendant des mois ou des années.

Certes, ces amis fictifs n'ont pas de présence *physique*. Et ils ne réagissent pas à nos commentaires, ne répondent pas à nos questions, ne dégustent pas le souper que nous avons préparé. Mais sont-ils en cela très différents de ceux de nos proches que nous ne serrons jamais dans nos bras, qui parlent sans se préoccuper de nos réflexions et ne touchent pas à ce que nous leur avons cuisiné ?

En revanche, ils nous font ressentir plaisir et tristesse sans jamais nous menacer. Quelles que soient nos réactions, ils ne nous en tiendront jamais rigueur ; ils ne les utiliseront jamais contre nous. Ces émotions auront la même qualité que celles que nous ressentons chaque jour, sans leurs implications. Ces amis ne portent pas de jugement sur nous, au contraire : ils nous montrent que leurs vies sont au moins aussi compliquées que les nôtres ; ils suggèrent que nos tourments sont respectables, et nous indiquent même parfois des issues possibles. En vieillissant avec nous, ils font écho à nos vies dans leur dimension la plus ineffable : le temps. Les auteurs de *Six Feet Under*, magnifique série qui n'en finissait pas de parler de la fragilité de la vie, l'avaient bien compris, puisqu'ils choisirent de clore leur narration

(attention, *spoiler* !!!) en nous montrant la mort de chacun des personnages.

AU RISQUE DE LA PERTE

Semblable proximité, si gratifiante soit-elle, n'est pas dénuée de risques. Beaucoup de spectateurs assidus de séries mentionnent, en se moquant d'eux-mêmes, l'état de « manque » qui s'empare d'eux, au printemps, jusqu'au prochain épisode de la saison d'automne. Quand les délais se prolongent (pour les dernières saisons des *Soprano* ou de *Mad Men*, par exemple), le manque peut se transformer en impatience, voire en ressentiment : est-il acceptable de nous faire attendre ainsi ? Lorsqu'un personnage aimé disparaît, le deuil peut être profond : nombreux sont les spectateurs d'*Urgences (ER)* qui ont « décroché » après la mort de Mark Greene, figure centrale du Cook County General – et de la série.

Il y a pire : lorsque la série s'interrompt brutalement, parce que le diffuseur ne la trouve plus économiquement rentable, l'absence de conclusion satisfaisante et le sentiment de perte s'accompagnent d'un insupportable sentiment de trahison. Nous avons consacré tant d'attention, tant d'émotion à cette histoire – *comment peuvent-ils nous laisser en plan comme ça ?* Toutes proportions gardées, c'est le même sentiment de trahison que l'on ressent lorsqu'un ami de toujours nous plante un poignard dans le dos.

Et même quand elle est prévue, écrite, annoncée et programmée, la fin d'une série très marquante ne manque pas, souvent, de provoquer de vives émotions. Qu'on pense au dernier plan, inachevé, des *Soprano* ; aux dernières séquences de *Six Feet Under* ; à la fin controversée de *Dexter*...

Et j'en reviens à l'idée initiale de cet article : les processus cognitifs que la fiction met en jeu sont « éternels » – et, sur le plan individuel au moins, irrépessibles – en ce sens que nous les portons tous en nous depuis plusieurs centaines de milliers d'années et qu'ils ne sont pas près de disparaître. Ces

processus, les téléséries les mettent en œuvre mieux que toutes les autres formes de narration, parce qu'elles condensent toutes les formes antérieures – littérature, théâtre, radio, cinéma – et le font dans notre intimité, avec une permanence et une durée dont aucune autre forme n'est capable. Et cependant, l'expérience que nous vivons avec elles demeure extrêmement fragile et éphémère, malgré la multiplicité des supports qui nous permettent de les revisiter.

Contrairement à un livre ou à un film que nous pouvons relire ou revoir dix fois, il est très difficile de revoir intégralement les séries qui nous ont le plus marqués. Il nous est, de toute manière, impossible de revivre, même de loin, les échos intimes, quotidiens, durables qu'elles ont suscités en nous lors du premier visionnement. Quand on lit un livre, quand on voit un film, on se met en retrait du monde. Quand on regarde une série, le monde est toujours là, elle l'habite avec nous. L'adolescente qui accédait à l'âge adulte en même temps qu'elle regardait *Buffy contre les vampires* ne revivra pas la même expérience en revoyant la série à trente ans.

Par leur construction séquentielle, les séries sont faites pour s'insérer dans nos vies et mêler, avec une troublante familiarité, les réflexions de leurs personnages à celles de nos parents, de nos compagnons ou de nos colocataires. Leurs trames font écho à nos drames – et à nos bonheurs. Et les bonheurs qu'elles nous procurent, vécus dans l'instant de la première *exposition*, s'évanouissent inéluctablement.

C'est triste, certes, mais comme c'est bon ! *Play it again, Sam !* ■

À VOIR :

DALLAS
URGENCES
SIX FEET UNDER
BUFFY CONTRE LES VAMPIRES
LES SOPRANO
MAD MEN