



**HAL**  
open science

## Pour une approche éthique des séries semi-feuilletonnantes

Claire Cornillon, Sarah Hatchuel

► **To cite this version:**

Claire Cornillon, Sarah Hatchuel. Pour une approche éthique des séries semi-feuilletonnantes. Troubles en série : les séries en quête de singularité, 2020. hal-03138964

**HAL Id: hal-03138964**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03138964>**

Submitted on 26 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Pour une approche éthique des séries semi-feuilletonnantes

Claire Cornillon et Sarah Hatchuel

La « puissance » de séries épisodiques comme *Columbo* ou *Cold Case : Affaires classées* (CBS, 2003-2010) a été mise en lumière par Jean-Pierre Esquenazi qui les compare à des objets cubistes dont les univers peuvent se densifier au fil du temps<sup>1</sup>. Dans le même temps, les enquêtes menées par Hervé Glevarec et Clément Combes ont montré que les préférences du public se portent avant tout sur les séries feuilletonnantes, dont les trames narratives sont tissées sur un grand nombre d'épisodes<sup>2</sup>. Or, les séries semi-feuilletonnantes comme *Urgences* (E.R., NBC, 1994-2009), *Angel* (The WB, 1999-2004), *LOST* (ABC, 2004-2010), *Person of Interest* (CBS, 2011-2016) ou *Awake* (NBC, 2012) développent une écriture qui, de saison en saison, se nourrit, de manière métafilmmique, de la tension entre la part d'épisodique et la part de feuilletonnant qui les composent. Cette tension soulève des enjeux éthiques que cette contribution va s'attacher à mettre en exergue : les séries semi-feuilletonnantes diégétisent leurs propres négociations narratives et, même si elles développent des arcs feuilletonnants forts, continuent à affirmer l'importance de l'épisodique comme métaphore de l'être humain dans sa singularité même.

Les différentes formes de narration sérielle audiovisuelle ouvrent un espace de négociation idéologique et éthique, notamment quant à la place du personnage. En effet, dans les séries semi-feuilletonnantes formulaires<sup>3</sup>, de nouveaux personnages apparaissent chaque semaine, le temps d'un épisode. Quel est leur rôle et comment fonctionnent-ils, dans la narration, avec les personnages récurrents ? Une série comme *Urgences* problématise fondamentalement cette question : le service des urgences est une sorte de mise en abyme du semi-feuilletonnant formulaire au sens où il est un lieu d'accueil pour des inconnus, desquels il va falloir prendre soin, que les médecins et les spectateurs vont apprendre à connaître, mais qu'il va aussi falloir laisser partir à la fin de la journée et de l'épisode. Les médecins demeurent, mais les patients ne font que passer, ce qui est souligné à de multiples reprises par les personnages durant l'ensemble des quinze saisons. Le patient ou la patiente de la semaine est donc véritablement une *guest star*, structurant l'espace de l'épisode qui lui est consacré. Il est d'ailleurs remarquable que les épisodes les plus mémorables de la série ne soient pas nécessairement les épisodes feuilletonnants. Ce dont on se souvient le mieux dans *Urgences* ce sont bien, souvent, des patients : cette femme enceinte dont s'occupe le docteur Greene et qui décède durant une nuit infernale ; cet homme d'affaire dont le cœur s'arrête et reprend et qui ne passera pas la nuit, etc. Il s'agit véritablement d'ouvrir un espace à l'autre pour l'accueillir dans sa spécificité, son individualité et son histoire.

C'est la raison pour laquelle *Urgences*, comme beaucoup de séries semi-feuilletonnantes formulaires, est particulièrement propice à l'intervention d'acteurs ou d'actrices célèbres venu.e.s, précisément, en *guest star*. De fait, la narration laisse de la place à ces personnages pour qu'ils soient le centre de l'épisode. On a pu voir, par exemple, James Woods dans la saison 12 qui interprète un professeur entièrement paralysé, ou bien Forest Whitaker dans la saison 13, jouant un patient dont l'état va rapidement se dégrader durant son séjour aux

---

<sup>1</sup> ESQUENAZI Jean-Pierre, « Puissance des séries épisodiques : New York District & Cold Case », *Éléments pour l'analyse des séries*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 107-128.

<sup>2</sup> GLEVAREC Hervé, *La Sérieophilie : Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses, 2012 ; COMBES Clément, « Du 'rendez-vous télé' au binge watching : typologie des pratiques de visionnage à l'ère du numérique », *Études de communication*, n°44, 2015, <https://edc.revues.org/6294>.

<sup>3</sup> Pour une définition de la série semi-feuilletonnante formulaire, voir CORNILLON Claire, <https://episodique.hypotheses.org/13>.

urgences et qui poursuivra ensuite Luka Kovac en justice. Les intrigues feuilletonnantes avancent de leur côté, mais les médecins doivent toujours réadapter leur point de vue pour être plus sensibles à celui des patients. Plusieurs épisodes adoptent d'ailleurs la perspective du malade pour mieux thématiser cette problématique à la fois pour les médecins et pour les spectateurs. C'est le cas notamment d'un épisode centré sur une mère de famille, jouée par Cynthia Nixon, l'une des actrices principales de *Sex and The City*, qui a une attaque et se retrouve paralysée dans la saison 11. Durant une grande partie de l'épisode, la narration adopte son point de vue, alors que l'on entend en voix off ce qu'elle pense. La caméra se fait souvent subjective et propose ainsi le regard de la patiente sur les médecins qui s'affairent autour d'elle. Ne sachant pas qu'elle est paralysée, elle croit d'abord parler avant de comprendre qu'il ne s'agit que de ses pensées et qu'elle ne peut pas communiquer avec l'extérieur. Par ce procédé, les spectateurs sont amenés, le temps de ces scènes, à détacher leur attention des médecins et à construire un lien empathique avec la patiente.

L'hybridité de la forme semi-feuilletonnante formulaire en fait un espace d'articulation entre des éléments hétérogènes qui sont donc constamment en regard et en dialogue. *Urgences* propose ainsi un décentrement du regard et travaille à conserver, en particulier dans sa première moitié, un équilibre entre les différents types de personnages. Même si les médecins finissent par quitter la série, les infirmières et les infirmiers sont présentés.e.s comme des personnages piliers, consubstantiellement liés.e.s au service des urgences, qui le font fonctionner quels que soient les patients ou les médecins. C'est précisément par la place accordée au quotidien du service, et non aux grandes intrigues, que ce type de personnages trouve l'espace d'exister au sein de la diégèse. Le propos de la série se joue bien dans l'espace narratif qu'elle construit, qui est aussi un cadre rhétorique. Le fait même d'opérer un équilibre entre l'intrigue feuilletonnante et les intrigues formulaires est une manière de construire un propos sur le rapport à l'autre et sur l'empathie. L'épisode devient un site d'articulation entre ce que l'on connaît et ce que l'on ne connaît pas : il nous force à accepter d'être constamment en mouvement vers l'autre pour pouvoir évoluer nous-mêmes. Dans une série médicale, dont le thème est précisément la question du soin, du *care* pourrait-on même dire, au sens où il a été théorisé en philosophie, ces éléments sont fondamentaux.

Les questions politiques et éthiques ne sont donc pas seulement liées à des problèmes de représentation (que l'on pense à la représentation des minorités sexuelles, ethniques, sociales, par exemple), mais aussi aux structures narratives et esthétiques qui accueillent et façonnent ces représentations. Joss Whedon l'a bien compris, en faisant de chacune de ses séries un espace de négociation idéologique au cœur duquel se placent une suite de questions éthiques, notamment celles du choix et de la responsabilité. C'est peut-être dans *Angel*, spin off de *Buffy The Vampire Slayer*, diffusée sur The WB de 1999 à 2004 et créée par Joss Whedon et David Greenwalt, que ce travail a été le plus poussé. Comme dans *Buffy*, les personnages d'*Angel* sont confrontés au mal et luttent pour exister dans un contexte qui a été prédéterminé pour eux. Buffy est l'élue et ne l'a pas choisie ; Angel a été transformé en vampire, puis maudit et est enfin l'objet d'une prophétie qui dit qu'il pourra un jour redevenir humain s'il mène suffisamment d'actions pour se racheter. Or l'itinéraire des deux héros est à la fois celui de la construction d'un collectif et de l'émancipation vis à vis de structures de pouvoir qui veulent les enfermer dans un destin.

*Angel* commence comme une série particulièrement formulaire, dont les épisodes bouclés sont tous construits sur le même modèle - une enquête sur un phénomène surnaturel puis le combat pour l'anéantir. Mais ces intrigues sont rapidement mises en perspectives puisqu'elles émanent des « *Powers that be* », puissances éternelles qui font d'Angel leur champion, et

qu'il accepte ces missions dans l'idée de devenir meilleur et de se racheter. Le formulaire est donc réinscrit dans un grand schéma qui est celui du feuilletonnant. Le feuilletonnant est le format du destin, des grandes prophéties qui réintroduisent un lien causal entre tous les événements de la vie des personnages et un regard surplombant duquel ils ne semblent pas pouvoir échapper. Les personnages se raccrochent à ces structures et tentent de construire un avenir fondé sur ces bases. Mais ces récits sont trompeurs. De fait, les saisons 3 et 4, les saisons les plus feuilletonnantes de la série sont aussi des saisons apocalyptiques, parce que les grands récits y sont manipulés par des forces obscures pour faire advenir la mort et la destruction. Wesley est conduit à croire qu'Angel va tuer son fils et contribue ainsi à le livrer à son pire ennemi. Dans la saison 4, Jasmine semble être le point convergent de toutes les histoires qui ont précédé mais elle construit un monde de bonheur factice où disparaît tout libre arbitre. En effet, les personnages ont essayé en vain de construire l'utopie d'un monde sans mal, qui va de pair avec l'idée tout aussi utopique de la rédemption finale d'Angel, sur laquelle repose l'intégralité du concept de départ de la série. Or dès la saison 2, ce projet et cette vision téléologique de l'histoire révèlent leur impossibilité. Dans l'épisode 15, Angel doit remonter à la source du mal, le « *home office* » du cabinet d'avocats Wolfram and Hart, et l'ascenseur le conduit à son point de départ : notre monde. Le mal est partout, de tous temps, en chacun de nous et donc en même temps nulle part. Il n'est pas possible de l'annihiler, ce qui ne signifie pas qu'il ne faut pas le combattre, au contraire.

Dans ce contexte, la fin de la série redéfinit alors le fonctionnement narratif et éthique au profit du formulaire. Puisque le mal ne pourra jamais être vaincu totalement et qu'il n'y a pas de destin final, Angel choisit de marquer un grand coup et de s'attaquer à des forces du mal tout en sachant que ses amis et lui en mourront certainement. Ce faisant, il renonce à la prophétie Shanshu qui lui promettait un avenir heureux et s'émancipe de sa destinée pour mettre l'accent sur ce qui compte finalement le plus : le choix éthique à chaque seconde renouvelé dans le présent. Angel, dès l'épisode 16 de la saison 2 déclare en effet : « Si rien de ce que nous faisons compte, alors tout ce qui compte est ce que nous faisons. Parce que c'est tout ce qu'il y a. Ce que nous faisons. Aujourd'hui. » (« *If nothing we do matters, then all that matters is what we do. Cause that's all there is. What we do. Today* »). Après les catastrophes qui se sont déroulées dans les saisons 3 et 4, la série redevient fortement formulaire dans sa saison 5. Mais au lieu d'essayer d'aider des individus, comme ils le faisaient dans leur petite agence de détectives et de réellement sauver des vies, les personnages intègrent un système au cœur du pouvoir, la branche de Los Angeles de Wolfram and Hart. Or l'agence, via les « *senior partners* », représente les manigances et les complots à long terme. Elle est le lieu même des grands récits. Nos héros y sont happés à nouveau hors des problématiques qui les concernaient, pris dans une mécanique où ils risquent de ne devenir que des pantins. Ils vont donc devoir s'en détacher radicalement.

La fin de la série se construit comme une rupture en réintroduisant une attention au moment présent, cet instant chaque fois renouvelé du choix, celui où se révèle le véritable héroïsme. C'est dans le formulaire, incarné par la personne à aider de la semaine, que se situe la véritable action du champion. En un sens, c'est ce que veut montrer Angel dans la fin de la série. Or précisément, cette fin ne sera pas une fin, puisque la série va se poursuivre sous la forme de *comic books*. Certains personnages sont encore là, d'autres non. Tous ont changé. Mais le monde reste foncièrement tel qu'il est, c'est-à-dire une bataille constante entre le bien et le mal. *Angel* est donc un espace de négociation narrative et idéologique qui se termine sur un coup de force éthique. Fred le dit bien dans l'épisode 7 de la saison 3 : « Que le destin aille se faire voir » (« *Screw destiny* »). Il s'agit de comprendre les formes qui nous enferment pour pouvoir *in fine* s'en émanciper. C'est pourquoi la forme particulièrement contraignante du

semi-feuilletonnant formulaire s'est révélée un cadre idéal pour mettre en avant les questions de choix et de rapport aux institutions et aux surdéterminations.

La série *Person of Interest*, créée par Jonathan Nolan, démarre aussi comme un programme éminemment formulaire, puis injecte progressivement de nombreux arcs feuilletonnants. Dans la diégèse, le mystérieux milliardaire Harold Finch (Michael Emerson) a élaboré pour le gouvernement américain un système de surveillance de masse afin d'éviter des attentats de type « 11 septembre ». Sa Machine hyper-connectée peut prédire des actes terroristes de grande ampleur grâce aux enregistrements des caméras de surveillance, aux appels téléphoniques, aux informations postées sur les réseaux sociaux, etc. La Machine repère aussi les crimes de citoyens ordinaires. Les autorités préférant ne pas tenir compte de ces dernières données, considérées comme trop nombreuses et trop « mineures », c'est Finch qui reçoit chaque jour, de la part de sa Machine, les numéros de sécurité sociale des personnes impliquées. La formule de la série est d'abord immuable à chaque épisode : avec l'aide d'une équipe de policiers et de mercenaires, Finch tente de retrouver ces « personnes d'intérêt », de découvrir si elles tiennent le rôle de victime ou de coupable et d'intervenir à temps pour prévenir le crime.

Dans un premier temps, pour empêcher que les données soient conservées et utilisées à mauvais escient, Finch efface la mémoire de la Machine au terme de chaque jour, à minuit. La Machine, qui ne peut donc avoir des souvenirs, est freinée dans son développement, ce qui reflète le format narratif de départ où chaque épisode est consacré à une « personne d'intérêt » donnée et où l'intrigue semble faire du surplace. Finch découvre bientôt que la Machine a trouvé un moyen de conserver les souvenirs qu'on lui refuse en imprimant les données sur papier avant que celles-ci ne soient effacées électroniquement. À cette prise d'autonomie de la Machine fait écho une intrigue qui devient peu à peu foisonnante et feuilletonnante : elle inclut des arcs relatant la création de la Machine, son acquisition d'une conscience et sa mise en danger par Samaritain, un nouveau système connecté de méga-surveillance beaucoup plus agressif, interventionniste et impérialiste.

Plus la série avance, plus elle remet en question ce qui est généralement considéré comme « mineur » (l'épisodique) et comme « majeur » (le feuilletonnant), à la fois par les personnages au sein de l'histoire mais aussi par le public hors de la fiction. Samaritain met l'accent sur les grands enjeux du terrorisme mondial et développe une logique où la fin justifie les moyens, où la vision d'ensemble rend possible de sacrifier les personnes. Au contraire, la Machine ne se résout jamais à abandonner les enjeux individuels et tente de limiter les pertes humaines, même quand il s'agit de « citoyens lambda ». À travers la lutte des deux super-ordinateurs, se joue, sur un plan réflexif, la tension entre les deux grandes dynamiques de l'écriture sérielle – celle qui privilégie l'arc « macro » avec ses héros récurrents et celle qui se concentre sur une construction épisodique « micro » où se multiplient les personnages non-récurrents – ici, les « personnes d'intérêt » qui viennent inscrire, d'une certaine façon, les spectateur.rice.s au sein de la fiction. On assiste alors à une re-sémantisation de l'expression « *person of interest* » : signifiant d'habitude « personne recherchée » ou « suspect potentiel », l'expression peut alors vouloir dire, dans le contexte de la série, « personne importante », « personne dont on se préoccupe », « personne que l'on ne peut abandonner ».

Tandis qu'elle se met à déployer des arcs feuilletonnants qui construisent une véritable « mythologie<sup>4</sup> », la série va à contre-courant du goût du public en conservant aussi ses aspects

---

<sup>4</sup> Sur la « mythologie », voir la définition qu'en donne Florent Favard : « le récit à l'échelle de la série télévisée. Désigne non seulement les arcs narratifs mais aussi les réseaux de symboles, la dynamique de

épisodiques. Dans la dernière saison, alors que les héros aimeraient pouvoir lutter exclusivement contre Samaritain, la Machine les rappelle sans cesse à l'ordre en leur envoyant les numéros de sécurité sociale des personnes dont le sort dépend d'eux. Lorsque Sameen Shaw (Sarah Shahi) s'exclame qu'elle en a assez des « numéros », elle exprime tout haut ce que les spectateurs sont encouragés à ressentir : le souhait de vivre une trame feuilletonnante libérée de l'« affaire de la semaine » est constamment frustré. Mais la force de la série est d'inspirer un attachement au format épisodique car, si l'on refuse les numéros, si l'on dénigre la « personne d'intérêt » de la semaine, on fait le jeu d'une idéologie déshumanisante où certains individus ne compteraient pas. *Person of Interest* construit ainsi une tension entre notre désir de voir la Machine évoluer (et le récit se complexifier) et la nécessaire conscience que chaque vie (chaque épisode) est inestimable. La série apparaît ainsi comme une justification éthique de la répétition épisodique face à la puissance parfois dévorante de la progression feuilletonnante.

Créée par Kyle Killen et Howard Gordon, la série *Awake* va jusqu'à diégétiser la tension narrative entre sur-place et progression à travers un regard nourri à la fois d'amour et de deuil. La série compte une seule saison de 13 épisodes suite à l'interruption du programme par NBC en mai 2012. Le pilote pose d'emblée les fondations du fonctionnement narratif. L'inspecteur Michael Britten (Jason Isaacs) décrit à ses psychothérapeutes la situation incroyable qu'il est en train de vivre. Quelques semaines plus tôt, il était au volant avec sa femme Hannah (Laura Allen) et leur fils adolescent Rex (Dylan Minnette) quand leur voiture est tombée dans un ravin en pleine nuit. Depuis, quand il s'éveille le matin, il se retrouve dans une réalité où son épouse a survécu mais où son fils est mort ; quand il s'endort le soir, il s'éveille immédiatement dans une autre réalité, qui semble tout aussi réelle que la première, dans laquelle c'est sa femme qui a été tuée et son fils qui est bien vivant. Chaque dimension fonctionne comme le rêve de l'autre, formant un ruban de Möbius mental où apparaissent des phénomènes d'écho et de coïncidence.

Même si les dimensions fictionnelles sont doubles (voire triples), leurs cadres ne sont jamais étanches : dans ce qui constitue une métalepse permanente, l'intrigue avance en oscillant entre les mondes. Ainsi, Michael, inspecteur de police à Los Angeles, enquête sur des affaires dans les deux réalités et se sert d'informations glanées dans une dimension pour résoudre l'affaire dans la seconde, et vice-versa. Dans un schéma répétitif d'épisode en épisode, Michael doit trouver sans cesse des explications plausibles pour justifier ses inspirations étonnantes auprès de ses collègues de travail. Or, en tant que série semi-feuilletonnante, *Awake* nous tient aussi en haleine d'épisode en épisode en posant deux questions. La première, « l'accident de voiture a-t-il été provoqué, Michael a-t-il été victime d'un complot ? », sous-tend l'arc narratif qui court le long de la première saison. La seconde – « quelle est la nature de chaque dimension ? » – devait constituer le suspense de toute la série si elle n'avait pas été interrompue par la chaîne à la fin de la première saison.

Le balancement diégétique d'une réalité à l'autre participe d'une narration qui oscille elle-même, dès le pilote, entre l'idée de déplacement, d'évolution, de progression et celle de sur-place, de répétition, de recommencement. Les premières questions que le docteur Lee pose à Michael sont symptomatiques de cette tension :

Docteur Lee : Et ensuite ?

Michael : Ensuite je rentre à la maison.  
Docteur Lee : Et ensuite ?  
Michael : Je me réveille.

Si les questions du psychiatre appellent une progression linéaire, reflétant notre désir de spectateurs de connaître la suite de l'histoire, les réponses de Michael nous ramènent à un quotidien monotone qui semble nier toute forme de suspense et nous plonger dans une routine ennuyeuse. Mais l'originalité et le doute finissent par s'introduire au cœur de la routine même.

Alors que, dans un pilote de série, on s'attendrait à ce que l'idée d'évolution, d'ouverture ou, au moins, de *promesse* de progression l'emporte, c'est la notion de sur-place du héros qui est mise en avant. Contrairement à la femme de Michael qui, pour se remettre de la mort de son fils, appelle le changement de ses vœux (en repeignant la maison, démissionnant de son travail, en cherchant à déménager ou en souhaitant mettre un autre enfant au monde), Michael ne souhaite pas changer de métier et veut rester dans sa maison, de peur qu'un déménagement ne fasse disparaître l'un ou l'autre des « survivants ». Comme il le dit au docteur Lee à la fin du premier épisode :

Je vois toujours ma femme *et* mon fils. Mais je les ai aussi enterrés tous les deux. Et lorsqu'on enterre un être cher, on n'a qu'une seule pensée qui se répète et se répète : on fera tout, *tout*, pour les retrouver. Donc si vous me dites que le prix pour les voir, les sentir, les avoir dans ma vie, c'est ma santé mentale, je serai heureux de payer ce prix. Alors, oui, je viendrai vous voir et vous parler aussi souvent que j'y serai obligé, mais, croyez-moi, s'il s'agit de laisser partir l'un d'entre eux, je n'ai aucun désir de faire le moindre progrès.

Reflet de cette « seule pensée qui se répète et se répète », la série promet une fiction fermée sur elle-même. Il s'agira d'*évoluer*, mais entre deux dimensions clairement identifiées, avec des règles du jeu fixées d'avance. L'alternance se conjugue avec la stabilité. L'épisodique se mêle au feuilletonnant, notamment dans une tentative de garder un taux d'audience stable puisque la structure semi-épisodique permet aux spectateurs de continuer à suivre l'histoire même s'ils ont manqué un épisode. Mais le danger guette : l'immobilité, l'absence de progrès promise par Michael, peut être un frein aux péripéties et donc à l'intérêt porté à la série. Contrairement à Michael qui a été obligé par sa hiérarchie à consulter régulièrement un psychiatre, les spectateurs ne constituent pas un auditoire captif. Il faut sans cesse les reconquérir. Dès le pilote, Michael reformule ce que le docteur Lee tente de lui faire comprendre : « Vous me dites que dès que j'aurai décidé lequel des deux est mort, alors ils arrêteront d'apparaître dans mes rêves ? » La série devrait donc s'arrêter lorsque l'une des dimensions se sera révélée comme rêve, ou bien lorsque le psychisme de Michael ne pourra plus supporter la situation. Le docteur Lee avance : « Alors que votre cerveau devrait être en train de se reposer, de se recharger, votre inconscient l'utilise pour créer une réalité alternée, détaillée et compliquée. Si nous ne faisons pas quelque chose, cette situation pourra s'avérer intenable. » Cette situation jugée à terme « intenable » (*unsustainable*) nous renvoie à l'idée que la série elle-même pourra souffrir de la répétition d'épisodes similaires et disparaître de manière prématurée.

Cependant, l'originalité d'*Awake* réside dans le fait que la tendance feuilletonnante est d'emblée rejetée et combattue par le personnage de Michael. Car, ici, ce qui pourrait être perçu comme un *progrès* narratif, c'est-à-dire la découverte de la « vraie » dimension, signifierait une *régression* affective terrible, puisqu'il s'agirait alors, pour Michael, de perdre son épouse ou son fils, et pour les spectateurs, de perdre l'un des personnages principaux

auxquels ils se sont attachés. La série, parce qu'elle n'a pas eu l'occasion de donner le mot de la fin, a gardé le mystère déroutant de ses images : jusqu'au bout, ce que l'on prend pour un rêve pourrait être la réalité, ce que l'on prend pour la réalité pourrait être un rêve. *Awake* nie en définitive la possibilité de retrouver une réalité qui viendrait déconsidérer ce que nous, à travers Michael, avons vécu jusqu'à présent. Mais la série va plus loin encore en nous invitant à réfléchir à notre envie de voir un récit avancer quand progression et épiphanie entraîneraient nécessairement la disparition d'un être cher. La trame épisodique et la stase narrative deviennent alors les seuls moyens de retenir et de chérir la vie.

Dans *LOST*, série semi-feuilletonnante où la construction d'une mythologie au long cours (notamment autour de l'île, de son histoire et de ses habitants successifs) occupe une place prépondérante, la trame épisodique demeure pourtant marquée : les épisodes sont généralement construits autour d'un des personnages centraux, et le temps présent fait toujours écho au passé, à l'avenir ou à une autre dimension. Cette résistance de l'épisodique est diégétisée dans la saison 2 à travers l'acte répété par Desmond (Henry Ian Cusick) toutes les 108 minutes : rentrer une série de chiffres dans un ordinateur, puis appuyer sur le bouton « Entrée » afin de remettre à zéro le compteur de la station « Le Cygne », dans l'espoir d'éviter un incident électromagnétique majeur qui pourrait détruire l'île et sans doute le monde. Le compteur devient la littéralisation du mode narratif : la série évite la linéarité, jouant sur la réécriture, la répétition en variation, la reprise dans l'instabilité – processus porté à son apogée dans les séquences d'ouverture en miroir de chaque saison et dans les scènes de *flashsideways* en dernière saison. À l'image des personnages qui débattent de l'intérêt de pousser un bouton toutes les 108 minutes, chaque spectateur est invité à se demander si appuyer sur le bouton « lecture » toutes les 42 minutes pour lancer un nouvel épisode vaut finalement la peine.

Lorsque John Locke (Terry O'Quinn) tente de persuader les autres rescapés qu'il faut arrêter de croire dans le système du compteur, il les exhorte à refuser d'être des « esclaves » : « Tant que nous pousserons ce bouton, nous ne serons jamais libres ». Locke peut alors être perçu comme celui qui s'oppose à la persistance de l'épisodique et qui souhaite que le récit avance, c'est-à-dire que l'histoire se dégage enfin du lieu clos représenté par la trappe souterraine de la Station du Cygne et de son intrigue liée à la répétition d'un geste. Or, après nous avoir fait croire que le geste répétitif de Desmond était au mieux inutile, au pire une manipulation psychologique, la série finit par légitimer et valider l'acte. Pousser le bouton était, en définitive, crucial. L'arrêt de la croyance en son caractère essentiel entraîne l'implosion de la station du Cygne en fin de saison 2. L'énergie de la trame feuilletonnante est alors en partie libérée, mais le prix humain à payer sera immense. Le caractère épisodique de *LOST* s'apparente, en définitive, à la « clé de sécurité » que représente Desmond tout au long de la série – le rappel salutaire à un port d'attache, à une personne aimée, à un devoir à accomplir.

Il ne s'agit pas ici d'attribuer à une forme une signification idéologique mais bien de penser la narration sérielle comme un espace de négociation et d'articulation entre différents fonctionnements des récits. Chaque série semi-feuilletonnante que nous avons évoquée dessine un espace qui lui est propre et qui est en lui-même signifiant sur un plan idéologique et éthique. Les actions qui y sont représentées et les personnages qui y évoluent entrent en dialogue constant avec les règles spécifiques que la série s'est donnée à elle-même. Pour comprendre la portée éthique de ces séries, il faut donc penser les représentations qu'elles proposent au regard du cadre narratif qu'elles adoptent. Peu de travaux ont pour l'instant envisagé cette perspective et nous souhaiterions poursuivre cette réflexion à l'avenir en



continuant à explorer ces questions de fonctionnement narratologique à l'aune d'enjeux éthiques – c'est-à-dire réfléchir à la manière dont plusieurs modèles de narration convergent (ou divergent) à l'intérieur de cette forme semi-feuilletonnante, par essence hybride, dans un contexte diégétique, médiatique et spectatorial qui tend encore à établir des hiérarchies entre les chaînes de diffusion, entre les formats sériels, entre les intrigues et entre les personnages. Or la question de savoir sur quoi doit porter notre attention constitue un enjeu éthique fondamental. Les séries télévisées semi-feuilletonnantes par leur travail sur le statut de l'épisode viennent *in fine* inscrire un tel questionnement au cœur-même de leur structure.