



**HAL**  
open science

## Des séries télévisées projetées en salle de cinéma

Benjamin Campion

► **To cite this version:**

Benjamin Campion. Des séries télévisées projetées en salle de cinéma : Vers une nouvelle “ querelle des dispositifs ”?. Cahiers de Champs Visuels, 2021, Voir les images animées ailleurs et autrement. Lieux et dispositifs alternatifs du cinéma et de l’audiovisuel, 22, pp.13-35. hal-03469153

**HAL Id: hal-03469153**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03469153>**

Submitted on 19 Jun 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.

*DES SÉRIES TÉLÉVISÉES PROJETÉES EN  
SALLE DE CINÉMA : VERS UNE  
NOUVELLE « QUERELLE DES  
DISPOSITIFS » ?*

---

Benjamin Campion,  
Université Paul-Valéry Montpellier 3

**Résumé de l'article (250 mots max.):**

Depuis le début des années 2010, les séries télévisées s'immiscent sur de nouveaux écrans : ceux des salles de cinéma. Séances spéciales de festivals de cinéma, « cartes blanches » organisées par des ciné-clubs, avant-premières promotionnelles à l'initiative de chaînes de télévision, actions éducatives en partenariat avec des salles et des médiathèques, festivals dédiés aux séries télévisées : les occasions se multiplient de sortir les séries du salon. Se pose dès lors la question suivante : ce déplacement constitue-t-il une propagation naturelle à l'heure de la dématérialisation et de la légitimation des séries télévisées, ou traduit-il à l'inverse un certain opportunisme lié à la reconnaissance croissante de ces séries auprès du public, de la critique et des universitaires ? Pour y répondre, cet article étudie la potentielle adéquation entre le format des séries télévisées et le dispositif cinématographique au sens où l'entend Raymond Bellour (*La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*), qui considère que seule vaut d'être considérée comme une expérience cinématographique « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective ». Il confronte une approche à la fois structurelle (volume moyen, durée des épisodes, articulation des saisons) et narrative (récurrence, rapport à la clôture, promesse ou non d'un dénouement) des séries télévisées à un regard pratique et contextualisé sur le dispositif cinématographique, que celui-ci fasse l'objet d'une exploitation commerciale ou non.

**Mots-clés (5) :** Séries télévisées, cinéma, salle, querelle

***TELEVISION SERIES SCREENED IN MOVIE THEATRES:  
TOWARDS A NEW “DEVICE QUARREL”?***

**Abstract (250 words max.):**

Since the early 2010's, television series have been appearing on new screens: those of movie theatres. Special film festival screenings, evenings organized by film clubs, promotional previews initiated by television channels, educational activities in partnership with cinemas and media libraries, festivals dedicated to television series: there are more and more opportunities to take series “outside”. One question then arises: does this displacement constitute a natural propagation at a time of dematerialization and legitimization of television series, or, conversely, does it reflect a certain opportunism linked to the growing recognition of these series by viewers, critics and academics? To answer this question, this article examines the potential adequacy between the format of television series and movie theatres as perceived by Raymond Bellour (*La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*), who considers that the only thing worth considering as a movie experience is “the projection of a film in a movie theatre, in the dark, during the prescribed time of a more or less collective session”. It confronts both a structural (average volume, duration of episodes, articulation of seasons) and narrative approach (recurrence, relationship to closure, promise or not of an outcome) of television series with a practical and contextualized look at the cinematographic experience, whether or not it is the subject of commercial exploitation.

**Keywords (5):** TV series, cinema, theater, quarrel

Parler d'*alternative* au sujet de la salle de cinéma pourrait paraître paradoxal au XXI<sup>e</sup> siècle, et pourtant : tel n'est pas le lieu primaire ni même secondaire auquel se destine la série télévisée lorsque le petit écran fait son entrée dans le quotidien des Américains, à partir des années 1950 et 1960. Au contraire, l'émergence de la télévision commerciale aux États-Unis est marquée par une vive volonté de se distinguer du grand frère cinématographique en instaurant un nouveau rapport de proximité, d'intimité, de connivence avec les spectateurs : si ceux-ci *vont* au cinéma (et assistent, sauf exception, à une projection unique<sup>1</sup>), la télévision *vient* chez eux et, dans le cas où elle parvient à s'attirer leurs faveurs, s'installe durablement dans leur foyer. À ce titre, la récurrence et la longévité potentielle de la forme sérielle constituent des atouts de choix pour le médium télévisuel, comparativement à la nature prototypique (même dans le cadre de cycles ou de franchises) du long métrage. Comme l'allégorise Bill Mesce, Jr. (2015, p. 151) : « Un film [diffusé à la télévision] est une rencontre à l'aveugle ; une série, une fois lancée, devient une relation<sup>2</sup> ». Une relation *domestique*, pourrait-on préciser : en effet, par essence, elle éloigne la série des salles de cinéma.

Pourtant, les années 2010 ont vu s'installer de nouvelles pratiques de diffusion des séries dites « télévisées » en France et à travers le monde :

---

<sup>1</sup> Dans les années 1940, le double programme (qui consiste, selon Mathias Kusnierz, à « proposer, au cours d'une même séance, deux films pour le prix d'un ») perd progressivement de la vitesse aux États-Unis, au profit du programme simple qui désigne, quant à lui, « les séances où l'on ne passe qu'un seul film ». Le double programme sera définitivement abandonné après 1956 (Kusnierz, 2019, p. 57 et 80).

<sup>2</sup> Texte original : « *A movie is a blind date; a series, once it's launched, becomes a relationship.* »

des projections sur grand écran, qu'elles soient ponctuelles (séances spéciales de festivals de cinéma, « cartes blanches » organisées par des ciné-clubs, avant-premières promotionnelles à l'initiative de chaînes de télévision, actions éducatives en partenariat avec des salles et des médiathèques<sup>3</sup>...) ou périodiques (par exemple, dans le cadre du festival international Séries Mania, qui s'est tenu à Paris de 2010 à 2017 avant de déménager à Lille en 2018). Ce déplacement – cette fois-ci plus seulement du spectateur, mais aussi de l'objet sériel – constitue-t-il une propagation naturelle à l'heure de la dématérialisation et de la légitimation des séries télévisées, ou traduit-il à l'inverse un certain opportunisme lié à la reconnaissance croissante de ces séries auprès du public, de la critique et des universitaires ?

Pour répondre à cette question, j'étudierai l'adéquation (ou l'absence d'adéquation) entre le format des séries télévisées – dans toute leur pluralité et leur évolutivité – et le dispositif cinématographique au sens où l'entend Raymond Bellour, qui considère que seule vaut d'être assimilée à une expérience cinématographique « la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective » (Bellour, 2012, p. 14). Il s'agira de confronter une approche structurelle (volume moyen, durée des épisodes, articulation des saisons) et narrative des séries télévisées (récurrence, rapport à la clôture, promesse ou non d'un dénouement) à un regard pratique et contextualisé

---

<sup>3</sup> Consulter, à titre d'exemple, le retour d'expérience de Thierry Cormier sur le projet « Revoir les séries en cinéma » qui propose, depuis 2013, « le développement d'actions d'accompagnement, de diffusion et de formation autour des séries dans les salles de cinéma partenaires et les médiathèques du Nord et du Pas-de-Calais (Cormier, 2019, p. 88).

sur le dispositif cinématographique, que celui-ci fasse l'objet d'une exploitation commerciale ou non.

## ***I - L'art protéiforme des séries télévisées***

Qu'est-ce que le cinéma ? Si la question posée par André Bazin en 1958 ouvrait un champ de réflexion dont lui-même ne mesurait pas toute l'étendue<sup>4</sup>, la transposer aux séries télévisées semble constituer un défi plus redoutable encore. Car celles-ci se sont tellement diversifiées, complexifiées, remodelées, parfois dénaturées au cours du dernier quart de siècle, qu'il apparaît aujourd'hui pour le moins aventureux de les désigner simplement comme « les séries » (de la même manière que ranger « les films » ou « les livres » dans le même sac, sans autre forme de distinction, peut témoigner d'un certain manque de discernement).

Pour s'en tenir à des données structurelles, le volume moyen des séries de *prime time* américaines est passé de trente-neuf à vingt-six épisodes par saison à la fin des années 1960, puis à vingt-deux épisodes à partir des années 1970, avant de se stabiliser autour de treize épisodes au tournant du millénaire sur les chaînes du câble (HBO, Showtime, FX, AMC, etc.) venues se positionner progressivement sur le marché des séries télévisées. Désormais, il n'est pas rare de voir des séries ne compter que huit voire six épisodes par saison, que ce soit sur des plateformes de

---

<sup>4</sup> En témoignent les mots qui figurent en introduction de son recueil de textes, *Qu'est-ce que le cinéma ?* : « Ce titre n'est pas tant la promesse d'une réponse que l'annonce d'une question que l'auteur se posera à lui-même tout au long de ces pages » (Bazin, 2011, p. 5).

SVOD (vidéo à la demande par abonnement) telles que Netflix, Amazon Prime Video, Hulu, Apple TV+ ou Disney+, sur des chaînes du câble ou même, ponctuellement, sur des *networks* misant sur la brièveté de « *limited event series*<sup>5</sup> » pour susciter l'engouement du public. En atteste la dixième saison de *The X-Files* (Fox, 1993-2018), dont les six épisodes ont été diffusés entre janvier et février 2016 sur Fox, près de quatorze ans après l'annulation officielle de la série.

La durée des épisodes elle-même peut varier sensiblement, que ce soit entre les différentes séries d'un même diffuseur (le catalogue de Netflix entremêle comédies aux « pastilles » d'une dizaine de minutes et drames plus conséquents aux épisodes pouvant atteindre 1h40), ou bien entre les épisodes d'une même série (les dix « volumes<sup>6</sup> » de *Too Old to Die Young*, qu'a livrés Nicolas Winding Refn à Amazon Prime Video en 2019, oscillent entre 1h et 1h35, à l'exception du dernier qui ne dure que 30 min). Ajoutons que les mini-séries et les hyperfeuilletons<sup>7</sup> côtoient à présent régulièrement les « anthologies saisonnières » (Monnet-Cantagrel, 2016, p. 87), dont le récit, au lieu de se limiter à la durée de l'épisode

---

<sup>5</sup> Une « *limited series* » est une série (ou la reprise d'une série) censée ne durer qu'une seule saison, mais dont le succès peut entraîner la commande d'une voire de plusieurs saisons supplémentaires. Le qualificatif « *event* » sert en l'occurrence à renforcer la notion de rendez-vous à ne pas manquer, tout en sachant que de nouvelles dates de diffusion pourront toujours être ajoutées si le public répond présent (Reiher, 2014).

<sup>6</sup> Pratique peu courante à la télévision (mais aussi sur les plateformes de SVOD), chaque épisode de cette mini-série possède conjointement un numéro de volume et un titre. Par exemple, l'épisode 4 s'intitule « *Volume 4: The Tower* ».

<sup>7</sup> Apparu au début des années 2000, l'hyperfeuilleton « [développe] à l'hypertrophie les caractéristiques du feuilleton (accumulation jusqu'à l'absurde des rebondissements et *cliffhangers*, notamment) pour retenir l'attention du téléspectateur » (Ahl et Fau, 2016, p. 1047).

(comme l'imposaient des anthologies épisodiques telles que *The Twilight Zone* ou *Alfred Hitchcock Presents* dans les années 1950 et 1960), se déploie sur toute une saison. Au début de la saison suivante, une nouvelle histoire commence à être racontée, ce qui laisse notamment la possibilité aux acteurs les plus courus de se tourner vers d'autres projets, et d'échapper ainsi à *l'emprise* de la sérialité. Une forme hybride est ainsi née, au croisement de l'anthologie des premiers temps et de la série feuilletonnante moderne.

Autant dire que les formats dans lesquels ont été engoncées les séries américaines pendant près d'un demi-siècle ont volé en éclats à partir du milieu des années 1990. Diffusée de septembre à mars, chacune des sept saisons de la *sitcom The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1976) comptait précisément vingt-quatre épisodes d'une durée exacte de 30 min, dont 5 consacrées à la publicité. Quatre décennies plus tard, à l'heure de l'hyperconnectivité et d'une mobilité exacerbée, une modélisation aussi stricte et rigoureuse de la sérialité télévisuelle apparaît anachronique, même si des *networks* tels qu'ABC, NBC ou CBS n'ont pas totalement renoncé à certaines de leurs pratiques historiques (commande d'épisodes supplémentaires en cours de saison si les premiers résultats se révèlent encourageants, diffusion suivant de près le calendrier social, etc.). Entre vestiges d'une époque où la télécommande n'existait pas et volonté de se démarquer des chaînes du câble (et, désormais des plateformes de SVOD), il est donc difficile de définir en une seule phrase *les séries* de l'ère contemporaine.

## *II - Penser le film et la série ensemble*

À ce sujet, il s'avère particulièrement instructif d'inverser la perspective et d'étudier, cette fois-ci, le point de vue du milieu cinématographique sur la forme sérielle. Prenons en considération les débats qui ont animé la rédaction des *Cahiers du cinéma* entre 2017 et 2019, période de trouble artistique marquée par l'appropriation de la sérialité par un certain nombre de cinéastes reconnus désireux de se confronter à de nouvelles temporalités artistiques : David Lynch (*Twin Peaks: The Return*, troisième saison de *Twin Peaks*, 2017), Jane Campion (*China Girl*, deuxième saison de *Top of the Lake*, 2017), Kiyoshi Kurosawa (*Invasion*, film sorti en salle à partir du montage des cinq épisodes d'une mini-série japonaise, 2017), Bruno Dumont (*Coincoin et les Z'inhumains*, suite de *P'tit Quinquin* pour Arte, 2018), ou encore Nicolas Winding Refn (*Too Old to Die Young*, 2019)<sup>8</sup>. De ces multiples échanges et prises de position, il ressort une grande instabilité du vocabulaire employé. Sont tantôt sollicités les mots « film », « série », « totalité » (Delorme, 2018a, p. 5), « série cinéma » (Elliott, 2018, p. 54), « forme télé » (Béghin, 2019, p. 64), parfois au sein d'un même article.

Il se dégage également de ces écrits une réelle ambivalence vis-à-vis du lien à tisser entre séries télévisées et films de cinéma. Dans un premier

---

<sup>8</sup> Pour ajouter à cette confusion des formes, sont sortis en salle, durant la même période, un film faussement divisé en deux épisodes (*Asako I & II* de Ryūsuke Hamaguchi, 2018) et un film sorti en quatre temps dans l'Hexagone (*La Flor* de Mariano Llinás, 2019). L'année 2018 a en outre vu émerger un film réalisé trois ans plus tôt par Hamaguchi, *Senses*, dont la durée exceptionnelle (5h17) a contraint les exploitants de salles françaises à échelonner la sortie sur trois dates, du 2 au 16 mai 2018.

temps, il apparaît que la série (ou saison, même si l'une et l'autre se voient souvent confondues) est assimilée à un film dès lors que le cinéaste – *l'auteur* – l'a décrété. Stéphane Delorme s'appuie ainsi sur le fait que David Lynch, dans l'un des rares entretiens qu'il a consacrés à la troisième saison de *Twin Peaks* (diffusée sur Showtime durant l'été 2017), « dit qu'il a moins conçu une série qu'un film de 18 heures, à découvrir chaque semaine » (Delorme, 2017a, p. 5). Le critique s'y réfère ensuite comme à « “un film” de 18 heures » (Delorme, 2017b, p. 5), en rappelant au passage que ce sont les propres mots de Lynch. Puis il appelle ses lecteurs à « entendre la parole de deux cinéastes [Bruno Dumont et David Lynch] qui voient leur œuvre comme “un film” » (Delorme, 2018a, p. 5). Dans la foulée, il précise que Lynch se montre réticent à parler de série, d'épisode et de saison.

La notion d'« épisode » s'avère en effet problématique (pour Delorme comme pour Lynch) en ce qu'elle renvoie la série à sa récurrence et à son inéluctable redondance à moyen et à long terme. Dans un entretien portant sur *Coincoin et les z'inhumains*, Bruno Dumont indique d'ailleurs, à l'instar de Lynch, ne pas du tout avoir « l'idée d'épisodes » (Malausa et Tessé, 2018, p. 13). Dans sa critique de *La Flor* (Mariano Llinás, 2019), film argentin de 13h34 sorti dans les salles françaises en quatre parties les 6 mars, 20 mars, 27 mars et 3 avril 2019, Nicolas Azalbert s'empresse quant à lui de nous mettre en garde sur le fait que les épisodes qui s'y enchaînent n'ont « rien à voir avec ceux d'une série télévisée » (Azalbert, 2019, p. 20). Stéphane Delorme stipule enfin que *Twin Peaks: The Return* n'est pas une série à proprement parler, mais « un film morcelé en différentes parties prenant l'apparence d'une série divisée en épisodes » (Delorme, 2017b, p. 5). C'est une autre manière d'affirmer que la série

télévisée n'est qu'une « façade » derrière laquelle se cache le vrai visage de l'œuvre cinématographique.

Pourtant, Delorme semble enclin à dépasser certaines assignations par trop restrictives lorsqu'il estime que la proposition en question le mérite :

« La différence entre série et film dépend d'un rapport entre unité et multiplicité. Quand ce rapport arrive à un point d'équilibre, on peut penser les deux ensemble. Ce serait dommage d'un côté ou de l'autre de s'arc-bouter sur une "nature" du film ou de la série lorsqu'on a affaire à des objets particuliers, et à des artistes qui brouillent les frontières et se moquent des catégorisations » (Delorme, 2018a, p. 5).

Conçu comme un « film », *Twin Peaks: The Return* n'en apparaît pas moins à ses yeux comme « une série en termes de diffusion, et c'était un immense plaisir de le découvrir semaine après semaine, le temps de digérer chaque épisode, de penser, de rêver » (Delorme, 2018a, p. 5). Selon lui, « indifféremment série et film, la transmutation opérée par *Twin Peaks* aura été de transformer notre salon en salle » (Delorme, 2017b, p. 5). Inadaptée à la disponibilité et à l'assiduité requises par la sérialité, la salle aurait donc le pouvoir de se répliquer dans notre espace privé, à la faveur d'évolutions technologiques qui permettent aujourd'hui de s'équiper d'une installation « home cinéma » à moindre coût. Delorme parachève son raisonnement en écrivant :

« Peu importe que le format soit celui d'une série ou d'une vidéo, si il y a du "cinéma" par-delà le récit mécanique, le ping-pong du dialogue qui fait mouche, les stéréotypes sociaux ou la caméra qui "suit" les personnages. Qu'il n'y ait plus de cinéma dans beaucoup de films est une évidence tant l'imagerie télévisuelle l'a emporté » (Delorme, 2018b, p. 5).

Ainsi, il pourrait y avoir du « cinéma » dans un film projeté en salle comme dans une série née, développée et diffusée à la télévision, tant que celle-ci échapperait à cette « imagerie télévisuelle » au pouvoir de nuisance apparemment proliférant. Le cinéma serait donc à même de

transcender les formats (film, série) et les dispositifs (salle, salon), tant qu'il serait l'œuvre de cinéastes ayant échappé aux tics de la pratique télévisuelle. Se verrait, par leur biais, désamorçée la « querelle des dispositifs » relancée en 2012 par Raymond Bellour, qui considère que le cinéma est victime, malgré lui, d'un passage de relais « vers d'autres modes de conception et de consommation d'images » (Bellour, 2012, p. 10).

Ce mode de pensée bute toutefois sur deux écueils à ne pas négliger. D'une part, il n'opère que dans un sens (du cinéaste à la série, de la salle au salon), sans même envisager la réciproque. Si le salon peut être transformé en salle, l'inverse est-il imaginable ? Si certains films sont « salis » par l'imagerie télévisuelle, les séries peuvent-elles se « salir » au contact de l'imagerie cinématographique ? D'autre part, cette logique reconduit une hiérarchie paternaliste et uniformisante entre cinéma et télévision, telle que la perpétuera quelques mois plus tard le délégué général du festival de Cannes, Thierry Frémaux, en déclarant : « Les séries, c'est industriel. Les films, c'est de la poésie » (Baronian, 2018).

Les séries projetées en salle dans le cadre d'un festival ou d'une exploitation commerciale en France sont, pour l'heure, essentiellement l'œuvre de personnalités issues du monde du cinéma. S'il ne saurait « citer le moindre réalisateur » (Baronian, 2018) de la série *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), Frémaux a ainsi accueilli au festival de Cannes, hors compétition, des artistes tels qu'Olivier Assayas (*Carlos*, 2010), Jane Campion (*Top of the Lake*, 2013), Bruno Dumont (*P'tit Quinquin*, 2014), David Lynch (*Twin Peaks: The Return*, 2017) et Nicolas Winding Refn (*Too Old to Die Young*, 2019). Les (mini-)séries de ces invités prestigieux seront par la suite diffusées sous forme épisodique à la télévision (ou sur des plateformes de SVOD), mais cette perspective

n'apparaît que secondaire à leurs yeux. « *China Girl* n'est pas de la télévision » (Sorin, 2017), a ainsi tenu à clarifier Jane Campion. « C'est un film de 13 heures. Ce n'est pas de la télévision ! La télévision, c'est de la télé réalité et des journaux d'informations<sup>9</sup> », a pour sa part spécifié Nicolas Winding Refn au sujet de *Too Old to Die Young*. Plutôt que de parler d'une propagation des séries télévisées dans les salles de cinéma, il serait donc plus juste, si l'on en croit leur volonté de se détacher de la télévision au sens industriel du terme, de considérer ces créations comme des expérimentations sérielles menées par des cinéastes en quête de nouvelles temporalités pour s'exprimer.

D'autant que la programmation en salle de ces objets hybrides – longs films, séries plus ou moins courtes ? – n'est pas sans poser de difficultés. Si l'intégralité de *China Girl* (six épisodes d'une heure) a pu être diffusée le 27 mai 2017 à Cannes lors d'une séance spéciale, seuls les deux premiers épisodes de *Twin Peaks: The Return* avaient été présentés dans la même enceinte la veille (Baronnet, 2017). Et pour cause : cette troisième saison compte au total pas moins de dix-huit épisodes d'une heure, soit une *somme* purement télévisuelle, peu en adéquation avec l'emploi du temps serré des accredités d'un festival de cinéma. Bien que produit par la chaîne du câble Showtime, *The Return* s'avère en fin de compte plus proche du volume moyen adopté par les *networks* américains dans les années 1970 – volume dont ne peut décentement s'accommoder un événement ponctuel (festival, thématique de ciné-club, promotion organisée par une chaîne de télévision...) qu'au prix d'un inévitable échantillonnage.

---

<sup>9</sup> « *It's a 13-hour movie. It's not TV! TV is like reality shows and news channels* » (Setoodeh, 2019).

Qu'ils soient spécialisés dans le cinéma ou les séries télévisées (Séries Mania à Paris et, depuis 2018, à Lille, Canneséries à Cannes, Série Series à Fontainebleau, etc.), la solution employée par les festivals de télévision hexagonaux consiste généralement à ne projeter que les deux ou trois premiers épisodes de la série, mêlant ainsi, sans satisfaire tout à fait ni à l'une ni à l'autre, clôture cinématographique et récurrence sérielle. Cela a forcément ses limites en termes d'appréciation et de compréhension des œuvres projetées, ainsi que l'admet volontiers le directeur artistique du festival Séries Mania, Frédéric Lavigne : « C'est notre mission que de présenter des séries de niche, comme les films d'art et d'essai dans un festival de cinéma. Même si certains spectateurs peuvent se sentir frustrés de n'en découvrir que deux épisodes au festival et de ne pas les voir diffusées ensuite en France » (Fraissard et Delahaye, 2019). À une non-propagation des séries télévisées dans les salles de cinéma répond donc la difficulté de certaines séries diffusées en festival à se propager dans les salons (ou sur les appareils connectés) des téléspectateurs auxquels elles sont nativement destinées. Si les dispositifs cinématographique et télévisuel semblent aujourd'hui plus que jamais enclins à partager leurs formes et leur savoir, la « querelle » qu'ils entretiennent depuis l'après-guerre et l'émergence en Occident de la télévision commerciale reste donc, dans les faits, particulièrement vivace.

### ***III - Face au temps prescrit de la séance***

Comme je l'évoquais précédemment, l'une des principales difficultés posées sur le plan pratique par la projection de séries en salle est liée à la

diversification et à la complexification narrative et formelle de celles-ci. De quels types de séries parle-t-on, et quels sont ceux qui peuvent répondre aux conventions d'une projection en salle, « le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective » (Bellour, 2012, p. 14) ?

Dans un essai de narratologie intitulé *Écrire une série TV*, Florent Favard se concentre sur les séries articulées autour d'une intrigue macroscopique, basées sur un récit à grande échelle, déployant des arcs narratifs à long terme et posant des questions itératives majeures. Qu'elles soient à quête<sup>10</sup> ou mythologiques<sup>11</sup>, ces séries incarnent la « forme longue, progressive, audiovisuelle » (Favard, 2019, p. 174) que constitue par essence la série télévisée. « Point n'est besoin d'une fin *imminente*, lorsque l'on peut vivre la fin comme *immanente*, comme faisant partie de la vie, écrit Favard à ce sujet. Lorsqu'une série promet un dénouement sans avoir de cadre temporel pour son récit, elle doit retarder ce dénouement le plus possible, sans pour autant oublier – et laisser le public oublier – qu'il est censé survenir » (Favard, 2019, p. 213).

Apparues sous forme primitive dès les années 1960 (*The Fugitive*, ABC, 1963-1967), ces séries ont véritablement commencé à se développer aux États-Unis à partir des années 1980, à la suite d'une

---

<sup>10</sup> « Dans tous les numéros d'une série de la quête, le héros sera en charge de remplir le même contrat dont l'exécution sera sans cesse différée. Le récit sériel prendra alors une allure de quête et les différentes occurrences (micro-récits) seront liées par le lien diégétique de cette quête originelle qui agira comme une sorte de facteur de feuilletonisation » (Benassi, 2011, p. 101). Nous citons ici la source primaire à laquelle se réfère Florent Favard dans son ouvrage.

<sup>11</sup> « La mythologie est la narration à l'échelle de la série. Elle forme un type de récit ouvert, émergent, qui n'a rien à voir avec celui des formes closes, qui s'est affirmé avec la montée en complexité narrative des séries télévisées » (Favard, 2019, p. 134).

« redéfinition des formes épisodiques sous l'influence de la narration feuilletonnante » (Mittell, 2015, p. 18). Par nature, elles n'entrent pas dans le cadre d'une expérience cinématographique selon les termes de Bellour : pour une question de temps, bien sûr (même si l'on a toujours la possibilité de composer une séance de « cinéma » à partir de quelques épisodes sélectionnés selon une thématique préétablie ou un ordre de préférence), mais aussi parce qu'elles se fondent sur une promesse de dénouement qu'elles ne comptent tenir qu'à (très) long terme. Or, comme le rappellent André Gaudreault et François Jost en s'appuyant sur les travaux sémiologiques de Christian Metz :

« En tant qu'objet matériel, tout récit est "clôturé". Que la fin soit suspensive ou cyclique ne change rien à la nature du récit en tant qu'objet : tout livre a une dernière page, tout film a un dernier plan, et ce n'est que dans l'imagination du spectateur que les héros peuvent continuer à vivre. Ce qui est vrai pour le roman ou le film l'est apparemment beaucoup moins pour les fictions sérielles que nous offre la télévision, qui se continuent souvent non seulement d'épisode en épisode, mais aussi de saison en saison » (Gaudreault et Jost, 2017, p. 24).

Si elles ne sont pas antinomiques, clôture du récit et intrigue macroscopique impliquent la signature tacite d'un contrat de confiance à longue durée auquel le spectateur de cinéma n'est pas prédisposé. La promesse d'un dénouement qui ne vient pas rebute d'ailleurs également une grande partie des producteurs de télévision, qui craignent de voir le public perdre patience et se détourner de la série. Comme l'explique Florent Favard, « la plupart des séries fonctionnent avec un "modèle infini de narration" : dans l'impossibilité de prévoir la fin, les séries en font le cadet de leurs soucis, et ont longtemps évité de se structurer autour de questions majeures au-delà de l'échelle des épisodes » (Favard, 2019,

p. 61). Puisque la fin est le cadet de leurs soucis, ces séries épisodiques<sup>12</sup> (qui représentent toujours une large majorité de la production américaine contemporaine, des *sitcoms* aux *procedurals*<sup>13</sup> en passant par les séries médicales ou judiciaires) ne correspondent pas non plus au contenu attendu d'une séance de cinéma, sauf à s'inscrire dans une programmation spéciale justifiant la non-complétude de la projection.

*A contrario* l'anthologie épisodique, au cœur du « premier âge d'or » (Boutet, 2011, p. 16) de la télévision américaine durant les années 1950 et 1960, semble particulièrement adaptée au dispositif de la salle. Elle se compose en effet « d'histoires complètes ayant un thème, un ton ou un présentateur-narrateur commun, mais sans personnage régulier d'un épisode à l'autre » (Winckler et Petit, 1999, p. 388). Cette forme s'est toutefois raréfiée au cours des décennies suivantes, à la faveur de séries formulaires aux héros récurrents plus prompts à fidéliser les téléspectateurs<sup>14</sup>. Elle a en outre été supplantée par l'anthologie *saisonnnière*, qui s'est imposée dans les années 2010 à la télévision

---

<sup>12</sup> Une série épisodique (que certains chercheurs qualifient plutôt de nodale, d'immobile ou de formulaire) est « une série dont l'unité narrative maximale est l'épisode, et qui peut être visionnée de façon épisodique, c'est-à-dire en la prenant en cours de route, en la laissant de côté, en la regardant dans le désordre » (Favard, 2019, p. 65).

<sup>13</sup> Un *police procedural* est une « série policière se concentrant sur le déroulement de l'enquête en soi, souvent sans que les personnages d'enquêteurs ne soient vraiment développés » (Ahl et Fau, 2016, p. 1051).

<sup>14</sup> On a tout de même pu observer quelques résurgences de la forme anthologique épisodique dans les années 2010. En Angleterre, citons *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-2019), *Inside No. 9* (BBC Two, 2014-), *Philip K. Dick's Electric Dreams* (Channel 4, 2017-2018). Aux États-Unis, citons *Room 104* (HBO, 2017-2020), *The Romanoffs* (Amazon, 2018), *Weird City* (YouTube Premium, 2019), ou encore le *revival* de *The Twilight Zone* (CBS All Access, 2019-2020).

américaine sous l'impulsion d'*American Horror Story* (FX, 2011-), *True Detective* (HBO, 2014-) et *Fargo* (FX, 2014-)<sup>15</sup>. Cette forme présente l'avantage de s'abreuver aux deux sources qui nous intéressent ici : le cinéma, auquel elle emprunte le « déterminisme rigoureux » du récit (Gaudreault et Jost, 2017, p. 20), et la télévision, dont elle épouse la logique de « flux » continu (Lotz, 2007, p. 34). Bien que l'anthologie saisonnière mise sur une continuité en termes de production et de narration, chacune de ses saisons possède un plan final qui clôtur son récit<sup>16</sup>. Elle est donc ontologiquement adaptée à une projection en salle, même si, contrairement à l'anthologie épisodique, son récit feuilletonnant ne permet pas de prélever un ou deux segments individuels pour composer un programme à la durée comparable à celle d'un long métrage traditionnel<sup>17</sup>.

C'est d'ailleurs sur le modèle de l'anthologie saisonnière que s'appuie, en l'adaptant à un contexte de production beaucoup plus libre, *La Flor* (2019), film fleuve dont les six épisodes (d'une durée variant de 22 min à 5h20) ont en commun un quatuor d'actrices principales, mais

---

<sup>15</sup> La chaîne câblée FX s'est depuis spécialisée dans cette forme sérielle, lançant successivement *American Crime Story* (2016-), *Feud* (2017) et *Trust* (2018). S'en sont également emparées des chaînes concurrentes du câble telles qu'AMC (*The Terror*, 2018-) et USA Network (*The Sinner*, 2017-), mais aussi des *networks* tels qu'ABC (*American Crime*, 2015-2017) et NBC (*Law & Order True Crime*, 2017), et même la plateforme de SVOD Hulu (*Castle Rock*, 2018-2019).

<sup>16</sup> Comme son nom l'indique, chaque saison d'*American Horror Story* raconte une « histoire d'horreur » ancrée dans un lieu et centrée sur un thème différents.

<sup>17</sup> Ce fut le cas du film à sketches *Twilight Zone: The Movie* (1983), coréalisé par John Landis, Steven Spielberg, Joe Dante et George Miller en hommage à l'anthologie séminale de Rod Serling, *The Twilight Zone* (CBS, 1959-1964).

explorent à chaque fois des lieux et des genres cinématographiques différents : série B, comédie musicale, film d'espionnage, film dans le film, cinéma français de l'entre-deux-guerres, film de captivité. Le nombre et la durée variable de ces épisodes ont cependant nécessité de planifier la sortie du film en salle sur quatre dates, ce qui n'a pas été sans entraîner quelques chevauchements : l'épisode 4 débute ainsi à la fin du troisième volet cinématographique, et se termine au début du quatrième. Objet hors normes, *La Flor* a prouvé qu'il était possible de se faire une place dans « un emploi du temps saturé d'autres films, d'une durée normale, eux, réglementaire, soumise à l'industrie » (Ferenczi, 2018), mais il lui a fallu pour cela se plier aux exigences des circuits d'exploitation traditionnels.

Finalement, c'est le format de la mini-série qui semble le plus adapté à une projection en salle, que ce soit dans un cadre commercial ou non. Par son nombre réduit d'épisodes<sup>18</sup>, la mini-série a les atouts du « long film » qu'évoquait Nicolas Winding Refn au sujet de *Too Old to Die Young*, mais dans des proportions plus conformes à une présentation en festival, une programmation en cinémathèque ou une exploitation en salle dans le cadre du développement du hors-film<sup>19</sup>. Contrairement à une « *limited series* », une mini-série est en outre *déterminée* à se conclure dans le temps qui lui est imparti, échappant par conséquent de manière ponctuelle

---

<sup>18</sup> Une mini-série est un « feuilleton comportant un nombre fini et limité d'épisodes (entre deux et huit, généralement). Son format l'apparente plus à un grand téléfilm découpé après coup en épisodes qu'à une série télé proprement dite » (Ahl et Fau, 2016, p. 1049).

<sup>19</sup> Ce développement a débuté (non sans heurts) en 2010, suite à la projection au festival de Cannes d'un projet hybride d'Olivier Assayas : *Carlos*, à la fois mini-série de trois épisodes de 100 à 120 min pour Canal+, et long métrage réduit de moitié pour se limiter à une durée de 2h45 (Péron et Icher, 2010).

au « flux » télévisuel évoqué plus haut. C'est donc en tendant vers la durée du long métrage (sans tout à fait s'y réduire) que la série s'adapte le mieux à une projection en salle. Par conséquent, le temps demeure une clé de rapprochement mais, surtout, de distinction entre cinéma et télévision, films et séries. Rien n'empêche de projeter ponctuellement une série en salle, mais ce sont d'autres écrans qui lui permettront de s'installer et de fixer un rendez-vous régulier à ses spectateurs.

### ***Conclusion – Une expérience enrichie plutôt qu'une alternative ?***

Par essence, la série télévisée n'a pas pour destination première la salle de cinéma – même si nous avons vu que, sous forme d'anthologie épisodique ou de mini-série, rien ne l'empêchait d'attirer le public et de proposer à celui-ci une expérience pleine, close, digne de celle offerte par un long métrage. D'autres possibilités lui sont ouvertes, comme la tenue d'une séance spéciale dans le cadre d'un événement ponctuel (l'épisode conclusif de *Game of Thrones* a, par exemple, été projeté le 20 mai 2019 au Grand Rex, dans le 2<sup>e</sup> arrondissement parisien, au lendemain de sa diffusion originale sur HBO). Une série peut être présentée en festival, étudiée dans le cadre d'une action éducative, dévoilée en avant-première promotionnelle. Pour l'occasion, elle est susceptible de bénéficier d'un accompagnement personnalisé prenant la forme d'une présentation, d'un débat, d'une conférence, d'une *masterclass*, le tout se tenant dans l'enceinte confortable et techniquement avancée d'une salle de cinéma. Le plaisir que l'on ressent à regarder une série « télévisée » peut

indéniablement être accru par le dispositif collectif et spacieux qu'offre la salle de cinéma.

Cependant, il serait trompeur de parler ici d'*alternative*. Cette notion impliquerait que les modalités de réception que je viens d'énumérer ne se résument pas simplement à *enrichir* l'expérience que nous connaissons déjà depuis l'apparition de la télévision dans les salons (tout en sachant les progrès technologiques dont a pu jouir le dispositif télévisuel au fil des décennies, vidéoprojecteurs et « home cinéma » étant aujourd'hui à même de rapprocher le salon d'une salle de cinéma en miniature). Pour qu'il y ait à proprement parler « alternative », il faudrait que la salle de cinéma propose *autre chose* : c'est-à-dire, non plus une deuxième fenêtre de diffusion (ni même une première fenêtre avant une éventuelle diffusion télévisée), mais des concepts et des formats originaux, accessibles nulle part ailleurs. On pourrait, par exemple, imaginer que soient ramenés à la vie et réhabilités les *serials* tels qu'il s'en diffusait couramment dans les salles américaines entre les années 1910 et 1950 (Thompson, 2003, p. 104). Cela pourrait participer d'une programmation élargie ne se composant plus uniquement d'un long métrage (éventuellement précédé d'un court métrage selon les horaires et les salles), mais d'un double programme permettant de varier les plaisirs tout en évitant la confusion que peuvent susciter deux longs métrages risquant d'entrer en concurrence l'un avec l'autre (Kusnierz, 2019, p. 71).

En attendant, l'entrée (timide mais réelle) des séries télévisées dans les salles de cinéma françaises témoigne de deux tendances fortes. D'une part, si la révolution numérique et la multiplication des écrans participent d'une cinéphilie postmoderne, mobile, « construite depuis l'expérience en salle et prolongée jusqu'à la sphère privée » (Pourquier-Jacquín, 2019, p. 228), une réponse lui est apportée par une sériephilie postmoderne,

mobile, construite depuis la sphère privée et susceptible d'être prolongée dans un cadre institutionnel pouvant impliquer une salle de cinéma (films et séries pratiquant, par-delà les clivages de formats et de récurrence, le même langage). D'autre part, depuis le positionnement de Netflix sur le marché de la création originale en 2013, une telle confusion règne sur la définition des séries télévisées que d'aucuns n'hésitent plus à appliquer la notion de « cinéma » même à des fictions à épisodes produites par et pour la télévision – à l'image de la troisième saison de *Twin Peaks*, qualifiée par Stéphane Delorme de « film de 18 heures »<sup>20</sup>. Là aussi, l'argument pourrait aisément être retourné et nous amener à considérer que certains films segmentés ou divisés en plusieurs parties s'apparentent à des séries projetées en salle, à l'instar de *La Flor* et de ses six épisodes réunis en quatre volets cinématographiques à l'occasion de la sortie hexagonale.

Indéniablement, les pratiques évoluent et les images circulent comme jamais auparavant. Stéphanie Pourquoier-Jacquin (2019, p. 227) rappelle à ce titre que « télévision, plateformes de vidéos à la demande, streaming, téléchargement sont autant de possibilités de visionnage d'un film en dehors de la salle obscure ». Cela ne signifie pas que la salle a perdu toute primauté sur ces autres dispositifs de visionnage, dans la mesure où

---

<sup>20</sup> Ajoutons que les séries originales produites et hébergées par des plateformes de SVOD telles que Netflix ou Amazon Prime Video se voient systématiquement qualifiées de « TV series » par les sites à caractère encyclopédique que sont Wikipédia et IMDb. Mises en ligne nativement sans passer par la case télévision (même si elles sont tout à fait susceptibles d'être regardées sur un poste de télévision connecté à Internet), la nature « télévisée » de ces séries prête pourtant à discussion.

l'accès aux films y est encore possible<sup>21</sup>. De même, l'ouverture des salles aux séries peut être perçue comme un nouvel élargissement de cette mobilité des images et des pratiques « hors salon ». Pour autant, la fonction naturelle de la série télévisée demeure de durer, de se développer, de nous accompagner, de grandir à nos côtés. Elle incarne un art de l'intime, du quotidien. La salle de cinéma constitue certes un lieu idéal pour la découvrir, la jauger, la partager ; elle peut lui servir de tremplin, l'ouvrir au monde, changer définitivement sa destinée. Mais elle ne constitue pas une fin en soi, sauf à contraindre la série à se dénaturer en se convertissant en « long film ». La série a besoin de temps pour s'épanouir, pourquoi l'en priver ?

---

<sup>21</sup> Le refus de Netflix de sortir en salle des films tels qu'*Okja* (Bong Joon-ho, 2017), *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018) ou *The Irishman* (Martin Scorsese, 2019), hormis dans le cadre de festivals de cinéma ou d'événements ponctuels, tend cependant à remettre en cause l'action spectatorielle qui consiste à se déplacer pour aller à la rencontre d'un film.

## Références bibliographiques et corpus multimédia

**Ahl, Nils C. et Fau, Benjamin** (2016), *Dictionnaire des séries télévisées*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Philippe Rey, 1116 p.

**Azalbert, Nicolas** (2019), « *La Flor* de Mariano Llinás », *Cahiers du cinéma*, mars, n° 753, p. 20-21.

**Bazin, André** (2011 [1976]), *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris : Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> Art », 372 p.

**Béghin, Cyril** (juin 2019), « *Avengers : Endgame* d'Anthony et Joe Russo », *Cahiers du cinéma*, n° 756, p. 64.

**Bellour, Raymond** (2012), *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*, Paris : P.O.L, 576 p.

**Benassi, Stéphane** (2017 [2011]), « Sériabilité(s) », *Décoder les séries télévisées*, 2<sup>e</sup> édition, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, coll. « Info Com », 282 p., p. 79-114.

**Boutet, Marjolaine** (2017 [2011]), « Histoire des séries télévisées », *Décoder les séries télévisées*, 2<sup>e</sup> édition, Louvain-la-Neuve : De Boeck Supérieur, coll. « Info Com », 282 p., p. 11-47.

**Cormier, Thierry** (2019) « Revoir les séries en cinéma », *Éducation aux images & séries*, Amiens : Les éditions de l'Acap, coll. « La fabrique du regard », 159 p., p. 86-95.

**Delorme, Stéphane** (2017a), « Non existant », *Cahiers du cinéma*, juillet/août, n° 735, p. 5.

- Delorme, Stéphane** (2017b), « Mystère », *Cahiers du cinéma*, décembre, n° 739, p. 5.
- Delorme, Stéphane** (2018a), « Film et série », *Cahiers du cinéma*, janvier, n° 740, p. 5.
- Delorme, Stéphane** (2018b), « Pourquoi le cinéma ? », *Cahiers du cinéma*, mars, n° 742, p. 5.
- Elliott, Nicholas** (2018), « Senses de Ryusuke Hamaguchi », *Cahiers du cinéma*, mai, n° 744, p. 54-55.
- Favard, Florent** (2019), *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours : Presses universitaires François Rabelais, coll. « Sériat », 286 p.
- Gaudreault, André et Jost, François** (2017), *Le récit cinématographique. Films et séries télévisées*, 3<sup>e</sup> édition, Paris : Armand Colin, 272 p.
- Kusnierz, Mathias** (2019), « L'enquête de l'Audience Research Institute de mai 1940 sur le double programme à Hollywood : transformation des publics et évolutions de la production », *Quand le cinéma et la télévision enquêtent sur leurs publics*, Paris : L'Harmattan, 270 p., p. 53-85.
- Lotz, Amanda D.** (2007), *The Television Will Be Revolutionized*, New York : New York University Press, 321 p.
- Malausa, Vincent et Tessé, Jean-Philippe** (2018), « Splitch ! Splatch ! », *Cahiers du cinéma*, septembre, n° 747, p. 12-18.
- Mesce, Jr., Bill** (2015), *Inside the Rise of HBO. A Personal History of the Company That Transformed Television*, Jefferson : McFarland & Company, 292 p.

**Mittell, Jason** (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York : New York University Press, 416 p.

**Monnet-Cantagrel, Hélène** (2016), « Jeux et enjeux du récit dans *American Horror Story* », *Télévision*, n° 7, Paris : CNRS Éditions, 258 p., p. 85-99.

**Pourquier-Jacquin, Stéphanie** (2019), « Le regard en plus : les étudiants et les exploitants », *Quand le cinéma et la télévision enquêtent sur leurs publics*, Paris : L'Harmattan, 270 p., p. 197-232.

**Thompson, Kristin** (2003), *Storytelling in Film and Television*, Cambridge : Harvard University Press, 192 p.

**Winckler, Martin et Petit, Christophe** (1999), *Les séries télé*, Paris : Larousse, coll. « Guide Totem », 407 p.

#### Corpus multimedia

**Baronian Renaud** (2018), « Cannes : Thierry Frémaux critique les séries et s'attire les foudres des internautes », *Le Parisien*, 8 mai 2018, <http://www.leparisien.fr/culture-loisirs/cinema/cannes-thierry-fremaux-critique-les-series-et-s-attire-les-foudres-des-internautes-08-05-2018-7704909.php>

**Baronnet Brigitte** (2017), « Cannes 2017 : le Festival crée l'événement avec les séries *Twin Peaks* et *Top of The Lake* », *Allociné*, 14 avril 2017, [http://www.allocine.fr/article/fichearticle\\_gen\\_carticle=18662216.html](http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18662216.html)

**Ferenczi Aurélien** (2018), « A Locarno, "La Flor", un film de quatorze heures : le cinéma ne sera plus jamais pareil », *Télérama*, 9 août 2018,

<https://www.telerama.fr/cinema/a-locarno.-la-flor.-un-film-de-quatorze-heures-le-cinema-ne-sera-plus-jamais-pareil.n5758327.php>

**Fraissard Guillaume et Delahaye Martine** (2019), « Au festival Séries mania, le grand feuilleton du monde », *Le Monde*, 22 mars 2019, [https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/22/au-festival-series-mania-le-grand-feuilleton-du-monde\\_5439557\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/03/22/au-festival-series-mania-le-grand-feuilleton-du-monde_5439557_3246.html)

**Péron Didier et Icher Bruno** (2010), « Le hors-film entre en salles », *Libération*, 17 juin 2010, [https://www.liberation.fr/ecrans/2010/06/17/le-hors-film-entre-en-salles\\_957841](https://www.liberation.fr/ecrans/2010/06/17/le-hors-film-entre-en-salles_957841)

**Reiher Andrea** (2014), « What is the difference between a miniseries, limited series and event series? », *Screener*, 21 janvier 2014, <http://screenertv.com/news-features/what-is-the-difference-between-a-miniseries-limited-series-and-event-series>

**Setoodeh Ramin** (2019), « Nicolas Winding Refn Says His New TV Show Is Not a TV Show », *Variety*, 18 mai 2019, <https://variety.com/2019/tv/news/nicolas-winding-refn-says-his-new-tv-show-is-not-a-tv-show-1203219527>

**Sorin Étienne** (2017), « Jane Campion: “China Girl n'est pas de la télévision” », *Le Figaro*, 3 décembre 2017, <http://www.lefigaro.fr/culture/2017/12/03/03004-20171203ARTFIG00109-jane-campion-china-girl-n-est-pas-de-la-television.php>