



HAL
open science

Cinéma et séries télévisées : un souci commun d'analyse esthétique

Benjamin Champion

► **To cite this version:**

Benjamin Champion. Cinéma et séries télévisées : un souci commun d'analyse esthétique. TV/Series, 2023, Repenser les disciplines universitaires à travers les séries télévisées : perspectives épistémologiques, 22, <https://journals.openedition.org/tvseries/7586>. 10.4000/tvseries.7586 . hal-04616374

HAL Id: hal-04616374

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04616374>

Submitted on 18 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



TV/Series

22 | 2023

Repenser les disciplines universitaires à travers les séries télévisées : perspectives épistémologiques

Cinéma et séries télévisées : un souci commun d'analyse esthétique

Benjamin Champion



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/7586>

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Benjamin Champion, « Cinéma et séries télévisées : un souci commun d'analyse esthétique », *TV/Series* [En ligne], 22 | 2023, mis en ligne le 28 décembre 2023, consulté le 06 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/7586>

Ce document a été généré automatiquement le 6 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Cinéma et séries télévisées : un souci commun d'analyse esthétique

Benjamin Campion

- 1 Entre cinéma et séries télévisées, la relation est souvent d'ordre conflictuel. Tant du côté des universitaires que de celui des professionnels du cinéma et de l'audiovisuel (distinction qui peut elle-même prêter à discussion), il est une rhétorique très présente du « chacun chez soi », du « premier arrivé » ou du « (plus) grand écran ». Cette rhétorique permet à ses plus ardents défenseurs de placer le cinéma sur un piédestal tout en regardant les séries télévisées de haut. La formule de Jean-Luc Godard est passée à la postérité : « Quand on va au cinéma, on lève la tête. Quand on regarde la télévision, on la baisse¹ ». Jacques Aumont introduit toutefois l'éventualité d'un rapport de filiation intermédiaire en considérant que les séries reprennent « en le figeant le modèle esthétique et narratif du cinéma classique² ». Mais le même Aumont stigmatise ce qu'il appelle une « “déresponsabilisation” du montage » imputable aux séries, écrites « au fur et à mesure, en tenant compte des réactions aux premiers épisodes », chaque plan (ou chaque scène) étant « produit en réponse – réelle ou virtuelle – à la réponse du spectateur aux plans ou scènes précédents³ ». Cette quête permanente d'interactivité ferait du montage « l'outil de la cohérence [mais] plus celui de l'éthique⁴ » des œuvres créées. Les séries télévisées seraient ainsi le produit d'une implacable logique de consumérisme narratif, au détriment de toute vision auteuriste se tenant à distance des injonctions du public – donc la plus à même d'éveiller les spectateurs à d'autres approches du monde.
- 2 À cet état de fait peu flatteur pour le médium télévisuel, Stéphane Delorme apporte cependant une certaine nuance lorsqu'il exprime sa volonté de faire la part des choses entre « d'un côté films et séries qui parlent encore le langage du cinéma (qui savent ce que sont la mise en scène, le montage, le plan, le réalisme, le jeu de l'acteur, etc. [...]) et de l'autre films et séries qui font du *storytelling*, fournissant les spectateurs/utilisateurs en “contenus”, en “univers” et en “information”⁵ ». Voilà qui ouvre une brèche dialectique, une fenêtre de partage des savoirs et des pratiques entre cinéma et séries télévisées, quand bien même la voie tracée s'avère à sens unique (du cinéma vers les

séries) sans envisager le cheminement inverse. L'objectif de cet article est justement d'étudier l'influence réciproque entre séries et cinéma en considérant, à la suite de Nicole Brenez, « les images comme acte critique » et en cherchant, par ce biais, « à en déployer les puissances propres⁶ ». À cette fin, je m'appuierai sur l'analyse d'une scène de série télévisée à partir des outils fournis par les *film studies*, puis j'explorerai l'envers de cette approche en questionnant, selon une perspective intermédiaire, la manière dont les séries peuvent, par effet de retour, relancer esthétiquement la machine cinématographique en reprenant et en développant des motifs déjà étrennés sur grand écran.

- 3 Et si, pour citer le titre d'un ouvrage de Jean-Pierre Esquenazi, les séries télévisées constituaient « l'avenir du cinéma⁷ » – non pas en tant que remplaçantes, mais en tant que filleules d'un art désormais plus que centenaire ? Et si la survivance du cinéma passait par des séries que l'on ne craindrait plus de « [trop prendre] au sérieux⁸ », que l'on appréhenderait non plus selon un processus de substitution mais de prolongement, voire de régénération mutuelle ? Est-il bien nécessaire d'entretenir des logiques d'opposition (tant dans l'air du temps) alors même que des cinéastes toujours plus nombreux s'essaient à la forme longue et sérielle, parfois à titre expérimental, sans renier systématiquement ce que Julien Achemchame qualifie de « subjectivité créatrice d'essence cinématographique⁹ » ? Envisageons un *zeitgeist* esthétique selon lequel certaines thématiques pourraient être abordées au-delà d'une séparation trop rigide entre cinéma et séries télévisées, et selon lequel une œuvre filmique pourrait s'inscrire dans une logique auteuriste au-delà de la distinction entre les écrans.

1. L'analyse filmique des séries télévisées

1.1 Grilles conceptuelles issues du cinéma

- 4 Un film est composé de séquences. Ces séquences sont sous-divisées en scènes, elles-mêmes constituées de plans agrégeant un certain nombre d'images qui, lorsqu'on s'y arrête, prennent le nom de photogrammes. La même chose peut être dite d'une série télévisée, quand bien même l'étendue de celle-ci (pouvant aller d'une poignée à plusieurs milliers d'unités) introduit deux niveaux de segmentation intermédiaires : la saison et les épisodes. Ces deux termes ne font pas de la série *plus* qu'un film, mais *autre chose* – il n'est donc surtout pas question ici de renier la spécificité et la singularité de l'objet sériel. Ma démarche consiste plutôt à rappeler que ces différences structurelles n'empêchent aucunement séries et films de pratiquer le même « langage¹⁰ », pour reprendre le terme de Christian Metz.
- 5 Selon Florent Favard, les séries contemporaines proposent généralement « des épisodes qui valent pour eux-mêmes, sans atteindre le continuum narratif infini représenté par le *soap opera*¹¹ ». Ces séries opèrent « à deux niveaux, combinant les microrécits que sont les épisodes pour articuler des “arcs narratifs”, des intrigues qui peuvent durer jusqu'à plusieurs saisons, voire l'intégralité du programme¹² ». Rien n'empêche cependant les épisodes d'une série de se sous-diviser eux-mêmes en un certain nombre de microrécits bouclés, autosuffisants et propices à l'analyse de séquence. Il en va des séries télévisées comme du cinéma : l'inclusion de plans, scènes et séquences dans un contenant de dimension toujours supérieure ne les prive pas de faire sens à leur propre échelle.

- 6 À cet égard, Christian Metz se montre bien catégorique quand il postule que « l'image [...] s'efface [...] derrière l'intrigue qu'elle a elle-même tissée », considérant que « la séquence n'additionne pas les "plans", elle les supprime » et que l'« on ne retient d'un film que son intrigue et au mieux *quelques images*¹³ ». Développant cette idée, Metz écrit que « le film, que l'on croirait susceptible de donner lieu à une lecture transversale, par l'exploration à loisir du contenu visuel de chaque "plan", est presque à tout coup l'objet d'une lecture longitudinale, précipitée, déphasée vers l'avant et anxieuse de la "suite"¹⁴ ». Il ne manque pas d'ironie que cette fuite en avant, imposée au cinéma par ce que le sémiologue français appelle le « règne de l'"histoire"¹⁵ », serve précisément le propos de Jacques Aumont au moment de caractériser le montage des séries télévisées. Il pourra être rétorqué que cette lecture longitudinale ne s'impose qu'à un certain type de cinéma – *classique*, par opposition au cinéma *moderne* selon la dichotomie reprise par Aumont¹⁶. Mais alors, ne vaudrait-il pas la peine de chercher également à distinguer différents types de séries télévisées, plutôt que de leur attribuer à toutes les mêmes caractéristiques (primauté de l'écriture sur le style visuel et sonore, souci de cohérence plutôt que d'invitation au rêve, etc.) ?

1.2 La scène, objet d'analyse maîtrisable

- 7 Pour répondre à cette question, j'étudierai le cas spécifique de la série américaine *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019), à mi-chemin entre la télévision de *network* (avec ses coupures publicitaires et son rejet imposé de l'indécence) et le câble *premium*. Son diffuseur, USA Network, est en effet une chaîne du câble basique, ce qui implique le recours à la publicité combiné à la restriction de son accès à des abonnés versant une souscription mensuelle. Ainsi, *Mr. Robot* est soumis à des injonctions contradictoires entre, d'une part, une censure imposée tacitement par les annonceurs publicitaires et, d'autre part, une volonté des abonnés d'accéder à des programmes qui se distinguent du tout-venant télévisuel. Que la série ait jusqu'ici été moins étudiée que d'autres créations du câble basique comme *The Shield* (FX, 2002-2008), *Mad Men* (AMC, 2007-2015) ou *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) rend d'autant plus précieux de relever son refus de se plier à la course en avant du *storytelling* décrié par Stéphane Delorme.
- 8 La structure narrative de *Mr. Robot* témoigne en effet d'une grande ambivalence, entre « promesse d'un dénouement¹⁷ » et valorisation de l'expérience épisodique. À titre d'exemple, le dixième épisode de la série montre un suicide diffusé en direct à la télévision – ce qui confronte d'emblée notre regard voyeuriste à celui des téléspectateurs diégétiques. Ce drame n'empêche pas l'épisode de préserver son intégrité, sa plénitude, sa raison d'être en tant que tout et non seulement en tant que *partie* d'un tout. Cette scène ne constitue certes pas un îlot coupé du reste de l'épisode et de la série (de même que les séquences d'un film tendent à communiquer entre elles), mais le débat philosophique qu'elle ouvre lui est propre. Ce n'est pas un moment iconique, passé à la postérité, ce qui me laissera la possibilité, à la suite de Jacques Aumont, de pratiquer « une activité analytique qui se préoccupe, dans les images en mouvement, de ce qu'elles disent et qu'aucun discours avant elles n'avait articulé¹⁸ ». Le récit de *Mr. Robot*, œuvre à la fois « complexe¹⁹ » et feuilletonnante, a beau se voir d'emblée tendu vers une résolution finale et l'éclaircissement de ses énigmes (à commencer par le mystère qui entoure l'identité réelle de son protagoniste), preuve sera faite que cela ne nous empêche pas de l'étudier à l'échelle microscopique. Une

série n'est pas qu'un tout ; elle est aussi faite de « petits riens » qui, à l'occasion, peuvent en dire long sur l'état des relations humaines.

- 9 Avant d'analyser la scène en question, précisons qu'il vaudra toujours mieux voir l'épisode qui la contient à la fois depuis le début et dans la continuité des précédents. Jacques Aumont et Michel Marie préconisent en effet de « ne jamais réaliser une analyse qui perde de vue totalement le film analysé, mais au contraire d'y revenir chaque fois que possible²⁰ » – remarque qui vaut également pour une série aussi nébuleuse que *Mr. Robot*. Laurent Jullier va plus loin en estimant qu'« une analyse de séquence sérieuse ne peut se mener qu'après une ou plusieurs visions du film dans sa totalité²¹ ». Selon Jullier, « si ce n'est pas le cas, le résultat sera impressionniste, autobiographique, beau et intéressant peut-être mais probablement aussi à côté », dans la mesure où « beaucoup de films – et pas seulement les classiques – contiennent des signes dont le décryptage ne peut se faire qu'en fonction d'éléments qui arrivent plus tard ou qui sont arrivés plus tôt dans le temps de la projection²² ». Il peut cependant être considéré que l'« à côté » susmentionné répond à une lecture stricte du film comme système forcément cohérent, gouverné par un récit linéaire dont les actions sont tenues de s'enchaîner en toute logique jusqu'au dénouement tant attendu (dans tous les sens du terme). L'ère de la modernité cinématographique ouverte, selon la thèse de Jacques Rivette²³, par le *Voyage en Italie* de Roberto Rossellini en 1954, a pourtant montré qu'il était désormais parfaitement envisageable de « [mettre en ruine] l'enchaînement propre au récit narratif classique²⁴ ».
- 10 La soumission d'une analyse de séquence « sérieuse » à un visionnage préalable de la totalité de l'œuvre étudiée me semble d'autant plus inapplicable aux séries télévisées que celles-ci se plient généralement à un « principe d'économie prospective du récit, où le tout n'a pas autorité sur la partie²⁵ ». Ce principe se voit certes aujourd'hui amplement remis en cause par la prolifération des miniséries et la possibilité offerte par certaines plateformes de streaming de mettre en ligne tous les épisodes d'une saison simultanément, mais cette réserve ne s'applique pas à la série dont il est ici question. En l'occurrence, *Mr. Robot* est bel et bien une série de quatre saisons dont les épisodes ont été diffusés à un rythme hebdomadaire (sauf exception) sur USA Network. Regroupant pas moins de quarante-cinq épisodes d'une quarantaine de minutes (hors publicité), cette série rend d'autant plus pratique le recours, dans le cadre d'un exercice d'analyse filmique, à l'« objet de taille plus maîtrisable²⁶ » qu'est la scène.

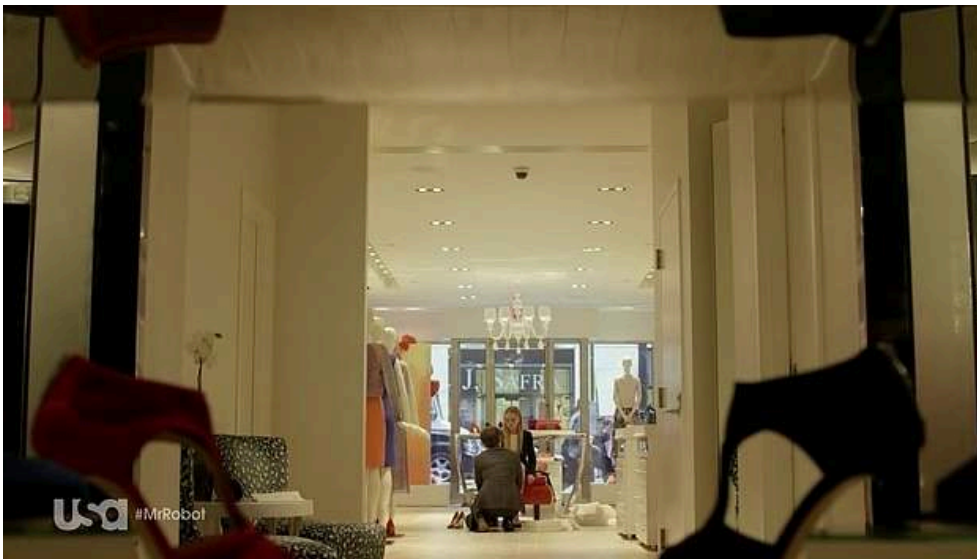
1.3 Étude de cas : *Mr. Robot*

- 11 Le synopsis du dixième épisode de la série est le suivant : E Corp, conglomérat le plus puissant du monde, mène des activités qui vont du crédit bancaire à l'agro-alimentaire en passant par les médias et les nouvelles technologies. Il a récemment été victime d'un piratage massif visant à effacer la dette des particuliers à l'échelle mondiale. En réaction à la crise qui s'ensuit, James Plouffe, le vice-président exécutif de la branche Technologie d'E Corp, se prête à un entretien télévisé afin d'atténuer la soif de vindicte populaire. Angela Moss, fraîchement nommée responsable des relations publiques de la multinationale, supervise cet entretien mais ne peut empêcher le suicide en direct de Plouffe, devant des millions de téléspectateurs. L'ironie de l'histoire est que la jeune femme soupçonne les dirigeants d'E Corp d'avoir couvert une fuite de déchets toxiques ayant entraîné la mort de sa mère, atteinte d'une leucémie. A-t-elle accepté de

rejoindre l'entreprise en vue d'obtenir vengeance ? Une part sombre de son être peut-elle se réjouir d'avoir assisté à un tel drame ? Rien ne l'indique clairement, *Mr. Robot* n'étant pas le genre de série à livrer facilement tous ses secrets.

- 12 Quelques heures plus tard, Angela se rend sans façon dans une boutique huppée de prêt-à-porter pour y remplacer ses talons aiguilles souillés de sang. La réaction de la jeune femme pose la question suivante : comment le pouvoir (qu'elle incarne presque malgré elle) réagit-il en situation de crise ? Soumise au choc d'un acte extrême commis sous ses yeux, sans prévenir, elle serait susceptible de perdre pied, de s'effondrer, de se décomposer. Mais à en croire son redressement soudain (après une parenthèse désorientée), les puissants de ce monde ne sont pas du genre à se laisser marcher dessus – même quand ils savent leur attitude inappropriée. Le propre du pouvoir, c'est de *toujours* pouvoir. En dépit du cynisme et du manque d'empathie qui se dégagent du comportement d'Angela, elle ne dépareille pas (tant en termes de posture que d'apparat) dans la boutique de luxe où elle essaie de nouveaux talons. La verticalité comme la profondeur servent à consolider le rapport hiérarchique qui s'établit entre elle et le vendeur de chaussures, ce qui permet à la cliente courroucée de s'affirmer comme une figure d'autorité de façon presque inconsciente.
- 13 En ouverture de scène, des talons aiguilles placés en amorce encadrent l'intérieur d'une boutique de mode aux couleurs chaudes, orangées, bercées par de discrètes notes de piano renvoyant à la quiétude qu'offre le luxe (Fig. 1).

Figure 1 : Plan d'ouverture de la scène au cours de laquelle Angela Moss essaie de nouveaux talons aiguilles, épisode S01E10 de *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019)



- 14 Sam Esmail, qui écrit et réalise cet épisode conclusif de la première saison, met en exergue l'arrière-boutique – espace auquel sera relégué le vendeur après l'échange tendu qui l'attend. Dans ce cadrage, Angela tient littéralement son interlocuteur à ses pieds. Constituant d'emblée un puissant point focal, les corps des deux protagonistes occupent l'espace de façon radicalement différente. Lui se tient quelque peu de profil, penché en avant, plus instable que ne le laisseraient penser son costume-cravate cintré et sa quarantaine séduisante d'époux et de père de famille que l'on peut imaginer aimant (Fig. 2). Il est filmé en légère plongée, dans le tiers droit de l'écran, proche de l'effondrement (on le voit d'ailleurs à plusieurs reprises se pencher pour manipuler les

talons des chaussures qu'est en train d'essayer Angela, presque au point de sortir du cadre). Elle apparaît plus frontale, dans l'axe de la caméra, le buste droit malgré des épaules voûtées et des sourcils en accent circonflexe. Ses longs cheveux blonds et lisses pendent de part et d'autre de son visage, séparant son tailleur noir et son chemisier blanc en deux bandes de couleurs contraires qui relaient l'ambivalence des sentiments qui se bousculent dans son esprit (Fig. 3).

Figure 2 : Le vendeur de chaussures est penché en avant, bord cadre



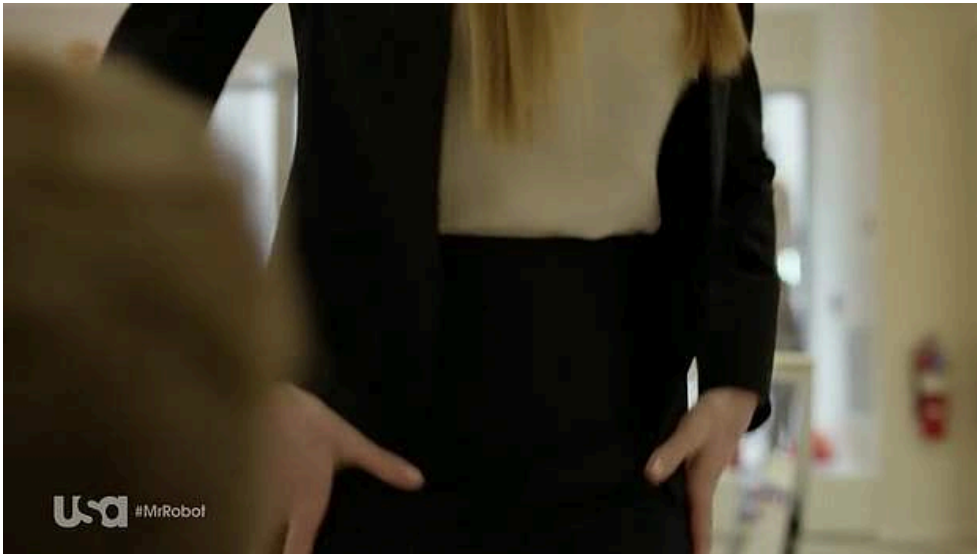
Figure 3 : Angela Moss figure dans l'axe, le buste droit malgré des épaules voûtées



- 15 Synonyme de retour à l'ordre immoral, le point de bascule de cette scène n'en est que plus saisissant. Angela commence par se lever de manière abrupte en plissant sa jupe, signe qu'elle refuse catégoriquement de se laisser rabaisser par un « sous-fifre » dont le métier consiste à se mettre à genoux devant des clientes bien plus fortunées que lui. Filmé en ocularisation interne primaire²⁷, le plan, très subjectif, laisse apparaître l'arrière de la tête du vendeur en amorce, flouté. Il nous prête ainsi ses yeux et nous force à regarder ; mais à regarder quoi ? Le bas-ventre d'Angela, qui occupe la bande

centrale de l'écran, comme une injonction semi-explicite à une soumission sexuelle qui ressortirait d'autant plus si l'on inversait les genres (Fig. 4).

Figure 4 : Plan subjectif du bas-ventre d'Angela Moss, qui se lève soudainement



- 16 Se mettre debout permet à la jeune femme de reprendre le dessus et de regarder son interlocuteur d'encore plus haut. C'est alors que tombe la sentence qui met un terme radical à la discussion : « À qui croyez-vous parler ? Allez me chercher les Prada » (Fig. 5). Voilà qu'Angela se fâche, donne des directives, agit en patronne autoritaire, son doux visage affichant un air suffisant que l'on ne lui connaissait pas. Il s'agit, à ce moment-là, de remettre le « petit personnel » à sa place.

Figure 5 : Angela Moss enjoint le vendeur de chaussures d'aller lui chercher les Prada



- 17 Un silence s'installe, puis le vendeur s'empare de la boîte de chaussures et retourne dans l'arrière-boutique, en quête des fameuses Prada. Se rejoue alors le surcadrage au carré du plan d'ouverture, des talons aiguilles apparaissant de part et d'autre de la « boîte » ouverte sur la rue. Le vendeur, cette fois-ci de face, avance fébrilement vers

les deux talons aiguilles alignés, comme une bille de flipper sur le point d'être prise en fourchette et violemment propulsée à l'autre extrémité du plateau (Fig. 6).

Figure 6 : De retour dans l'arrière-boutique, le vendeur semble pris en « fourchette » par des talons aiguilles en amorce



- 18 Côté fenêtre subsiste Angela, désormais seule, abasourdie par son coup de sang (malgré les chaussures neuves), comme interloquée par sa propre mutation à l'œuvre. Le vendeur retourné dans l'ombre de la remise, rien ne l'empêche plus de prendre toute la lumière inhérente à son statut de femme active, puissante, maillon d'une « World Company » à l'influence sans limite. Le lustre qui surplombe son visage forme comme une couronne synonyme de règne sans partage : c'est l'aura d'une reine des temps modernes (Fig. 7).

Figure 7 : Le lustre au-dessus du visage d'Angela Moss forme comme une couronne



- 19 Le plus pernicieux est qu'un effet de contagion gouverne cette scène axée non pas sur la lutte des classes, mais sur le *mirage* d'une telle lutte. Prédomine l'idée selon laquelle le système capitaliste, ultralibéral et clivant du monde occidental contemporain

avalerait tout, même un symbole de pureté et d'innocence comme Angela. Tel un leitmotiv, *Mr. Robot* adresse ici une nouvelle charge critique à l'encontre de la globalisation et de la concentration des richesses. Une fois « contaminée » par le sang qui a souillé ses talons aiguilles, Angela se met à incarner presque malgré elle l'élite, la noblesse, l'oligarchie, et à adopter l'arrogance que requiert la position d'une dirigeante à hautes responsabilités. Dans un modèle social de plus en plus vertical, la jeune femme a compris que l'avenir appartenait à ceux qui se tenaient fièrement debout, et non à ceux qui se traînaient à leurs pieds. À peine élue, elle a également compris que cet ordre établi ne devait en aucun cas se voir remis en cause, sous peine d'un renversement idéologique qui mettrait fin aux privilèges servant à distinguer les puissants du tout-venant de l'espèce humaine. Une paire de Prada, ça fait visiblement toute la différence.

- 20 Si l'on excepte le plan final centré sur Angela, cette scène possède une structure bouclée dont atteste la reprise (nonobstant un léger zoom avant) des règles de composition du plan d'ouverture. C'était déjà le cas pour la scène précédente d'allocution télévisée de James Plouffe (Fig. 8 et 9), comme pour de nombreuses autres scènes émaillant la série.

Figures 8 et 9 : Plans d'ouverture et de fermeture de la scène d'allocution télévisée de James Plouffe (*Mr. Robot*, S01E10)





- 21 Il n'est pas rare que ces scènes, toutes bouclées qu'elles soient, se répondent au sein d'un même épisode ; mais il n'empêche que *Mr. Robot* travaille régulièrement à l'échelle de la scène comme microrécit, et comme objet d'analyse filmique ne requérant pas d'avoir vu l'ensemble de la série pour mener à interprétation. En effet, il en va de l'exercice analytique comme d'un « processus de [...] (re)constitution d'un autre objet²⁸ ». L'objectif n'est pas de remonter le texte filmique à l'identique – quel intérêt cela aurait-il ? –, mais d'en livrer une version personnelle, riche de sens. La reconstruction est une « “création” assumée totalement par l'analyste, c'est une sorte de fiction, alors que la réalisation reste une réalité. L'analyste apporte quelque chose au film ; par son activité, il fait, à sa manière, exister le film²⁹ ». La même chose peut être dite de séries telles que celle étudiée ici, ce qui n'empêche pas de s'appuyer sur un ensemble de règles syntaxiques, de concepts théoriques et d'outils analytiques patiemment élaborés par et pour le cinéma. Sans renier les spécificités disciplinaires, nul doute que les spécialistes des séries télévisées ont beaucoup à apprendre (et à reprendre) du cinéma. Ils auraient tort de s'en priver.
- 22 On peut toutefois s'interroger sur l'intérêt que présente, pour la série télévisée, le fait d'utiliser les outils de l'analyse filmique dans un cadre restreint à la scène ou à la séquence. N'y a-t-il pas dans l'objet sériel une spécificité propre à réfléchir en lien même avec la sérialité ? Ne peut-on estimer que la mise en scène sérielle prend tout son sens dans un rapport singulier avec un système, une récurrence qui construira la signification des figures esthétiques, comme celle de la construction narrative ou du format sériel ? Dès lors, n'y aurait-il pas à penser de nouveaux outils d'analyse faisant se rencontrer micro et macro-analyse³⁰ ? C'est le chemin emprunté notamment par Guillaume Soulez à travers la notion de « matrice », qui lui permet d'utiliser l'analyse filmique comme un élément à part entière d'un système sériel complexe qui se construit dans la sérialité. Comparant le spectateur des *Sopranos* (HBO, 1999-2007) à la thérapeute qui reçoit régulièrement le protagoniste mafieux de la série dans son cabinet, Soulez postule la possibilité de s'engager dans une « “écoute flottante” particulièrement attentive [...] [qui nous aiderait à] mieux saisir tous les indices de la crise de Tony parsemés dans le tissu sériel, pour engager une lecture en quelque sorte “symptomale” de la série³¹ ». Une telle lecture peut très bien s'appliquer à la *persona* insondable et évolutive d'Angela Moss dans *Mr. Robot*, à la suite de l'analyse proposée

dans le présent article. Envisager la répétition sérielle « dans les termes d'une répétition *productive*, voire *créative*³² » peut s'assimiler à la mise en réseau d'analyses extrêmement poussées de scènes de séries télévisées, avec l'appui des outils fournis par les *film studies*, ce qui montre à quel point les séries se sont rapprochées du cinéma au cours des trois dernières décennies sans pour autant renier la singularité de leur déploiement narratif.

2. Repenser le cinéma à travers les séries

2.1 Où est (passé) le cinéma ?

- 23 Si les séries télévisées sont ouvertes à une approche formaliste de l'analyse filmique, qu'en est-il de la réciproque ? Le cinéma peut-il lui-même être pensé voire *repensé* à travers les séries ? Un premier constat s'impose : le cinéma se propage aujourd'hui bien au-delà de ce que l'on voit « au » cinéma. Dans le sillage de cinéastes renommés comme Alfred Hitchcock, Maurice Pialat, Ingmar Bergman, Rainer Werner Fassbinder ou Lars von Trier, toujours plus nombreux sont les réalisateurs à s'essayer plus ou moins ponctuellement à la sérialité, d'un bout à l'autre du globe, à la télévision ou désormais sur Internet. Raphaël Baroni a beau estimer que « les réalisateurs apparaissent généralement, dans la chaîne de production, comme de simples exécutants interchangeables, se contentant d'assurer une continuité formelle d'épisode en épisode³³ », les cinéastes participent en nombre croissant à remettre en cause cette généralité qui ne prend pas en compte l'évolution des pratiques depuis au moins une décennie.
- 24 Aux yeux de Jacques Aumont, « la discussion porte moins sur les qualités attendues d'un film ou du cinéma, que sur les territoires respectifs que recouvrent ces deux notions, et leurs frontières. Dans tout cela, en effet on ne se demande plus, comme autrefois, “qu'est-ce que le cinéma ?”, mais seulement, de manière plus terre-à-terre, “où est le cinéma ?”³⁴ ». Une réponse (parmi d'autres) à cette question ouverte serait : dans les séries télévisées – pas toutes, bien sûr, mais celles qui prennent la peine de se forger une identité visuelle et sonore sortant du lot. Parmi les nouvelles manières d'apparaître de l'image mouvante, Aumont juge en effet que le cinéma « continue de se distinguer comme porteur d'une combinaison de certaines valeurs, dont il a l'exclusivité [...] et qui lui survivront nécessairement³⁵ ». Il relève « d'innombrables effets de prolongation, de viscosité des idées, de progressivité des mutations³⁶ », et postule que « certaines expériences qui ne ressortissent pas au cinéma à proprement parler peuvent avoir des qualités “de cinéma”³⁷ ».
- 25 Penser le cinéma à travers les séries télévisées : il serait donc possible d'appréhender cet art comme « mise en scène³⁸ » et non simplement comme lieu, activité ou industrie. Tel est le geste qu'accomplit précisément Jean-François Rauger dans *L'Œil domestique*, paru en 2014, en choisissant de suivre la piste des « motifs et obsessions hitchcockiens » et en débusquant un « certain nombre de similarités et de correspondances³⁹ » entre les œuvres cinématographique et télévisuelle d'Alfred Hitchcock. Julien Achemchame creuse le même sillon quand il postule que « la dimension proprement visuelle des images [de séries télévisées] se donne désormais à voir autant que les récits qu'elles portent⁴⁰ », avant d'ajouter que l'image « fabriquée pour le poste de télévision [...] est travaillée par une envie proprement cinématographique de donner à voir une

puissance figurative, [...] ouvrant à une expérience esthétique singulière⁴¹ ». Qu'il soit question de séries de cinéastes ou de séries « cinématographiques » (selon la distinction non exclusive opérée par Achemchame⁴²), voilà qui permet au cinéma de se replacer « au centre des images⁴³ » – certes sous d'autres cieus, dans un autre contexte, mais sans renier les ambitions esthétiques de ses maîtres à penser.

2.2 Du cinéma pour d'autres écrans

- 26 Tout ceci nous ramène à la question centrale de ce numéro de *TV/Series* : repenser (donc altérer, remodeler, transfigurer) les disciplines à travers les séries télévisées. En vue d'inclure les réalisations télévisuelles d'Alfred Hitchcock dans son œuvre filmique, Jean-François Rauger appréhende la télévision comme « un champ d'expériences, d'ébauches », mais aussi comme « l'occasion de créer de subtiles variations et d'inattendus prolongements, objets théoriques et œuvres singulières, autonomes, hapax impensables en l'espèce dans le cadre des mécanismes de la production cinématographique et des conditions de réception des films de cinéma⁴⁴ ». Plus d'un demi-siècle après l'achèvement d'*Alfred Hitchcock Presents* (CBS/NBC, 1955-1965), anthologie créée, produite, présentée et en partie réalisée par Hitchcock lui-même, il me semble opportun de pousser la logique de Rauger plus loin en considérant certaines séries télévisées comme une continuation directe d'œuvres cinématographiques au long cours. Pour ce faire, je me concentrerai sur des séries entièrement réalisées par un même cinéaste, que ce soit dans une démarche de cristallisation (Kiyoshi Kurosawa) ou de radicalisation (Nicolas Winding Refn) d'un style éprouvé au cinéma avant de se déployer à la télévision ou sur une plateforme de streaming.
- 27 Il s'agira de mettre en perspective l'argument, si souvent convoqué, du temps long offert par la forme sérielle. Déjà, celui-ci dépend de l'échelle de l'objet soumis à analyse : étudie-t-on la série, la saison, ou bien l'épisode ? Au moment de distinguer les temporalités sérielle et cinématographique, Cyril Béghin, en tant que membre de la rédaction des *Cahiers du cinéma*, ne se prive pas de signaler que la « cohérence temporelle d'un objet unique » (le film) peut difficilement s'inscrire dans un segment (l'épisode), symbolique du « temps répétitif des séries » et a priori antinomique du « temps cadré du cinéma⁴⁵ ». Réaliser l'intégralité d'une série – outre qu'une telle prouesse rapproche bien plus la télévision d'un modèle cinématographique auteuriste que la fonction essentiellement hollywoodienne de *showrunner* – ouvre cependant de nouvelles brèches en termes d'écriture, tant sur le plan de la scénarisation que du montage.
- 28 Après avoir entièrement écrit et réalisé la suite de *P'tit Quinquin* pour Arte (une saison 2 intitulée *Coincoin et les z'inhumains*), Bruno Dumont expliquait : « J'écris l'histoire et après je découpe. Je prends quatre morceaux, je pourrais en prendre deux ou six, je n'ai pas du tout l'idée d'épisodes. Je sais que je peux être ample, que je peux croiser, contre-croiser, que les personnages peuvent être mis en attente, revenir plus tard, qu'il y a le temps et la place pour ça⁴⁶. » Steven Soderbergh a tenu des propos similaires au sujet de sa série médicale *The Knick* (Cinemax, 2014-2015), dont il a été à la fois le réalisateur, le producteur exécutif, le chef opérateur et le monteur : « Nous n'avions pas à découper la série en épisodes, nous pouvions concevoir l'ensemble d'un seul bloc. Nous avons beaucoup restructuré la première moitié de saison, en déplaçant des scènes d'un épisode à l'autre, en changeant le rythme et la structure de certaines intrigues. C'était

un luxe énorme d'avoir une vue d'ensemble et de pouvoir apporter des modifications au projet dans sa globalité⁴⁷. » Dans le même ordre d'idées, la troisième saison de *Twin Peaks* (Showtime, 2017), sous-titrée « The Return » – ce qui en disait déjà long sur la quête de démarcation de ses créateurs – a souvent été qualifiée par David Lynch de « film de 18 heures⁴⁸ », menant Stéphane Delorme à l'assimiler à un « film morcelé en différentes parties prenant l'apparence d'une série divisée en épisodes⁴⁹ ». Ce ne serait donc pas tant la sérialité qui intéresserait ces cinéastes aux esthétiques singulières, que le temps offert par la série alliée au médium télévisuel.

2.3 Études de cas : Kiyoshi Kurosawa et Nicolas Winding Refn

- 29 Le travail sériel entrepris par Kiyoshi Kurosawa atteste également une volonté de cristalliser un ensemble d'expérimentations cinématographiques préalables. En écrivant et en réalisant les cinq épisodes de la minisérie *Shokuzai* (WOWOW, 2012), remontés ensuite en deux longs-métrages projetés en salles, Kurosawa donne en effet l'impression d'avoir cherché à « livrer une œuvre-somme, [profitant] du format télévisuel pour connecter tous les fils de sa filmographie⁵⁰ ». On le constate dès la séquence introductive de *Shokuzai*, qui relate le viol et le meurtre d'une fillette dans le gymnase de son école primaire sans que n'interviennent ses quatre camarades restées dans la cour (Fig. 10 et 11). Évoquant une « haine primitive surgissant au cœur du foyer⁵¹ », Stéphane du Mesnildot établit un parallèle entre ce crime commis sans explication par un inconnu et ceux perpétrés par les tueurs possédés de *Cure* (1997). Dans ce film antérieur de Kurosawa, il pouvait déjà être établi que « le meurtre n'épouse aucune dimension psychologique : il est une sorte de pulsion molle, une amibe qui parasite les êtres et les pousse à la folie⁵² ». Cette violence primitive et pulsionnelle ne fait pas que traverser le cinéma de Kurosawa ; elle *habite* son auteur, comme lui-même parasité et poussé à la folie meurtrière dans ses films comme dans ses séries télévisées.

Figures 10 et 11 : Un inconnu au visage tronqué choisit sa proie dans *Shokuzai* (WOWOW, 2012, 1.01)





- 30 *Shokuzai* trouve également sa place dans une étude de Diane Arnaud sur la récurrence des illuminations féminines dans la filmographie du cinéaste japonais. À l'aune de ses longs métrages, Arnaud émet l'hypothèse que *Shokuzai* est « éclairé par la destinée de son héroïne principale⁵³ », mère endeuillée et vengeresse de la fillette assassinée dans le gymnase. Cette « illumination à vue⁵⁴ » prolongerait, sous la forme diffuse permise par la répétition sérielle, celle de Megumi Sasaki (déjà incarnée par Kyōko Koizumi) dans le film de Kurosawa sorti en 2008, *Tokyo Sonata* (Fig. 12 à 14).

Figures 12 à 14 : Illumination à vue de Megumi Sasaki dans *Tokyo Sonata* (Kiyoshi Kurosawa, 2008)





- 31 Dans son étude génétique des illuminations féminines chez Kurosawa, Diane Arnaud postule que « *Shokuzai* semble remonter au temps de *Rétribution* (2006), où la lumière froide s'abattait sur les jeunes femmes pour sceller leur destin de victime et révéler leur statut fantomatique⁵⁵ » (Fig. 15 à 18). Se diffuse en effet dans le cinéma de Kurosawa une terreur innommable car « ne [résultant] pas d'une monstruosité spectaculaire mais d'un manque : l'étouffement de toute vivacité avec comme horizon l'extinction de l'espèce humaine – que celle-ci soit surnaturelle (*Kaïro*) ou économique (*Tokyo Sonata*)⁵⁶ ». Sans jamais véritablement basculer dans le surnaturel, *Shokuzai* entretient l'idée d'un dérèglement lié à l'absence de réaction de la part des camarades de la fillette assassinée, comme si les fantômes du cinéma de Kurosawa (dont le nom de famille est lui-même investi par une histoire de cinéma antérieur, celui d'Akira) venaient hanter une miniserie ne se réclamant pas du genre fantastique.

Figures 15 à 18 : Une lumière froide scelle le destin des victimes de *Rétribution* (Kiyoshi Kurosawa, 2006)





- 32 Dans *Shokuzai*, la force divinatoire de l'éclairage en vient à « faire système » en ce qu'elle frappe tour à tour chacune des protagonistes, camarade de classe restée figée dans la cour de l'école que l'on retrouve quinze ans plus tard, soumise à des dérèglements lumineux dont la source « provient, de manière indirecte, du ressentiment de la mère endeuillée⁵⁷ » (Fig. 19 à 21). Là encore, le cinéma de Kurosawa s'apparente à un galop d'essai, à un tremplin vers l'accomplissement d'une volonté obsessionnelle de sonder les esprits par la lumière.

Figures 19 à 21 : Force divinatoire de l'éclairage dans *Shokuzai* (WOWOW, 2012, 1.01, 1.02 et 1.05)





- 33 Sa structure s'apparentant à celle d'une anthologie, chaque épisode de *Shokuzai* se focalise sur une protagoniste différente : les quatre camarades de classe devenue adultes, puis la mère de famille endeuillée les ayant condamnées à la « pénitence » (sens du titre original de la minisérie). Est ainsi offerte à Kurosawa la possibilité de décliner ses motifs et obsessions cinématographiques sous de multiples formes, au-delà de simples effets de reprise, de citation ou d'autoparodie qui se contenteraient de se nourrir du passé. *Shokuzai* n'est pas un regard en arrière, mais une synthèse de plusieurs genres déjà explorés par Kurosawa (le *whodunit*, le film d'horreur, la chronique sociale⁵⁸), à la croisée du spiritualisme et du cartésianisme. C'est une somme qui permet de repenser le cinéma du réalisateur japonais à travers le prisme du médium télévisuel et de la forme sérielle.
- 34 La carrière « télévisuelle » de Nicolas Winding Refn (quand bien même elle passe par des plateformes de streaming) apparaît elle aussi comme le point culminant d'une stylistique patiemment affinée au long des deux décennies qui séparent *Pusher* (1996) de *The Neon Demon* (2016), dernier film en date du cinéaste danois. La trajectoire de ce dernier peut en effet se visualiser sous la forme d'une boucle : après s'être essayé à la sérialité sur grand écran avec la trilogie *Pusher*, Refn a réalisé une série américaine

intitulée *Too Old to Die Young* (Amazon Prime Video, 2019) ; après avoir tourné ses premiers films au Danemark, il y est retourné pour mettre en œuvre sa deuxième série, *Copenhagen Cowboy* (Netflix, 2023). En tant que premier cinéaste à avoir intégralement réalisé deux séries de plateforme, Refn ne s'est cependant pas contenté de répliquer ses effets de style en les diffusant dans des formes sérielles ; il en a profité pour pousser à l'extrême son « hiératisme dilué dans le temps du récit⁵⁹ ». Une telle entreprise ouvre la voie à une nouvelle manière de considérer le cinéma pour d'autres écrans : les séries venant ajouter un niveau de lecture à la série, il en résulte un redoublement de la sérialisation cinématographique qui ne permet plus seulement de comparer les séries aux films, mais aussi de comparer les séries entre elles.

- 35 Dans *Too Old to Die Young*, Refn accentue la lenteur et la langueur dilatoire des plans-séquences qui avaient déjà progressivement accaparé son cinéma. À ce titre, Baptiste Roux a beau affirmer, en suivant la ligne éditoriale de la revue de cinéma *Positif*, que le choix du plan-séquence paraît « relever d'un acte de résistance ou du moins d'un réinvestissement, celui des lieux d'expression du cinéma⁶⁰ », c'est au sein de la forme sérielle (associée schématiquement par le même critique à la « diffraction de l'intrigue, [au] feuilleté fictionnel, [à la] syncope des plans⁶¹ ») qu'il trouve sa plénitude refnienne. Cela fait sens si l'on se rappelle, à la suite de Jean-François Rauger, que « dès 1947, le choix de filmer *La Corde* [Alfred Hitchcock] en une suite de longs plans-séquences se rapprochait des méthodes de tournage de la télévision lorsqu'elle produisait des dramatiques en direct », ce qui poussa Hitchcock à déclarer trois ans plus tard qu'il « avait essayé de faire “de la télévision à l'intérieur d'un film de cinéma”⁶² ».
- 36 Dans le prolongement de cette réflexion, Cyril Béghin n'oublie pas que « l'hypertrophie du style [de *Too Old to Die Young*] dévore tout, au risque de produire d'indigestes séquences-baudruches⁶³ ». Le critique précise cependant que Refn, comme désireux de se montrer excessif dans ses propres excès, affiche un « appétit de laborantin qui [le pousse] à radicaliser les immobilités sculpturales et morales d'*Only God Forgives* [2013]⁶⁴ » (Fig. 22). Pouvant durer jusqu'à 1h37, les épisodes de *Too Old to Die Young* enchaînent parfois plusieurs plans-séquences d'une dizaine de minutes filmés en panoramiques horizontaux extrêmement lents, comme à l'occasion d'une négociation tendue entre Miguel et le chef de la police locale dans le deuxième épisode (Fig. 23).

Figures 22 et 23 : Les immobilités sculpturales d'*Only God Forgives* (Nicolas Winding Refn, 2013) vivent aux longs plans-séquences dans *Too Old to Die Young* (Amazon Prime Video, 2019, 1.02)



- 37 Refn reprend à son compte l'argument habituel du temps, expliquant qu'il n'était pas envisageable, économiquement parlant, de réaliser un film de 13 heures pour le cinéma, avant de louer la liberté offerte par le streaming en indiquant que « pour *Too Old to Die Young*, je n'avais pas de limite dans le temps. C'était comme proposer à un peintre une toile sans fin⁶⁵ ». Le temps dont a disposé Refn pour composer sa toile ne s'est cependant pas traduit uniquement par d'indolents mouvements de caméra horizontaux ou circulaires ; à l'instar de Kurosawa, le cinéaste danois était également en quête d'illumination. À cet effet, il s'est attaché les services de Darius Khondji, qui a « mis en place les grandes options (noirs profonds et éclairages au néon) reprises par d'autres chefs opérateurs, au fil des dix mois de tournage⁶⁶ ». Cette collaboration, sur six épisodes, a permis à Refn de faire « de l'alternance entre clairs-obscur fluos et soleil californien qui nourrissait [*The Neon Demon*] [2016] (Fig. 24 et 25), l'ossature même de *Too Old [to Die Young]*⁶⁷ » (Fig. 26 et 27). Là encore, ce qui figurait dans les films se perpétue dans la série ; mais cette perpétuation passe par une reconfiguration, une dilatation, une adhésion à une temporalité sérielle qui offre à la langueur refnienne la

latitude de se diffuser jusque dans les raccords entre deux plans souvent assimilables à des scènes, voire à des séquences entières.

Figures 24 et 25 : Raccord abrupt entre des flashes stroboscopiques et le soleil californien dans *The Neon Demon* (Nicolas Winding Refn, 2016)



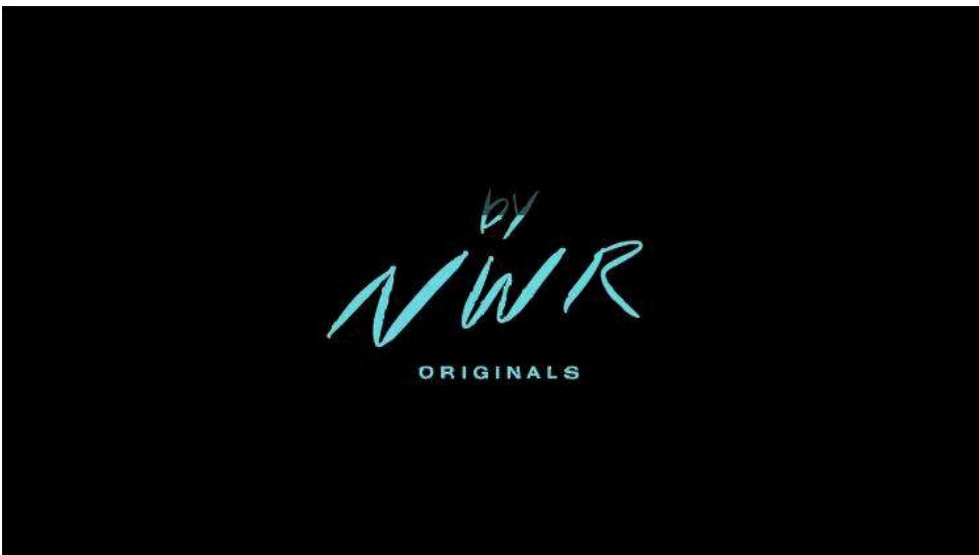
Figures 26 et 27 : Raccord diffus surimprimant une vue du désert et des halos multicolores d'une salle de jeu de Las Vegas dans *Too Old to Die Young* (Amazon Prime Video, 2019, 1.05)





- 38 Chez Refn, les afféteries stylistiques se diffusent désormais également de série en série. En 2019, Cyril Béghin anticipait que l'on finirait bien par « retrouver quelques inventions de ce laboratoire funèbre et foutraque dans les prochains projets de Refn⁶⁸ ». C'est le cas avec *Copenhagen Cowboy*, qui marque le retour du cinéaste sur ses terres danoises dix-huit ans après le tournage de *Pusher 3* (2005). Tous réalisés par Refn, les six épisodes d'une heure de cette nouvelle série portent littéralement la marque « NWR Originals » (Fig. 28), comme si leur signataire était devenu une chaîne de télévision ou une plateforme de streaming à part entière. Face à une telle personnification auteuriste de la création sérielle, Yal Sadat en vient à se poser la question suivante : « La révolution de l'esthétique "NWR" serait-elle télévisée⁶⁹ ? »

Figure 28 : Mention « NWR Originals » en fin d'épisode de *Copenhagen Cowboy* (Netflix, 2023)



- 39 Parler de « révolution » semble néanmoins abusif, tant le cinéma de Refn laissait déjà présager le rejet du narratif et l'appétence pour le « rythme disloqué⁷⁰ » du réalisateur danois. *Copenhagen Cowboy* lui offre cependant l'opportunité de radicaliser son « art de statufier les corps⁷¹ », au point de refuser de les « extraire des plans-posters pour [qu'ils] respirent dans la durée d'une narration hantée justement par la paralysie et la

frustration⁷² ». Poussant à l'extrême la bichromie (par coprésence, raccord, écran divisé, etc.), les éclairages stroboscopiques, les étirements plastiques et les mouvements circulaires (Fig. 29 à 32), la série engonce son héroïne mutique dans un maniérisme jusqu'au-boutiste qui la prive froidement de toute destinée – même tragique.

Figures 29 à 32 : Bichromie, éclairages stroboscopiques, étirements plastiques et mouvements circulaires dans *Copenhagen Cowboy* (Netflix, 2023)





- 40 Si « l'affliction du chauffeur de *Drive* (2011), vélocité et pourtant pétrifié par son impotence émotionnelle, devenait un sujet – un sujet de plasticien buté, mais un sujet quand même⁷³ », ce n'est plus le cas de Miu dans *Copenhagen Cowboy*. Yal Sadat y voit le « signe que le *showrunner* a traversé le miroir, et que l'épopée ne l'intéresse plus⁷⁴ ». À cet effet, le critique de cinéma recourt opportunément à un terme désignant une fonction télévisuelle – Refn comme *showrunner* –, alors que la radicalité évoquée est bien celle d'un cinéaste prolongeant sa geste cinématographique sur une plateforme de streaming sans pour autant changer de statut entre les deux médiums. Au contraire, nous avons vu que l'auteurisme revendiqué par Refn était encore plus marqué sur Amazon Prime Video ou Netflix, hôtes convoitant la marque « NWR » au point de bien peu se soucier de « l'accueil globalement catastrophique de la série⁷⁵ ». C'est en cinéaste que Refn, plus encore que Kurosawa, pousse à l'extrême et, peut-être, jusqu'au point de non-retour les essais formulés dans ses films réalisés pour le grand écran. L'avenir nous dira si cette expérience a influencé ou non son retour annoncé au long métrage.

Conclusion

- 41 Entre cinéma et séries télévisées, il peut aujourd'hui être fait état d'une dialectique qui défie les anciens clivages et les discours d'opposition. Rien n'empêche une scène ou une séquence de série d'être étudiée dans le cadre d'une analyse filmique, en s'appuyant sur les outils et les grilles conceptuelles fournis par la discipline cinématographique. Après tout, quelle que soit la hauteur de leurs ambitions, les séries pratiquent foncièrement le « même langage que le cinéma⁷⁶ », selon la formule de Christian Viviani. Certaines se contentent certes de radoter sempiternellement les mêmes rudiments, mais d'autres peuvent pousser le degré d'éloquence jusqu'à rivaliser avec les chefs-d'œuvre du septième art. Qu'elles servent à étendre ou à redéfinir l'expression artistique de cinéastes en quête de nouveaux territoires à explorer, les plus aventureuses de ces séries ont le pouvoir de tracer l'avenir du cinéma sans pour autant se substituer à lui.
- 42 Repenser la discipline cinématographique à travers les séries télévisées, c'est donc, au-delà d'une influence unilatérale, envisager que les études filmiques puissent intégrer la forme sérielle comme voie de perpétuation, de prolongement, de renouvellement des questions posées au et par le cinéma depuis plus d'un siècle. C'est concevoir que les séries puissent ouvrir de nouveaux horizons au cinéma et aux cinéastes sans forcément diluer les enjeux de mise en scène ni perdre de vue l'aménagement de cadres narratifs au sein de modèles fondés sur la répétition. Plutôt que de buter sur les spécificités de la sérialité et du temps long (qui n'ont pas attendu l'invention de la télévision pour se lier aux fictions projetées sur grand écran), il pourrait être considéré que l'objet « série » étend le champ des possibles cinématographiques en parachevant certaines de ses expérimentations passées ou présentes. Ce serait une manière pour le moins stimulante de décroiser études cinématographiques et audiovisuelles.

BIBLIOGRAPHIE

- ACHEMCHAME Julien, « Par-delà les récits : de la prégnance de l'image dans la série télévisée américaine contemporaine », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 103-112.
- ARNAUD Diane, « Illuminations féminines. Lynch, Von Trier, Sokourov et Kurosawa », *Positif* n° 635, janvier 2014, p. 61-65.
- AUMONT Jacques, *Montage. « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2015.
- AUMONT Jacques, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2012.
- AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 21^e siècle », 2007.
- AUMONT Jacques, *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier, 1996.

- AUMONT Jacques et Marie MICHEL, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1989.
- AVENEL Vincent, « La griffe du passé », *Critikat*, 4 juin 2013, <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/shokuzai-elles-qui-voulaient-se>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
- BARONI Raphaël, « Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu », dans Raphaël Baroni et François Jost (dir.), *Télévision*, n° 7, « Repenser le récit avec les séries télévisées », Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 31-48.
- BÉGHIN Cyril, « Refn en série », *Cahiers du cinéma* n° 757, juillet-août 2019, p. 96.
- BÉGHIN Cyril, « Au temps du binge », *Cahiers du cinéma* n° 750, décembre 2018, p. 28-29.
- BESSE Caroline, « “Too Old to Die Young”, la toile sans fin de Nicolas Winding Refn », *Télérama*, 22 juin 2019, <https://www.telerama.fr/series-tv/too-old-to-die-young,-la-toile-sans-fin-de-nicolas-winding-refn,n6295669.php>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
- BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998.
- DELORME Stéphane, « Les années 10 », *Cahiers du cinéma* n° 761, décembre 2019, p. 5.
- DELORME Stéphane, « Mystère », *Cahiers du cinéma* n° 739, décembre 2017, p. 5.
- DELORME Stéphane, « Non existant », *Cahiers du cinéma* n° 735, juillet-août 2017, p. 5.
- DU MESNILDOT Stéphane, « Vivre dans la peur », *Cahiers du cinéma* n° 689, mai 2013, p. 58-59.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2014 [2010].
- FAVARD Florent, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2019.
- FAVARD Florent, « La série est un récit (improvisé) : l'articulation de l'intrigue à long terme et la notion de “mythologie” », *Télévision* n° 7, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 49-64.
- GAUDREAUULT André et François JOST, *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 [1990].
- GOLIOT-LÉTÉ Anne et Francis VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [1992].
- HABIB André, « Survivances du *Voyage en Italie* », *Intermédialités*, n° 5, printemps 2005, p. 61-80.
- IEZZI Teresa, « Bloody Hell: Steven Soderbergh Dissects His Modern, 1900s Medical Drama, “The Knick” », *Fast Company*, 6 août 2014, <https://www.fastcompany.com/3033915/bloody-hell-steven-soderbergh-dissects-his-modern-1900s-medical-drama-the-knick>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
- JULIER Laurent, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2007 [2002].
- MALAUSA Vincent et Jean-Philippe TESSÉ, « Spltch ! Splatc ! », *Cahiers du cinéma* n° 747, septembre 2018, p. 12-18.
- METZ Christian, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 2003 [1968].
- MITTELL Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

- RAUGER Jean-François, *L'Œil domestique. Alfred Hitchcock et la télévision*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2014.
- RIVETTE Jacques, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma* n° 46, avril 1955, p. 23-24.
- ROUX Baptiste, « Regards braqués sur le plan-séquence », *Positif* n° 681, novembre 2017, p. 74-77.
- ROUYER Philippe, « *Too Old To Die Young* », *Positif* n° 701-702, juillet-août 2019, p. 98.
- SADAT Yal, « Circé gagnante », *Cahiers du cinéma* n° 795, février 2023, p. 56-57.
- SOULEZ Guillaume, « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point* n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/map/979>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
- TUILLIER Laura, « Salle. Le jour et la nuit », *Cahiers du cinéma* n° 742, mars 2018, p. 32-33.
- VIVIANI Christian, « *The Knick*. La série, ou comment gérer la profusion », *Positif* n° 668, octobre 2016, p. 74-75.

NOTES

1. Phrase adressée sur scène par Godard à Jean-Pierre Elkabbach à l'occasion de l'obtention d'un César d'honneur dédié aux « professionnels de la profession » en 1987.
2. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2012, p. 56.
3. Jacques Aumont, *Montage. « La seule invention du cinéma »*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie et cinéma », 2015, p. 94-95.
4. *Ibid.*
5. Stéphane Delorme, « Les années 10 », *Cahiers du cinéma*, n° 761, décembre 2019, p. 5.
6. Nicole Brenez, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Arts et cinéma », 1998, p. 11.
7. Jean-Pierre Esquenazi, *Les Séries télévisées. L'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma/Arts visuels », 2014 [2010].
8. *Ibid.*, p. 214.
9. Julien Achemchame, « Par-delà les récits : de la prégnance de l'image dans la série télévisée américaine contemporaine », dans Fabien Bouilly (dir.), *Troubles en série. Les séries télé en quête de singularité*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2020, p. 105.
10. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, Paris, Klincksieck, 2003 [1968], p. 55.
11. Florent Favard, « La série est un récit (improvisé) : l'articulation de l'intrigue à long terme et la notion de "mythologie" », *Télévision*, n° 7, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 49.
12. *Ibid.*
13. Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma I*, *op. cit.*, p. 52-53.
14. *Ibid.*
15. *Ibid.*, p. 52.
16. Sur ce sujet, se référer à l'ouvrage : Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « 21^e siècle », 2007.
17. Florent Favard, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. « Sérial », 2019.
18. Jacques Aumont, *À quoi pensent les films ?*, Paris, Séguier, 1996, p. 8.
19. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

20. Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, Paris, Nathan, coll. « Nathan Université », 1989, p. 56.
21. Laurent Jullier, *L'Analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2007 [2002], p. 8.
22. *Ibid.*
23. Jacques Rivette, « Lettre sur Rossellini », *Cahiers du cinéma*, n° 46, avril 1955, p. 23-24.
24. André Habib, « Survivances du *Voyage en Italie* », *Intermédialités*, n° 5, printemps 2005, p. 62.
25. Marc Escola cité par Florent Favard, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, *op. cit.*, p. 30.
26. Jacques Aumont et Michel Marie, *L'Analyse des films*, *op. cit.*, p. 56.
27. André Gaudreault et François Jost, *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*, Paris, Armand Colin, 2017 [1990], p. 210.
28. Anne Goliot-Lété et Francis Vanoye, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2005 [1992], p. 7.
29. *Ibid.*, p. 10.
30. Je tiens à remercier Julien Achemchame pour ces pistes de réflexion qui m'ont permis de développer la mise en perspective des séries télévisées vis-à-vis du cinéma.
31. Guillaume Soulez, « La double répétition. Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point*, n° 3, 2011, <https://journals.openedition.org/map/979>, dernière consultation le 11 décembre 2023.
32. *Ibid.*
33. Raphaël Baroni, « Intrigues et personnages des séries évolutives : quand l'improvisation devient une vertu », dans Raphaël Baroni et François Jost (dir.), *Télévision*, n° 7, « Repenser le récit avec les séries télévisées », Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 31.
34. Jacques Aumont, *Que reste-t-il du cinéma ?*, *op. cit.*, p. 27.
35. *Ibid.*, p. 12.
36. *Ibid.*, p. 37.
37. *Ibid.*, p. 98.
38. Laura Tuillier, « Salle. Le jour et la nuit », *Cahiers du cinéma*, n° 742, mars 2018, p. 32.
39. Jean-François Rauger, *L'Œil domestique. Alfred Hitchcock et la télévision*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2014, p. 9.
40. Julien Achemchame, « Par-delà les récits : de la prégnance de l'image dans la série télévisée américaine contemporaine », dans Fabien Bouilly (dir.), *Trouble en série. Les séries télé en quête de singularité*, *op. cit.*, p. 105.
41. *Ibid.*
42. *Ibid.*, p. 106 et 110.
43. Stéphane Delorme, « Les années 10 », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 5.
44. Jean-François Rauger, *L'Œil domestique. Alfred Hitchcock et la télévision*, *op. cit.*, p. 47.
45. Cyril Béghin, « Au temps du binge », *Cahiers du cinéma*, n° 750, décembre 2018, p. 28.
46. Bruno Dumont cité par Vincent Malausa et Jean-Philippe Tessé, « Splitch ! Splatch ! », *Cahiers du cinéma*, n° 747, septembre 2018, p. 13.
47. Steven Soderbergh cité par Teresa Iezzi, « Bloody Hell: Steven Soderbergh Dissects His Modern, 1900s Medical Drama, "The Knick" », *Fast Company*, 6 août 2014, <https://www.fastcompany.com/3033915/bloody-hell-steven-soderbergh-dissects-his-modern-1900s-medical-drama-the-knick>, dernière consultation le 11 décembre 2023. Je traduis.
48. Stéphane Delorme, « Non existant », *Cahiers du cinéma*, n° 735, juillet-août 2017, p. 5.
49. Stéphane Delorme, « Mystère », *Cahiers du cinéma*, n° 739, décembre 2017, p. 5.
50. Vincent Avenel, « La griffe du passé », *Critikat*, 4 juin 2013, <https://www.critikat.com/actualite-cine/critique/shokuzai-elles-qui-voulaient-se>, dernière consultation le 11 décembre 2023.

51. Stéphane du Mesnildot, « Vivre dans la peur », *Cahiers du cinéma*, n° 689, mai 2013, p. 59.
 52. *Ibid.*
 53. Diane Arnaud, « Illuminations féminines. Lynch, Von Trier, Sokourov et Kurosawa », *Positif*, n° 635, janvier 2014, p. 64.
 54. *Ibid.*, p. 65.
 55. *Ibid.*, p. 65.
 56. Stéphane du Mesnildot, « Vivre dans la peur », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 58.
 57. *Ibid.*
 58. Vincent Avenel, « La griffe du passé », *Critikat*, *op. cit.*
 59. Yal Sadat, « Circé gagnante », *Cahiers du cinéma*, n° 795, février 2023, p. 56.
 60. Baptiste Roux, « Regards braqués sur le plan-séquence », *Positif*, n° 681, novembre 2017, p. 77.
 61. *Ibid.*
 62. Jean-François Rauger, *L'Œil domestique. Alfred Hitchcock et la télévision*, *op. cit.*, p. 49.
 63. Cyril Béghin, « Refn en série », *Cahiers du cinéma*, n° 757, juillet-août 2019, p. 96.
 64. *Ibid.*
 65. Nicolas Winding Refn cité par Caroline Besse, « “Too Old to Die Young”, la toile sans fin de Nicolas Winding Refn », *Télérama*, 22 juin 2019, <https://www.telerama.fr/series-tv/too-old-to-die-young,-la-toile-sans-fin-de-nicolas-winding-refn,n6295669.php>.
 66. Philippe Rouyer, « Too Old To Die Young », *Positif*, n° 701-702, juillet-août 2019, p. 98.
 67. Cyril Béghin, « Refn en série », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 96.
 68. *Ibid.*
 69. Yal Sadat, « Circé gagnante », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 56.
 70. Nicolas Winding Refn cité par Cyril Béghin, « Refn en série », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 96.
 71. Yal Sadat, « Circé gagnante », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 56.
 72. *Ibid.*
 73. *Ibid.*
 74. *Ibid.*
 75. Cyril Béghin, « Refn en série », *Cahiers du cinéma*, *op. cit.*, p. 96.
 76. Christian Viviani, « The Knick. La série, ou comment gérer la profusion », *Positif*, n° 668, octobre 2016, p. 75.
-

RÉSUMÉS

Entre le cinéma et les séries télévisées, la relation est souvent d'ordre conflictuel. Considérant qu'elles figent le modèle esthétique et narratif du cinéma classique, Jacques Aumont stigmatise une déresponsabilisation du montage imputable aux séries, écrites en tenant systématiquement compte des réactions du public. Le propos de Stéphane Delorme nuance cet état de fait lorsqu'il décrit sa volonté de faire la part des choses entre, d'un côté, films et séries qui parlent encore le langage du cinéma, et de l'autre films et séries qui font du *storytelling*. Cette perspective ouvre une possibilité de dialectique, de partage des savoirs et des pratiques entre cinéma et séries télévisées, quand bien même la voie tracée s'avère à sens unique (du cinéma vers les séries) sans envisager le cheminement inverse. L'objectif de cet article est justement d'étudier l'influence réciproque entre séries télévisées et cinéma. Il s'appuie sur l'analyse filmique d'une scène de série télévisée, puis explore l'envers de cette approche en questionnant la manière dont le

cinéma peut être repensé à travers les séries télévisées. Et si la survivance du cinéma passait par ces dernières, sans que l'opération ne se résume à une succession où seule la mémoire servirait de lieu d'échange ?

The relationship between cinema and television series is often conflictual. Considering that they freeze the aesthetic and narrative model of classical cinema, Jacques Aumont stigmatizes the disempowerment of editing attributable to TV series, systematically written with the audience's reactions in mind. Stéphane Delorme's commentary adds nuance to this state of affairs when he describes his desire to make a distinction between films and TV series that still speak the language of cinema, and films and TV series that are just storytelling. This perspective opens up the possibility of a dialectic, of sharing knowledge and practices between cinema and TV series, even though the path traced seems only one-way street (from cinema to series) without considering the opposite path. The objective of this article is precisely to study the reciprocal influence between TV series and cinema. It is based on the filmic analysis of a scene from a TV series; then it explores the other side of this approach by questioning the way in which cinema can be rethought through TV series. What if the survival of cinema resided in TV series, with the operation not being reduced to an inheritance where only memory would serve as a site of exchange?

INDEX

Mots-clés : cinéma, modèle, analyse, esthétique, storytelling

Keywords : cinema, pattern, analysis, aesthetics, storytelling

AUTEUR

BENJAMIN CAMPION

Benjamin Champion enseigne le cinéma et les séries télévisées à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3. Docteur en études cinématographiques et audiovisuelles, il a publié deux essais sur la chaîne *premium* américaine HBO aux Presses universitaires François-Rabelais (2018 et 2022). Ses travaux visent à nouer un dialogue entre les arts et les médiums, tant à travers la sérialisation du cinéma que son expansion narrative et formelle à la télévision et sur Internet.

Benjamin Champion teaches cinema and TV series at the University Paul-Valéry Montpellier 3. A doctor in film and audiovisual studies, he has published two essays on the American premium channel HBO at the Presses universitaires François-Rabelais (2018 and 2022). His work aims to initiate a dialogue between arts and media, both through the serialization of cinema and its narrative and formal expansion on television and the Internet.