



HAL
open science

Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées

François-Ronan Dubois

► **To cite this version:**

François-Ronan Dubois. Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées. *Écrans*, 2015, 4, pp.109-120. halshs-01588469

HAL Id: halshs-01588469

<https://shs.hal.science/halshs-01588469>

Submitted on 15 Sep 2017

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.

Dubois, François-Ronan. « Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées ». *Écrans* 4 (2015) : 109-120.

Organisation proleptique et clôture narrative dans les séries télévisées

François-Ronan Dubois

Université Stendhal — Grenoble 3

Résumé

Cet article élabore quelques concepts pour l'analyse formelle des récits sériels à la télévision. Il se concentre sur la tension entre l'organisation proleptique des récits, c'est-à-dire le caractère ouvert d'une narration toujours susceptible de recevoir une suite, et au contraire la clôture narrative, c'est-à-dire la présence de modifications d'éléments centraux qui conduisent le récit vers une résolution. L'enjeu de cet examen est de concilier aspects internes et aspects externes de la construction narrative.

Abstract

This paper constructs various tools for a formal analysis of TV serial narratives. It focuses on the tension between a proleptic structure (narratives are always susceptible to receive new sequences of events) and a potential closure (narratives are driven to an end when central elements of the story are modified). The aim of this study is to offer a comprehensive description of both internal and external factors.

Le champ des études sur les séries télévisées est singulièrement éclaté. Nombreuses sont les disciplines qui se partagent un objet commun ou qui, plus exactement, tiennent des discours sur un même objet sans nécessairement échanger leurs conclusions. Rapidement, bien entendu, en France, l'état du champ se modifie : la multiplication des colloques et des journées d'études, des programmes de recherches et des numéros spéciaux, comme celui qui réunit les présents textes, permet à des perspectives d'horizons différents de se rencontrer et de créer un discours commun, hétéroclite toujours, mais de plus en plus concentré. Si les littéraires interprètes et formalistes (comme moi) ne deviennent pas pour autant historiens, ni les historiens philosophes ou les philosophes spécialistes des sciences de l'information et de la communication (SIC), des lectures croisées sont désormais possibles et de plus en plus fréquentes.

Reste que toutes les approches ne sont pas également représentées dans le champ. Ainsi, si la philosophie, l'histoire et les SIC ont massivement investi l'étude sur les séries télévisées, les purs littéraires sont restés assez largement en retrait, à moins qu'ils n'en soient venus à leur étude par cette spécificité française que sont les recherches en « langue et civilisation ». Or, les littéraires sont *a priori* les dépositaires d'un savoir technique particulier dans le domaine de la description formelle des récits et leur présence minoritaire au sein du champ pourrait bien entamer la compréhension de certains phénomènes narratifs, si ce n'est propre aux séries télévisées, du moins fréquent dans cette forme.

Naturellement, le désert n'est pas complet et la sociologie des médias est très loin d'être indifférente aux considérations formelles. En fait, au contraire, on peut dire que tout le monde parle de la forme des séries télévisées : les historiens remarquent que le récit ne se conduit pas de la même manière dans les années 70 et à l'ère de HBO, les SIC lient le *cliffhanger* aux stratégies de programmation, les philosophes voient dans la sérialité une structure de la

pensée. Petit à petit, ces instruments, les plus immédiatement maniables, ont pris place dans notre boîte à outils de plus en plus commune. Mais de propositions purement formelles, comparables aux recherches narratologiques en littérature, il y en a à vrai dire assez peu ou bien elles demeurent très générale, soit dans leurs concepts, soit dans l'évocation de leur corpus.

Après tout, ce n'est peut-être pas grave. Peut-être que personne ne s'intéresse à la manière dont fonctionne la narration du voyage temporel dans *Doctor Who* (Davies, 2005-en production)¹ ou dont s'organisent les analepses dans *Lost*. Mais dans la mesure où la plupart des discours savants sur les séries télévisées évoquent la spécificité d'un objet médiatique, qui serait fondamentalement différente du cinéma, du téléfilm ou de la littérature, il paraît peut-être bon de préciser ce que cet objet médiatique a de formellement spécifique. Je voudrais donc suivre ici une piste parmi d'autres dans l'analyse formelle de la série télévisée, du point de vue narratif, pour essayer de comprendre de quelle manière des outils précis dans le domaine peuvent servir les entreprises interprétatives ou explicatives d'autres disciplines.

Cette piste particulière, c'est celle de la tension entre l'organisation proleptique et la clôture narrative. J'appelle ici « organisation proleptique » le fait que la série soit une narration ouverte toujours susceptible d'accueillir une suite. L'organisation proleptique, on va le voir, est gouvernée par des phénomènes internes au récit (la série en tant que telle) et externes (la série en tant qu'objet médiatique). À cause de l'organisation proleptique, la série paraît toujours aller de l'avant. La clôture narrative, à l'inverse, c'est le fait que la série soit une narration orientée vers une fin et que les éléments qui la composent doivent faire sens par rapport à cette fin. Même quand la fin n'est pas connue thématiquement (on ne sait pas ce qui va se passer), elle est connue structurellement (on sait qui va se passer quelque chose, qui donnera du sens). Il y a apparemment une incompatibilité structurelle entre organisation proleptique pure (toujours aller de l'avant) et clôture narrative stricte (aller quelque part puis s'y arrêter). C'est cette tension que je me propose d'examiner ici. Méthodiquement, j'examinerai successivement les phénomènes propres à l'organisation proleptique et les phénomènes propres à la clôture narrative, avant de décrire leur confrontation dans certains cas problématiques.

L'organisation proleptique

C'est en 1972 que Genette, dans le « Discours du récit », imposait le terme de « prolepse » pour décrire la manière dont le récit peut anticiper sur l'histoire². Inverse de l'analepse, dont la manifestation la plus familière est le *flashback*, la prolepse propose généralement une séquence d'événements B, conséquents mais nos successifs à la séquence d'événements A, qui forment le cœur du récit. Comme l'analepse, la prolepse peut être interne ou externe : interne quand le récit de la séquence d'événements A finit par rattraper la séquence B, externe quand la séquence B reste au-delà du récit, qui atteint sa fin. On trouve évidemment des prolepses dans la fiction télévisuelle : j'ai déjà analysé ailleurs³ le cas remarquable,

¹ François-Ronan Dubois, 2012 : « La configuration du temps dans la fiction télévisée : l'exemple des nouveaux *Doctor Who* », en ligne in *Lignes de Fuite*, hors série n°3.

² Gérard Genette, 1972 : *Figures III*, Paris : Seuil, p. 105-114.

³ Dubois, *ibid.*

narrativement et visuellement, de la première saison de *Damages* (Kessler, Kessler & Zelman, 2007-2012)⁴, mais ces phénomènes d'anticipation sont nombreux et pas uniquement dans les séries science-fictionnelles et fantastiques, capables de proposer déjà au niveau de la diégèse, c'est-à-dire de l'univers décrit et raconté, des phénomènes de distorsions temporelles.

La prolepse, en tant que figure narrative, donne un supplément d'informations par rapport à la conduite ordinaire du récit, un supplément que l'on peut composer en deux axes : un axe thématique et un axe structurel. Sur l'axe thématique, le spectateur-lecteur, disons le récepteur, apprend une séquence d'événements B qui influence sa compréhension de la séquence d'événements A. Sur l'axe structurel, le spectateur-lecteur apprend l'existence d'événements consécutifs aux événements présentement narrés. C'est sur cet axe structurel que se joue la particularité de la série, celle que j'ai appelé l'organisation proleptique : la conscience qu'a le récepteur de l'ouverture du récit.

En pratique, dans le cas de la prolepse, cette conscience de la particularité structurelle du récit est toujours limitée par l'axe thématique : dès que les événements de la séquence B sont rattrapés, pour ainsi dire, par le récit de la séquence A, il n'y a plus de raison de supposer *a priori* l'ouverture de la narration. En revanche, tant que les événements de la séquence B ne sont pas actualisés, la narration peut bien ne pas se finir. L'existence de prolepses absolument externes, comme le futur post-apocalyptique toujours lointain de *Terminator : The Sarah Connor Chronicles* (Friedman, 2008-2009) permet en théorie de concilier la clôture de la narration et la présence de phénomènes proleptiques, mais en pratique, ces prolepses externes sont extrêmement rares et dépendent souvent, comme dans ce cas-ci ou encore dans celui de *Star Wars : The Clone Wars* (Lucas, 2008-2013), de l'inclusion de la série dans un univers étendu, comme un roman peut être *a priori* ou *a posteriori* inclus dans un cycle romanesque qui fonctionne comme un archi-récit.

La narratologie classique, je veux dire celle directement issue des travaux genettiens, à cause de son approche textualiste, a eu tendance à poser le problème de la prolepse comme un problème purement textuel. En réalité, la compétence du récepteur à anticiper, sur l'axe structurel, la poursuite du récit dépend tout autant de circonstances extérieures que de la conduite du récit par la régie. Par exemple, lorsque je lis « Un Amour de Swann », je soupçonne que les personnages évoqués réapparaîtront plus tard, pour la bonne raison que mon livre *Du Côté de chez Swann* n'est pas encore finie et, à plus forte raison, les autres livres, sur mes étagères, qui composent *La Recherche du Temps Perdu*. Dans le même ordre d'idées, lorsque je regarde l'épisode 1 de la saison 1 de *Game of Thrones* (Benioff & Weiss, 2011-en production), l'ouverture du récit m'est assurée par l'existence des épisodes successifs et de la saga littéraire sur laquelle il s'appuie. En 2013, elle m'est encore assurée par le contexte médiatique que je connais peut-être : le succès commercial de la série permet la production de nouvelles saisons et la poursuite de l'histoire. Le programme télévisé de la semaine suivante, le dossier de fichiers téléchargés et numérotés, les interviews des acteurs dans la presse, la barre de progression de mon logiciel de lecture vidéo, sont autant d'indices dont l'interprétation par le récepteur conditionne sa compréhension structurelle du récit mais qui ne dépendent pas du récit lui-même.

C'est précisément en ceci que toute série télévisée est douée d'une organisation proleptique, indépendamment de sa propension à proposer ou non, narrativement, des prolepses. Parce que

⁴ Je donne les références des séries télévisées de la manière suivante : *Titre original* (Créateurs, années de diffusion dans le pays d'origine).

son récit est sériel et parce que les habitudes de production, de diffusion et de marchandisation lient le succès d'une série à sa continuation dans le temps, la série est toujours susceptible d'accueillir des séquences d'événements non encore représentées, qu'elles aient ou non été annoncées. Les cas les plus typiques se trouvent dans les séries policières faiblement feuilletonantes, dont les épisodes ne constituent pas une histoire simple, selon les critères aristotéliens, mais une succession de semblables histoires. Ces séries, qui sont capables notamment de changer de casting sans perdre leur intégrité thématique et structurelle, n'annoncent aucune fin et, tant que dure leur succès médiatique, ne sont pas contraintes d'en prévoir : il suffit pour s'en convaincre d'examiner l'évolution imperturbable de *Law & Order : Special Victims Unit* (Wolf, 1999-en production) ou bien de *ER* (Crichton, 1994-2009).

Critères externes et critères internes peuvent être étroitement liés quand une série annonce très tôt sa capacité à se séparer d'éléments ordinairement centraux dans l'intégrité du récit. La plupart du temps, ce qui permet d'identifier un récit comme le même récit en différents endroits de son développement est la continuité de l'acte narratif, de la part du narrateur. Dans le cas de la série, qui ne peut être originellement consommée que de manière discontinue (par épisodes), cette continuité a besoin d'être réaffirmée par une constance thématique : les mêmes personnages, les mêmes décors, les mêmes situations. Ce sont ces éléments intégrateurs qui permettent de dire que tel épisode de la dernière saison de la dernière saison de *The X-Files* (Carter, 1993-2002) appartient au même récit que tel épisode de la première saison, même si l'histoire ni le style n'ont plus grand-chose en commun. Ils intègrent les épisodes à la série. Par conséquent, tout changement majeur de ce côté-là, dans le cas d'une histoire simple (ou, pour le dire autrement, d'une série feuilletonante), indique qu'une étape a été franchie vers le dénouement : de nouveau dans une situation instable, la série s'achemine vers sa fin.

En revanche, si les éléments intégrateurs sont supprimés dès le début de la série, par exemple dans les premières saisons, l'organisation proleptique est épurée : aucun événement marquant ne peut plus être interpréter comme l'annonce d'une fin prochaine. C'est par exemple le cas des séries qui renouvellent dès les premières saisons une part importante de leur casting, comme *Skins* (Elsley & Brittain, 2007-2013), ou bien qui font disparaître des personnages principaux dans des événements secondaires ne perturbant pas la stabilité de l'intrigue générale, comme *Spooks* (Wolstencroft, 2002-2011). Que ces disparitions et ces changements soient le fait d'une négociation des contrats, d'un changement de stratégie de chaîne, d'une réaction des spectateurs ou, à l'opposée, d'une audace narrative de la part des scénaristes, cela ne change rien à l'affaire.

Ces cas sont des cas extrêmes, qui aident à comprendre ce qu'est l'organisation proleptique fondamentale de la série télévisée : elle continue toujours, même si ses éléments intégrateurs sont menacés. Des séries de facture plus classiques, que paradoxalement on a tendance à juger plus modernes parce que plus proches des canons aristotéliens de la grande littérature, lorsqu'elles proposent un long récit suivi comme *Game of Thrones* ou *House of Cards* (Willimon, 2013-en production), partagent, parce qu'elles sont des séries, prises dans la même imbrication de critères internes et externes de discontinuité, cette caractéristique.

La clôture narrative

Il y a donc des cas problématiques, où l'organisation proleptique n'empêche pas la clôture narrative. Par exemple, *Game of Thrones* est à la fois un bel exemple d'organisation proleptique, dépendant de son succès, de sa programmation, de la continuation d'une œuvre littéraire qui le soutient, tous éléments qui annoncent perpétuellement une fin et un bel exemple de clôture narrative, dans la mesure où le récit, de facture extrêmement classique, est fait d'un ensemble de quêtes qui ne sauraient se continuer indéfiniment, à la différence des enquêtes (sans mauvais jeu de mots) successives des différents inspecteurs de *Law & Order : SVU*. Comme l'organisation proleptique, la clôture narrative ne dépend pas nécessairement d'éléments thématiques et elle peut très bien ne reposer que sur la compréhension structurelle du récit télévisuel par le récepteur.

La plupart du temps cependant, des éléments existent qui indiquent que le récit tend vers une fin et que cette fin en informe la compréhension. C'est ce que l'on appelle aussi le clou de Tchekhov ou bien le principe de causalité régressive : la fin vers laquelle tend le récit compose rétrospectivement les parties du récit. En d'autres termes, la fin A est structurellement la cause des événements dont elle est thématiquement la conséquence. Seulement, dans les publications sérielles, en littérature aussi bien qu'à la télévision, ce principe ne fonctionne pas toujours, parce qu'il arrive souvent, comme dans le cas de *Lost*, que le créateur n'ait pas anticipé sur la suite de l'histoire qu'il raconte⁵. Mais que la fin vienne effectivement expliquer les éléments perçus comme signifiants par le récepteur au moment de leur introduction ou laisse dénoué certains fils, cela ne change rien à l'effectivité du principe : au moment de la réception, le récepteur anticipe non plus la continuation infinie du récit, mais au contraire sa clôture.

Nombreuses sont les séries à se clôturer de manière harmonieuse, c'est-à-dire en combinant les influences internes (la logique de l'histoire) et externes (la logique du marché). Ces épisodes finaux sont les moments du bilan et parfois, un peu comme une conclusion de dissertation, d'une ouverture vers l'avenir : c'est le cas par exemple pour *The West Wing* (Sorkin, 1999-2006), qui se termine après les deux mandats présidentiels et la passation de pouvoir de son personnage principal ou de *Buffy the Vampire Slayer* (Whedon, 1997-2003), après la fermeture de la Bouche des Enfers qui avait préoccupé les héros pendant l'ensemble de la série. Ces épisodes finaux s'opposent aux *seasons finales* qui, s'ils terminent un arc narratif, une petite partie du récit, ouvrent souvent sur la poursuite de la série, dans le premier épisode de la saison suivante. C'est le cas du *season finale* de la deuxième saison de *Sherlock* (Gatiss & Moffat, 2010—en production), où le personnage principal meurt (clôture) mais se révèle vivant dans les dernières images (ouverture). Fin de la saison ou fin de la série sont en tout cas annoncés par l'ensemble des épisodes qui précèdent.

Plus les effets d'annonce sont nombreux, plus la clôture narrative l'emporte sur l'organisation proleptique. La fin d'une série est comme une apocalypse : sa proximité se juge à l'abondance de signes des temps. Mais à ce critère quantitatif, on peut encore ajouter un critère qualitatif : plus les éléments perturbés par ces annonces sont intégrateurs, plus la situation devient instable et plus la reproduction à l'identique du cadre structurel de la série, dont nous venons de voir qu'il fonde son organisation proleptique, est menacé. On s'achemine alors vers ce qui conçoit, dans le cas d'un récit sériel, comme un dénouement. Par exemple, Buffy Summers est la Tueuse pendant plus de 6 saisons : la seule, l'unique, l'élue,

⁵ Marc Escola, 2010 : « Le clou de Tchekhov. Retours sur le principe de causalité régressive », en ligne in *L'Atelier de théorie littéraire*.

celle qui doit supporter la destinée prophétisée qui est la sienne. Sa situation héroïque la distingue absolument du reste de l'humanité⁶. Or, la saison 7, la saison finale, introduit thématiquement des Tueuses potentielles, que la Tueuse unique entraîne afin de combattre à ses côtés, perturbant les modèles narratifs de la série. Lorsqu'un élément intégrateur est supprimé ou modifié par un récit qui n'a posé, dans le contrat de réception créé par les premiers épisodes programmatiques, la possibilité d'une modification permanente, le récepteur est contraint de supposer la clôture de ce récit.

Comme dans le cas de l'organisation proleptique, la clôture narrative se joue à la fois sur l'axe thématique et sur l'axe structurel. Sur l'axe thématique, la modification des éléments intégrateurs annonce la fin du récit. Sur l'axe structurel, cette modification annonce la possibilité d'une fin et crée un mode de compréhension des événements. En d'autres termes, on peut considérer l'organisation proleptique et la clôture narrative comme deux versants d'un même phénomène, qui serait la mutabilité du récit sériel, dont le degré anticipé par le récepteur peut être plus ou moins élevé, selon les conditions posées à propos des éléments intégrateurs au début du récit. Cette mutabilité dépend de critères internes (thématiques et structurels) et de critères externes (médiatiques et commerciaux).

Troubles de la mutabilité sérielle

Cette mutabilité peut être comprise comme une tension lorsqu'elle est reçue en même temps à de deux degrés différents, c'est-à-dire lorsque le récit exhibe de toute évidence des signes de clôture narrative et des signes d'organisation proleptique. Mon hypothèse est que cette tension est la plupart du temps le produit de la rencontre d'informations contradictoires entre les critères internes et les critères externes. Je prendrai ici deux exemples opposés et donc étroitement liés d'une semblable rencontre : le cas des séries finies mais continuées et celui des séries en cours mais arrêtées. Dans ces deux cas, la longueur du récit est anticipée différemment selon que l'on se fonde sur les critères internes ou les critères externes.

Il y a ainsi des séries qui se continuent au-delà de leur terme assigné. Depuis une vingtaine d'années au moins, les séries les plus valorisées culturellement se présentent comme des œuvres mises en forme par un créateur, à partir du modèle culturel de la grande littérature⁷. À l'inverse des séries à scénaristes multiples qui présentent souvent un faible nombre d'éléments intégrateurs centraux, comme nous l'avons vu par exemple avec *Law & Order : SVU*, ces séries sont contrôlées par une régie très puissante qui les conçoit comme un tout. Elles s'adaptent donc bien au schéma poétique aristotélicien et comportent un dénouement qui amène à une fin qui est elle-même le terme du récit. Mais le créateur d'une série, dans la mesure où il ne dispose pas lui-même, la plupart du temps, des moyens matériels de sa production et de sa diffusion, n'est maître que des critères internes, thématiques et structurels, de son œuvre, tandis que d'autres instances, celles qui financent (les acteurs, le matériel, les ondes), maîtrisent elles les critères externes. Un peu comme Arthur Conan Doyle invité par

⁶ François-Ronan Dubois, 2013 : « Fantastique, science-fiction et résolution individualiste des crises globales dans les séries télévisées étasuniennes des années 1990 à nos jours », p. 18-33 in *Magazine de la communication de crise & sensible*, n°21.

⁷ François-Ronan Dubois, 2013 : « Construction de l'auteur aux époques moderne et contemporaine : enjeux éditoriaux, enjeux interprétatifs », en ligne in *Contagions : heurs et malheurs de l'analyse transmédiatique*.

son éditeur à faire ressusciter Sherlock Holmes, les créateurs de séries peuvent être invités à poursuivre leur histoire au-delà du terme qu'ils lui avaient d'abord assigné.

Deux cas de figures se présentent alors : soit le créateur accepte la continuation de sa série, comme Joss Whedon avec *Buffy*, soit il refuse, comme Eric Kripke avec *Supernatural* (Kripke, 2005-en cours) et la série se poursuit malgré lui et sans sa collaboration. Les cinquièmes saisons de ces deux séries se terminent de fait sur une clôture narrative parfaite de tous les arcs déployés depuis leur première saison. Les quêtes y sont accomplies, les personnages principaux meurent ou abandonnent leurs fonctions héroïques, les opposants sont éradiqués et le monde retrouve sa stabilité originelle. Des images fortes viennent parfaire visuellement la clôture thématique et structurelle, comme le célèbre gros plan sur la tombe de Buffy Summers, qui porte l'inscription « She saved the world. A lot »⁸, dont l'aspect verbal souligne encore le caractère révolu de la quête héroïque. Pourtant, les deux séries se poursuivent au-delà : Buffy Summers est ressuscitée par ses amis pour de nouveaux combats et Sam Winchester, l'un des deux personnages principaux de *Supernatural*, revient des Enfers. La continuation du récit contredit donc les critères internes de sa clôture narrative, parce que les critères externes (le succès commercial) imposent une organisation proleptique. En d'autres termes, d'un point de vue interne, la série a un degré de mutabilité très faible et d'un point de vue externe, un degré très fort. Le spectateur sait à la fois que la série va continuer et qu'elle est achevée.

La situation inverse est celle d'un degré de mutabilité interne fort et d'un degré de mutabilité externe faible. Le cas est beaucoup plus fréquent que celui que nous venons d'examiner, puisqu'il concerne toutes les séries arrêtées après leur première saison. Prenons par exemple celui de *Firefly* (Whedon, 2002) ou de *Rubicon* (Horwitch, 2010). La première série évoque les aventures d'un groupe de contrebandiers dans un *space western*, la deuxième les déboires d'un analyste de données au sein d'une agence de renseignements, qui affronte une sombre conspiration. La création d'un univers de science-fiction original ou le développement d'une théorie conspirationniste exige un récit long, où la première saison ne donne que les éléments principaux d'une intrigue encore à développer. Devant de pareilles œuvres, le récepteur attend donc le récit qui développera les éléments intégrateurs et les fera varier. Il l'attend d'autant plus que ces séries appartiennent elles-mêmes à des ensembles culturels dont les autres représentants sont connus pour leur ampleur. Toute série de science-fiction se compare à des exemples comme *Star Trek*, *Doctor Who* ou *Stargate*, franchises immenses aux séries multiples et aux nombreuses épisodes, comme toute série de conspiration se compare par exemple à *The X-Files* ou *Alias* (Abrams, 2001-2006). Le critère est toujours interne, puisqu'il tient à la structure d'un genre (série de science-fiction, série de conspiration). Lorsqu'elles s'arrêtent faute de succès commercial, le récepteur a donc toutes les raisons de compter sur sa continuation.

On pourrait multiplier les exemples de trouble de la mutabilité. Avec *Firefly* et *Rubicon*, on voit bien par exemple qu'il existe un degré de mutabilité interne propre et un degré de mutabilité interne générique. On voit aussi que le degré de mutabilité n'est pas le seul qui influe sur l'anticipation du récepteur. La frustration du récepteur à un éventuel arrêt brutal de *Law & Order : SVU* est moindre qu'à l'arrêt de *Firefly*, alors que les deux séries ont un degré de mutabilité interne et générique élevé. Mais la première a un degré d'intégration faible et la seconde un degré d'intégration fort.

⁸ « Elle a souvent le monde. Souvent. »

Remarques finales

Il faudrait donc un « Discours du récit télévisuel » pour envisager tous ces problèmes avec l'extension et le systématisme qu'ils méritent. Je me suis contenté ici d'en donner quelques exemples marquants, à partir d'un corpus désormais canonique mais les interactions entre critères internes et critères externes, degré de mutabilité et degré d'intégration, phénomène thématiques et phénomènes structurels sont extrêmement complexes et doivent être étudiées de près. Je voulais simplement donner une idée de combien cette méthode formelle pouvait être utile pour l'analyse de récits qui ne sauraient se réduire à la narratologie cohérente des œuvres, narratologie de type littéraire qui, à défaut d'un auteur, suppose une régie organisatrice toute puissance en charge du récit. Bien sûr, la narratologie existante donne de précieuses indications pour l'étude des séries télévisées mais, filmique ou littéraire, elle conduit, trop strictement appliquée, à des impasses inextricables : chercher le narrateur ou le réalisateur, par exemple, dans une série télévisée, c'est se heurter à un obstacle que l'on aurait fort bien pu éviter.

La compréhension de ces mécanismes ne s'épuise pas dans une pure abstraction formelle. Dans un contexte académique où la question de la valeur culturelle des séries télévisées et de leur spécificité, au regard d'autres objets comme le cinéma, la littérature ou les mythes, est de plus en plus prégnante, comprendre le fonctionnement de ces récits et la manière dont ils conditionnent leur propre réception est un enjeu central. Le danger de l'abstraction sera de toute façon évité tant que l'analyste, à la différence de nombre de commentaires intellectualistes des années 1990, veillera à en revenir sans cesse aux exemples, dont les concepts sont le savoir et sans lesquels ils ne sauraient que demeurer vides.