

Université de Montréal

**La « cinématisation » des séries télévisées contemporaines :
Le cas inédit du parcours de la série française *Kaamelott*
(Alexandre Astier, M6, 2005-2009)**

par Justine Chevarie-Cossette

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en cinéma
option cheminement international

Août 2017

© Justine Chevarie-Cossette, 2017

Résumé

La télévision contemporaine subit de profonds changements au sein d'un paysage médiatique dans lequel les frontières entre les œuvres télévisuelles et cinématographiques s'effacent progressivement. Ce travail de recherche se veut une exploration de ces mutations à travers le concept de la « cinématisation » des séries télévisées. Il sera d'abord question de recenser les discours sur cette notion complexe. Plus qu'un simple rapprochement sémantique entre petit et grand écran, la cinématisation sous-entend une multitude d'éléments dont les effets demeurent visibles dans la création, la critique, l'analyse et l'acte de spectature des séries télévisées. Il s'agira également de brosser un portrait de la figure auctorielle et spectatorielle à la télévision. Enfin, le parcours inédit de la série française *Kaamelott* (Alexandre Astier, M6, 2005-2009) servira d'exemple pour illustrer les transformations que subit cette forme audiovisuelle dans sa structure narrative, l'esthétique de sa mise en scène et les habitudes de visionnage qu'elle implique.

Mots-clés : Télévision, cinématisation, sérialité, *Kaamelott*, complexité narrative, oralité, auctorialité, spectature

Abstract

Contemporary television is undergoing profound changes within a media landscape in which the boundaries between television and cinema are gradually disappearing. This research offers a study of these changes through the concept of “cinematization”. It will be first of all a question of analyzing the discourses on this complex notion. More than a merging of small and big screen, cinematization refers to a process whose effects remain visible in the creation, criticism, analysis and act of spectatorship of the television series. It will further be necessary to study the authorial and spectatorial figure of television. Finally, the unique process of the French series *Kaamelott* (Alexandre Astier, M6, 2005-2009) will serve as an example for illustrating the transformations that this audiovisual form undergoes at the level of narrative structure, aesthetics and viewing habits.

Keywords : Television, cinematization, seriality, *Kaamelott*, narrative complexity, orality, authorship, spectatorship

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Liste des figures.....	iv
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1 : Définition de la cinématisation.....	7
L'intuition d'un changement.....	7
Discours théoriques sur la cinématisation.....	12
« Cinématisation » ou « <i>Cinematic television</i> » : des termes contestés.....	27
Chapitre 2 : Mise en auteur et mise en série.....	32
Auteur.....	32
Sérialité.....	44
Thème et variations.....	44
Délocalisation du flux télévisuel.....	47
Chapitre 3 : <i>Kaamelott</i> sous observation.....	50
Le règne de l'oralité.....	53
Basculement narratif et stylistique.....	60
Entre raconter la légende et écrire une histoire.....	78
Conclusion.....	84
Bibliographie.....	88

Liste des figures

- Figure 1.** *Kaamelott*, Livre I, épisode 51, *Enluminures*. Plan rapproché sur deux personnages qui parlent.
- Figure 2.** Générique de *Kaamelott*
- Figure 3.** *Kaamelott*, Livre III, épisode 19, *L'ivresse II*. L'épée se déplace vers les héros.
- Figure 4.** *Kaamelott*, Livre III, épisode 19, *L'ivresse II*. Plan en plongée de la bataille entre Lancelot et Arthur.
- Figure 5.** *Kaamelott*, Livre III, épisode 69, *Le tourment III*. Karadoc sale le filet de morue.
- Figure 6.** *Kaamelott*, Livre III, épisode 69, *Le tourment III*. Fin du mouvement de caméra sur le visage troublé de Dame Mévanwi.
- Figure 7.** *Kaamelott*, Livre III, épisode 69, *Le tourment III*. Insert sur les tranches de viande dans le livre.
- Figure 8.** *Kaamelott*, Livre III, épisode 46, *La potion de vérité*. Plan moyen de Dame Séli et Merlin, côte-à-côte.
- Figure 9.** *Kaamelott*, Livre V, épisode 7, *Le phare*. Rêve d'Arthur au phare.
- Figure 10.** *Kaamelott*, Livre V, épisode 7, *Le phare*. Arthur croise des brigands à la plage.
- Figure 11.** *Kaamelott*, Livre V, épisode 5, *Le royaume sans tête*. Séquence musicale montrant la Table Ronde, vide.
- Figure 12.** *Kaamelott*, Livre V, épisode 6, *Jizô*. Rêve d'Arthur dans un champ.
- Figure 13.** *Kaamelott*, Livre VI, épisode 8, *Lacrimosa*. Plan-séquence du discours de l'empereur.

Remerciements

À mon directeur André Gaudreault, dont l'appui dans mon processus d'écriture ainsi que l'opportunité de travailler pour ses groupes de recherche m'ont été très précieux. Depuis notre toute première rencontre, sa force de caractère et sa vivacité d'esprit m'inspirent.

À Santiago Hidalgo, pour son soutien et sa complicité pendant le long et parfois pénible travail de rédaction. Avec humour et intelligence, il a rendu mon parcours universitaire agréable en enrichissant.

À mes lecteurs généreux et minutieux : Alexandrine Théorêt, Simon-Pierre-Chevarie-Cossette, Jim Gordon et Nicolas Dulac. Ils m'ont tous poussée à me dépasser.

À Yves Picard, qui a été témoin et moteur des premiers balbutiements de mon sujet de recherche.

À toute l'équipe du GRAFICS, qui m'a fait expérimenter le milieu de la recherche universitaire dans un contexte convivial.

À Tim pour sa camaraderie dans l'adversité!

Au Conseil de Recherche en Sciences Humaines et aux Fonds de Recherche du Québec – Société et Culture, dont la reconnaissance et le soutien m'ont permis de me consacrer pleinement à l'écriture.

À l'organisme *Thèsez-vous?*, sans qui je n'aurais jamais eu la chance de rencontrer tous ces compagnons de rédaction. Hakuna Matathèse!

Au département d'Histoire de l'art et d'études cinématographiques, chez qui j'ai trouvé de précieux appuis. En particulier, Sylvie Rouleau a été une perle pour moi en toute circonstance.

À Michel Brais, avec qui j'ai appris à lâcher prise.

Aux amis et amies qui ont traversé ma route et à tous les membres de ma famille : chaque geste de bonté, aussi petit fut-il, m'a touchée droit au cœur.

À tous mes professeurs depuis ma tendre enfance, parce que c'est eux qui m'ont montré ce vers quoi je voulais tendre.

À Jim, grâce à qui j'ai pu écrire dans un environnement rempli de tendresse et de bienveillance.

À vous tous, un immense merci!

Enfin, je dédie l'entièreté de ce mémoire à Christine et Marc. En plus de m'avoir donné la vie, ils m'ont transmis leur curiosité intellectuelle, leur sens du travail bien fait et leur confiance en l'avenir. Je le dédie également à mon frère Simon-Pierre. Leur amour inconditionnel m'a accompagnée chaque jour.

Merci d'avoir cru en moi jusqu'au bout.

Introduction

Depuis un peu plus d'une décennie, la montée du numérique a provoqué une série de mutations dans le monde des images. La prolifération des types d'écrans a fait sauter les frontières entre les médias, brouillant par le fait même les anciennes classifications qu'on leur attribuait. À une époque où les plateformes de diffusion d'œuvres audiovisuelles se multiplient et fusionnent, il n'est plus évident d'opposer le cinéma et la télévision à partir des critères d'analyse d'autrefois. Avec, d'un côté, la « digitalisation progressive du cinéma » (Gaudreault et Marion 2013) et, de l'autre, l'entrée de la télévision dans ce que certains chercheurs ont appelé le troisième âge d'or du petit écran (Pichard 2011), on peut conclure que les deux médias, à force de se frotter l'un l'autre, se sont « contaminés » mutuellement. Malgré le fait que l'identité de la télévision et celle du cinéma soient en constante transformation, tant par le dispositif technologique que par l'esthétique, les moyens de production ou les contextes de diffusion, il n'en demeure pas moins que nous pouvons émettre un constat général : la télévision, ses programmes et ses usages s'approchent des possibilités offertes par le cinéma et son industrie (Mittell 2006, Buxton 2010, Esquenazi 2010).

Traditionnellement, on a opposé sous plusieurs angles le dispositif cinématographique au dispositif télévisuel dans les discours critiques et théoriques. D'abord, le petit écran de télévision, souvent situé dans une pièce occupée, éclairée et bruyante, émet par rétroéclairage du contenu parfois diffusé en direct. L'expérience cinématographique promet toute autre chose : la salle obscure dans laquelle est projetée une image provenant d'une machine derrière le spectateur invite au silence. Qui plus est, pendant que le téléspectateur baisse le regard vers un flot continu d'images – pourtant constamment entrecoupé de publicités – pour vivre un

rituel domestique dans lequel il se reconnaît, le spectateur de film lève les yeux vers un univers ininterrompu qui le projette dans un monde qui n'est pas sien.

L'intuition d'un renversement de ce portrait fait partie du langage courant depuis maintenant quelques décennies, mais nous pourrions situer ses premières traces plus spécifiquement dans les années 1990, jusqu'au tournant des années 2000. En effet, avec l'arrivée de certaines œuvres cultes comme *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *Oz* (HBO, 1997-2003) ou encore *The Sopranos* (HBO, 1997-2007), on constate que le vocabulaire permettant d'appréhender l'univers des séries télévisées subit certains changements. Tantôt en attribuant à celles-ci des caractéristiques habituellement associées aux films pour les encenser, tantôt en s'étonnant de leur éloignement du langage classique télévisuel pour les rabaisser, les discours sur la télévision au début du millénaire peuvent indirectement donner plusieurs indices sur les mutations formelles et technologiques qui étaient en cours. Par conséquent, ces discours nous permettent aujourd'hui d'avoir un aperçu des différents attributs que l'on associait au cinéma et, en même temps, de la nature même d'une certaine *cinématisation* des fictions télévisuelles ou, pour reprendre les mots de Caldwell (1995), un « *film look* »¹. Parmi ces caractéristiques esthétiques, nous retrouverons une grande complexité narrative à travers des arcs narratifs multiples (Mittell 2006), des prises de vues aux cadrages et compositions soignés, l'insertion de figures de style filmiques et d'autoréflexivité, et une mise en scène dans laquelle le son n'est plus le principal moteur de compréhension et d'expression créatrice (Altman 1986, Chion 1990, Birdsall et Enns 2012, Picard 2013), et qui par conséquent demanderait au

¹ Caldwell utilise cette expression dans son ouvrage pour offrir une définition au terme « *cinematic* ». Selon lui, cela réfère à une esthétique photographique semblable à celle du cinéma, permise non pas que par l'emploi de la pellicule, mais également par des budgets de production plus élevés et des moyens techniques généralement utilisés sur les tournages de films.

télespectateur une véritable attention visuelle soutenue plutôt qu'une simple « écoute flottante » (Bianchi 1985, Chambat et Ehrenberg 1988, Kokoreff 1990).

De plus, la cinématisation sous-entend que les ressources des séries télévisées ressemblent de plus en plus à celles des films, tant par la présence de créateurs et d'acteurs provenant du milieu du cinéma, que par une augmentation considérable des budgets de production. Également, les méthodes de tournage tendent à ressembler à celles des productions cinématographiques, notamment par l'utilisation d'une seule caméra². Tous ces éléments réunis démontrent une certaine ambition de la part des séries télévisées de se rapprocher d'un art plus noble et plus ancien. Cela participe incontestablement d'un processus de légitimation culturelle et académique du petit écran (Newman et Levine 2012). La cinématisation de la télévision laisse des traces de sa présence dans chacune des étapes de création des œuvres, que ce soit lors de l'écriture scénaristique, de la production ou encore, avec l'avènement des multiples plateformes de diffusion numériques, de la distribution.

Ce mémoire aura pour objectif final de dresser le portrait du vaste concept de cinématisation appliquée aux séries télévisées. Plus précisément, nous explorerons ce phénomène de contamination médiatique à l'aide d'une œuvre en particulier : la série télévisée française *Kaamelott* (M6, 2005-2009). Ce cas de figure servira de point de référence à l'analyse d'éléments spécifiques qui, collectivement, constituent le concept de cinématisation. L'étude de l'évolution de cette série, conjointement à celle de l'expérience de visionnage qu'elle semble déclencher, nous permettra de saisir en détail l'intuition d'un changement qui,

² En effet, tourner à plusieurs caméras est une pratique couramment utilisée en télévision. Cette méthode réduit les coûts de production, puisqu'elle permet de couvrir plusieurs angles à la fois. Elle simplifie également le travail de montage, qui revient davantage à un travail d'« aiguillage », comme ce que commande une émission en direct.

à plusieurs niveaux, offre un miroir à ce concept. La cinématisation s'avère alors non pas qu'un processus historique théorisé dans les textes académiques à propos d'œuvres différentes; elle offre à même une seule œuvre, une lucarne sur l'internalisation progressive de ce même changement. En découleront potentiellement de multiples niveaux de lectures de la part des téléspectateurs, que nous tenterons de décortiquer dans notre étude de cas. La cinématisation se révèle somme toute une notion complexe qui renferme des problèmes sémantiques, esthétiques et théoriques, et dont les manifestations se retrouvent tant dans l'industrie, les études que la pratique de la télévision.

La mise en série implique naturellement une fragmentation réitérée. En effet, une émission est composée d'épisodes – eux-mêmes souvent entrecoupés de pauses publicitaires – rassemblés en saisons. Par conséquent, elle peut être étudiée selon au moins deux positions analytiques distinctes, quoiqu'interreliées : la première pose son regard sur l'esthétique et le contenu des bulles épisodiques, alors que la seconde examine plutôt les relations qui unissent les éléments de sa fragmentation. Ces approches – micro et macro – de l'étude d'une série sont essentielles pour la compréhension de la cinématisation, dans la mesure où elles révèlent différentes dimensions du processus. Selon la distance analytique qu'on adopte face à ce phénomène, différentes questions sur la relation qu'entretiennent le cinéma et les séries télévisées se révèlent au grand jour. Lorsqu'on observe cette relation d'un œil plus reculé, des problématiques en lien avec la structure narrative des séries télévisées, leurs stratégies de mise en série, ou leur rapport à l'auteur se dévoilent. Quand on la regarde de plus près et qu'on en fait une analyse plus formelle, la série fait émerger certains aspects tels l'oralité, la mise en scène ou encore le montage. Ce mémoire aura donc pour ambition se servir de *Kaamelott* pour

repenser la cinématisation grâce à ce double regard, avec pour but de lui en donner un aperçu dans sa globalité et dans ses particularités.

Réalisée, écrite, montée et jouée par Alexandre Astier et diffusée sur la chaîne M6 entre 2005 et 2009, la série met en scène des personnages de la légende arthurienne. Tirant son origine d'un court métrage intitulé *Dies Irae* du même créateur, elle s'étend sur six saisons appelées « livres ». L'univers de la série s'inscrit dans un contexte médiéval parfois historiquement juste, parfois complètement anachronique. Avec les accents et les expressions françaises d'aujourd'hui, cette série humoristique raconte la quête du Graal menée par un Roi Arthur découragé de son équipe de chevaliers, plus incompetents et indisciplinés les uns que les autres. À certains moments, ce sont Perceval et Karadoc qui affinent leurs nouvelles techniques de combat avec des légumes crus. À d'autres, c'est Merlin qui expose son incompetence en concoctant de peine et de misère des remèdes pour le ronflement qui ne fonctionnent pas. D'autres fois encore, nous plaignons un Bohort refusant de manier l'épée parce qu'il est paralysé par la peur des objets coupants. La reine Guenièvre, dont la naïveté n'a d'égal que sa susceptibilité, ne laisse pas sa place comme boulet dans la vie d'Arthur. Bref, ce dernier doit composer avec une équipe bien difficile et relever un défi de taille que personne ne comprend vraiment : trouver le Graal. Le décalage linguistique, qui demeure un moteur essentiel à l'effet comique, aide à mettre de l'avant le paradoxe d'un récit mythique et supposément inspirant, mais incarné par une bande d'incapables.

Au premier chapitre, nous recenserons les différents discours théoriques et critiques sur le concept de cinématisation appliqué aux séries télévisées. Ce faisant, nous tracerons le lien étroit que ce concept entretient avec le processus complexe de légitimation médiatique, lequel demeure encore très présent dans le milieu des études télévisuelles. Par ailleurs, créer un

rapprochement entre télévision et cinéma sera l'occasion d'extirper l'étude de contenu télévisuel d'une analyse sociologique, et de s'attarder à son esthétique. Énumérer les nombreuses transformations dans le paysage médiatique contemporain nous servira de point de départ pour poser l'hypothèse d'un bouleversement sémantique dans l'identité des médias aujourd'hui. Puis, le second chapitre plongera un regard un peu plus précis sur deux figures centrales à l'expérience audiovisuelle : celle de l'auteur et celle du spectateur. Après s'être attardés aux différentes approches sur la figure auctorielle à la télévision, nous explorerons certaines notions associées à la sérialité et aux pratiques de visionnage en profonde transformation. En seront soulevées des caractéristiques propres à l'écriture sérielle et à la diffusion télévisuelle. Finalement, le dernier chapitre se servira des outils explorés précédemment afin de formuler une analyse de la série *Kaamelott* avec la lunette de la cinématisation des séries télévisées contemporaines.

Chapitre 1 : Définition de la cinématisation

L'intuition d'un changement

Comme nous venons de le souligner, les traces de la cinématisation de la télévision dans les discours sur les séries remontent principalement aux années 1990. Avant d'en explorer la théorie de manière plus rigoureuse, nous creuserons d'abord brièvement dans des extraits de critiques télévisuelles, afin de faire ressortir ce qui forge l'intuition d'une mise en rapport entre les deux médias – cinéma et télévision. Parallèlement, les indices de cette nouvelle notion rendent visible certaines caractéristiques technologiques et esthétiques qu'on peut considérer comme propres au langage télévisuel, et, par le fait même, en saisir une certaine spécificité. De plus, survoler le discours sur plusieurs décennies nous permettra de constater l'évolution dans l'appréhension d'un même concept selon les époques.

Dans un article tiré du magazine *Entertainment Weekly* de 2001, Kristen Baldwin souligne la violence d'une scène du quatrième épisode de la troisième saison de la série *The Sopranos* (HBO, 1999-2007).

The rape scene is brutal in its directness, focusing mainly on Melfi's face as she screams and sobs. There is no ominous music or stylized camera work to remind the viewers that it's just a TV show and to take them out of what's being shown on screen. (Baldwin 2001)

Cet extrait sous-entend plusieurs éléments remarquables. Le réalisme de la séquence de viol complet, ou pour reprendre les mots de la critique, « its directness », nous donne à voir un événement brutal dans une forme plutôt classique et sans artifice. En effet, la caméra nous fait

voir principalement le visage de la psychologue, mais se déplace tout de même pour illustrer l'action sous plusieurs angles.

La notion de réflexivité nous apparaît très révélatrice dans la critique. En effet, les mots de Baldwin insinuent que les séries télévisées devraient, par des traces de style bien démarquées, rappeler au téléspectateur qu'il se trouve devant une œuvre de fiction, et, par le fait même, ne pas respecter l'exigence de transparence que le cinéma classique se donne. La réflexivité correspond, pour reprendre les mots de Jacques Gerstenkorn, à « un phénomène protéiforme dont le plus petit dénominateur commun consiste en un retour du cinéma sur lui-même », une sorte de « jeu de miroir » par lequel le film fait référence tantôt au dispositif cinématographique lui-même, tantôt au processus de création, tantôt à une autre œuvre de cinéma (Gerstenkorn 1987). Plusieurs réalisateurs comme Michelangelo Antonioni ou Jean-Luc Godard se sont servis d'une telle approche pour réaffirmer intentionnellement la présence du processus de création au sein de leurs films (Bordwell 1985, p. 326). Dans le cas de *The Sopranos*, sa réflexivité potentielle aurait pour but non pas de poser un discours contestataire sur la transparence du médium cinématographique, mais plutôt de rassurer un public qui autrement pourrait prendre ce qu'il voit dans son salon un peu trop au sérieux. Le créateur devrait donc offrir une distraction à son spectateur, lequel a par ailleurs l'habitude de voir son attention éparpillée à travers la grille horaire qui lui est proposée et les publicités qui entrecoupent les programmes. La fiction télévisuelle de cette époque devrait par conséquent faire preuve d'un certain artifice pour avoir le droit d'aborder des sujets tabous comme le viol. Ne serait-il pas tout à fait étrange d'imaginer un tel discours à propos d'une œuvre cinématographique? Certes, une scène de viol ne met jamais un spectateur dans une position agréable, que ce soit au cinéma ou à la télévision. Pourtant, on verra difficilement des critiques

demander à un réalisateur ou à une réalisatrice d'ajouter des éléments de distraction à son approche esthétique pour rompre l'illusion de la scène.

Quelles devraient être, justement, ces traces de réflexivité à la télévision? Tout d'abord, Baldwin indique qu'on se serait attendu à ce que la scène soit accompagnée ou introduite par une musique « *ominous* », ou inquiétante. Le téléspectateur aurait alors deviné par ce procédé qu'il allait assister à un moment dangereux de l'épisode. Si la victime ne peut éviter la menace qui pèse sur elle, le public posséderait, quant à lui, un moyen d'en être prévenu. Peut-être aurait-il alors la possibilité de ne pas poursuivre le visionnage s'il juge que le contenu n'est pas approprié pour lui ou pour ceux qui se trouvent devant le téléviseur. Du moins, il peut faire le choix d'écouter sans regarder attentivement, et ne pas craindre de manquer l'essentiel de l'action. Cependant, une série comme *The Sopranos* demande précisément un regard soutenu, étant donné que les informations narratives et stylistiques ne se retrouvent pas uniquement dans ce qui est entendu. Contrairement à ce que la télévision a l'habitude de proposer, la parole et la musique d'une telle émission n'occupent pas qu'une fonction d'interpellation pour ramener l'attention du spectateur vers l'écran, mais plutôt celle d'un accompagnement symbolique à l'histoire.

En plus de parler de musique, Baldwin fait allusion à une « *stylized camera* ». Le style devrait donc avoir pour objectif, selon la critique, d'orienter l'attention vers ses propres mécanismes plutôt que vers l'action trop violente. Nous pouvons avancer l'hypothèse que ce style ferait ici référence à des mouvements de caméra ou à un travail des couleurs et de la lumière s'éloignant d'une position ou d'une vision humaine naturelle. La caméra répondrait alors à l'exigence de réflexivité par son style plus apparent. Comme l'explique Baldwin, l'objectif recherché derrière l'ajout de ces marques de la présence du dispositif est de prévenir

le téléspectateur des actions potentiellement dérangeantes et, à terme, s'il reste devant son écran, le rassurer en réitérant par un excès de style³ que tout ceci n'est qu'une fiction. Alors que tout ceci nous paraîtrait étrange à affirmer pour parler d'un film, cela semble nécessaire, à l'époque, pour écrire sur le contenu télévisuel. Ce dernier se doit de respecter une certaine forme de confort et une approche par laquelle le public ne se sentirait pas menacé, faute de quoi la dérogation sera pointée du doigt. Par conséquent, il est courant d'entendre des discours inquiets comme celui-ci, lequel traite encore une fois de la série *The Sopranos* :

They get the message that if it's on TV then it must be okay to watch, and therefore the violence, immorality and swearing become an acceptable lifestyle [...] They are desensitized, and some will copycat what they see, everything from school shootings to sex. Society is less safe for everyone. (Stock 2001, p. 48)

Il semble clair pour l'auteur que la télévision a la propriété – plus encore, le devoir moral – d'éduquer la population, ou du moins de ne pas la corrompre. Puisque le médium trouve sa place dans l'espace familial commun, il se doit de diffuser en tout temps du contenu « acceptable ». Le contrôle du téléspectateur ne s'exerce que sur la chaîne qu'il décide de syntoniser. Son agentivité, en d'autres termes son pouvoir d'action, demeure moins importante que celle d'un spectateur qui achète son billet de cinéma en fonction d'un film spécifique qu'il a choisi. Le spectateur qui fréquente le cinéma fait non seulement le choix de visionner un film spécifique, mais celui de sortir de sa zone de confort. Il échappe volontairement au quotidien en entrant dans la salle; nul danger, par conséquent, de le « rendre insensible » à la violence ou à la sexualité. Au contraire, le téléspectateur est non seulement à la merci d'une

³ Référence à la « *televisuality* » de Caldwell : « The new television does not depend upon the reality effect or the fiction effect, but upon the picture effect » (1995, p. 152).

programmation qui lui échappe en partie; on lui propose des images alors qu'il a baissé la garde.

Depuis quelques années, les discours critiques rapprochant cinéma et télévision sont d'un autre ordre. On félicite les productions dont l'esthétique visuelle est travaillée plutôt que de souligner l'audace dans la représentation de sujets tabous. En effet, il n'est pas rare de trouver des articles au titre semblable à celui-ci : « 'True Detective' is the Most Cinematic Show on Television – But Is It Anything More Than That? ». On y lit souvent des descriptions de scènes et non plus seulement des analyses sur les thèmes possiblement trop osés. Le passage suivant de l'article en question en témoigne :

There's no doubting "True Detective" is cinematic in a way that television just isn't [...] Fukunaga, who's directed all eight episodes of the season just as writer Nic Pizzolatto wrote all of them, has brought a moody, hallucinogenic beauty to the series, particularly the wide shots of the Louisiana flood plains, the dead malls and processing plants, a flock of birds swirling up through the sky to form what's almost a sigil [...] The series is a triumph of style, in this last episode as well of the ones previous, with Cohle and Hart wandering respectively through nightmarish parties at a warehouse and a biker outpost. (Willmore 2014)

Ici, trois éléments sont dignes d'intérêt. Premièrement, la première phrase sous-entendrait que la série *True Detective* (HBO, 2014-) n'est pas véritablement de la télévision, au sens où elle n'incarne ni son langage ni son esthétique. Il s'agit là d'une affirmation encore plus drastique du rapprochement de la série avec le style cinématographique : elle ne fait pas que ressembler à un film, la série est carrément dissociée de son médium. Deuxièmement, l'auteur souligne la présence continue d'un réalisateur unique du début à la fin de la saison. Cette constance auctorielle, nous le verrons au second chapitre, contribue à la création d'un rapport spectatorial singulier, au sein duquel le statut d'*auteur* est légitimé et donne naissance

à celui de l'*œuvre*. Le public met sa confiance en un seul créateur, qu'il sait souverain de sa cohérence stylistique. Troisièmement, l'extrait fait l'énumération élogieuse de plans descriptifs, dont la présence est généralement associée à une esthétique et un rythme cinématographique. Bref, ces trois éléments nous permettent de croire que la notion de cinématisation des séries télévisées prend une dimension différente de celle que suggéraient les deux premiers extraits.

Discours théoriques sur la cinématisation

La recherche que nous entreprenons ici s'inscrit dans un contexte où l'arrivée du numérique en audiovisuel vient profondément brouiller les frontières entre les médias. En constatant plus particulièrement les multiples transformations que subit le langage télévisuel et ses modes de diffusion, plusieurs auteurs ont proposé l'hypothèse d'une « cinématisation » de la fiction télévisuelle. David Buxton, par exemple, utilise ce terme dans son livre intitulé *Les séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*. Dans le chapitre où il discute du genre de la série feuilletonnante, il cite ce néologisme comme étant une traduction libre du titre d'un article de la revue *Variety*, « TV shows getting ambitious » (cité dans Buxton 2010). La cinématisation ferait alors référence à l'ambition des séries télé de se rapprocher du cinéma, tant sur le plan de l'esthétique, que des moyens de production et des modes de diffusion. En effet, Buxton relève plusieurs emprunts du petit au grand écran : les genres (notamment la science-fiction et le fantastique), la complexité narrative, la présence d'effets spéciaux, l'utilisation de plateformes externes à des fins de promotion, l'insertion de l'univers du jeu vidéo, mais surtout, une démarcation visuelle propre à un créateur.

D'autres éléments caractéristiques de certaines séries télévisées participent de la cinématisation de leur médium. La reconnaissance critique et académique du moyen d'expression semble le rapprocher d'une forme d'art reconnue. Michael Z. Newman et Elana Levine, dans leur ouvrage *Legitimizing Television* (2012), expliquent qu'une des stratégies fondamentales de cette légitimation du petit écran se retrouve dans son rapprochement avec le grand. La cinématisation réfèrerait aux modalités de visionnage de la télévision qui, avec l'arrivée du numérique, sont de plus en plus variées, mais surtout, qui ont la possibilité d'imiter davantage l'expérience audiovisuelle de la salle de cinéma :

But the more ubiquitous legitimating strategy is cinematization: certain kinds of television and certain modes of experiencing television content are aligned with movies and the experience of movies. In the convergence era, premium cable dramas are described as megamovies, flat-panel television sets have high-definition widescreen displays modeled on the film screen, and TV on DVD and web-accessed programming make the viewing of movies and television series more equivalent [...]. It is seldom flattering to liken a movie to a TV show, but TV shows are routinely praised for being cinematic. [...] Movies have long been elevated culturally above television, especially since the post-war years of art cinema and auteurism, and the subsequent establishment of cinema studies as a humanistic field growing out of literary studies. Legitimation works in part by aligning television with that which has already been legitimated and aestheticized. (2012, p. 5)

Si la notion d'auteur est essentielle aux yeux de Newman et Levine dans l'établissement de la légitimité d'une pratique artistique, elle l'est également pour Jeremy G. Butler (2010), qui considère lui aussi que la politique des auteurs – principalement véhiculée avec la Nouvelle Vague française – a été un obstacle majeur à la naissance des études télévisuelles comme champ d'analyse esthétique. Nous problématiserons cette question plus amplement au second chapitre.

Le besoin de donner à la télévision sa place dans le milieu intellectuel part du fait qu'elle a longtemps eu la réputation du média corruptif et aliénant. Même en oubliant un instant l'École de Francfort, qui campera le cinéma – et encore plus la télévision – comme des objets de consommation sans intérêt artistique, on peut rapidement constater que jusque dans les années 1990, la très grande majorité des écrits portant sur le petit écran avait un regard négatif et inquiet sur ses effets (Butler 2010). Coincés dans une analyse sociologique ou psychologique, les intellectuels ne semblent pas s'y intéresser du point de vue esthétique. On peut certainement noter un parallèle entre le rapport qu'entretient la photo à la peinture et celui qui lie la télévision et le cinéma en ce sens que la télévision va tranquillement perdre son aspect effrayant et le poids qu'un *old media* porte toujours à être représentatif de la réalité. Son passage vers un *new media* lui donne alors un nouvel intérêt, lequel se situe davantage dans une dimension créative (Jenkins 2006).

Plusieurs auteurs se sont interrogés sur les raisons qui ont empêché les études télévisuelles de sortir des analyses sociologique, typologique ou de réception pour s'attarder aux œuvres elles-mêmes et à leur style. Mis à part l'héritage de la cinéphilie française canonique et la politique des auteurs qui en a découlé (Colonna 2015), d'autres facteurs participent de la mauvaise réputation des fictions télévisuelles. Non seulement les contenus télévisuels sont difficilement associés à un créateur, leur délimitation temporelle ne va pas de soi, de par leur sérialité et de par leur manque de traces *a posteriori*. De plus, le *style* télévisuel n'était pas étudié parce qu'il répondait à un impératif commercial (Allen 1985), parce qu'il était porté par un dispositif de médiocre qualité technologique (Jaramillo 2013) ou tout simplement parce qu'il n'existait pas selon les discours théoriques et critiques (Butler 2010).

Surtout, la télévision comme médium de communication – et non artistique⁴ – était constamment rattachée à sa faculté de transmission, de diffusion de contenu *en direct*. Par conséquent, puisqu'elle n'est vue que comme un support de diffusion, comme un « *distribution device for ready-made messages* » (Zettl 1978), la télévision voit ses contenus écartés des analyses sérieuses. Des courants comme les *cultural studies* ont préféré se pencher sur les destinataires et leur lecture des contenus télévisuels.

Pour certains, si la télévision surmontait tous ces obstacles, elle n'aurait tout simplement plus sa spécificité :

À ceux qui se demandent si les choses seraient différentes, au cas où des perfectionnements technologiques qui porteraient la richesse de l'image de télévision, en termes de quantité de données, au niveau de l'image cinématographique, il faut répondre par une question : « Pourrait-on modifier les dessins animés en y ajoutant des effets de perspective, d'ombre et de lumière? » La réponse est affirmative, mais il ne s'agirait plus alors de dessins animés. Et la télévision « améliorée » ne serait plus la télévision. (McLuhan 1993, p. 481)

Le commentaire de McLuhan peut paraître exagéré pour nous qui faisons toujours la distinction entre la télévision et le cinéma, malgré que les modifications technologiques dont il parle aient été apportées. Serait-ce que nous avons retracé la ligne de démarcation entre les deux médiums ailleurs?

Quelle est, justement, cette spécificité télévisuelle? Le mot le dit bien, la cinématisation sous-entend que la télévision se rapproche du cinéma. Pour ce faire, elle doit quitter ce qui la définit à la base, ou du moins ce à quoi nous l'avons associée depuis sa toute

⁴ Ce n'est qu'en 1995 que la télévision entrera à l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) en France. François Jost (2005) en parle comme une « véritable coupure épistémologique » (p. 19).

« première naissance »⁵, pour reprendre l'expression d'André Gaudreault et Philippe Marion.

À propos du grand écran, les deux auteurs écrivent :

The first ambition to which the new machine gave rise was to exploit its ability to reproduce and amplify already well-established cultural practices, and sometimes to make them more forceful. In short, it was used for its simple status as a recording machine.(Gaudreault et Marion 2017)

On reprendra dans le cas de la télévision un passage semblable. En effet, la télévision avait comme première ambition d'être un outil de retransmission ou, comme son sens étymologique le sous-entend, une machine pour *voir de loin*. Si elle a longtemps été reconnue comme le média du *live* (du direct), elle a dépassé son utilité pratique de reproduction et est allée à la recherche d'un langage propre.

Un article de la revue en ligne *Cinevenger* explique habilement certaines limites d'une comparaison entre films et séries télévisées qui se servirait des mêmes outils d'analyse. Son sujet touche en particulier à l'esthétique de la direction de la photographie dans la série *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013). Ce texte apporte un regard intéressant sur le concept de *cinematic television* et surtout, il propose une méthode pour en apprécier la singularité.

[...] I discovered that analyzing television is incompatible with my method to approaching feature films. I can't simply take a handful of key scenes and look at them in depth, because any individual scene doesn't have an extreme density of visual meaning. It's diffused throughout episodes and seasons through consistent choices.⁶

⁵ Gaudreault et Marion distinguent d'un côté, l'invention du dispositif technologique de captation d'images et de son et de l'autre, l'avènement d'une institution cinématographique dont le langage et les codes la rendent reconnaissable.

⁶ <http://cinevenger.com/?p=1006>

Plutôt que de se servir des codes et des outils d'analyse du cinéma pour décortiquer une scène ou une séquence en particulier, l'auteur suggère de s'appuyer sur les éléments qui constituent l'essence de la sérialité pour en faire une analyse plus juste. Cela reviendrait à détecter l'unité esthétique globale et répétitive plutôt que d'aller à la recherche d'une « single iconic image ». Paradoxalement, le fait qu'il y ait plusieurs réalisateurs par saison rend l'esthétique de la télévision plus homogène. Parce que l'unité de la photographie d'un épisode se doit de faire suite à l'épisode précédent et qu'elle est responsable de la continuité avec le suivant, le travail de réalisation est constamment orienté vers l'uniformité et la récurrence d'une esthétique plus que la singularité d'une image forte. Si une série télévisée comme *Breaking Bad* recèle une esthétique et une mise en scène très cinématographiques au premier coup d'œil, il n'en demeure pas moins qu'il faut la considérer dans son mode de création et de diffusion basé sur l'interdépendance et la fragmentation.

Un autre élément qui est souvent nommé dans la littérature sur le style télévisuel est sa grande intermédialité. Jack Gould écrit avec justesse que ce médium combine « the close-up of the motion picture, the spontaneity of the living stage and the instantaneousness of radio » (2002, p. 36). N'est-ce pas alors paradoxal de nommer comme une *spécificité* médiumnale l'apport *d'autres médias*? La réponse se trouve peut-être dans le fait que le terme télévision recèle en lui-même plusieurs sens. Quand on pense à la télévision, est-ce qu'on pense au meuble du salon, à l'écran qui peut accueillir toutes sortes de contenus audiovisuels, aux chaînes, à la grille horaire, aux émissions, ou encore au phénomène de sérialité lui-même? André Gaudreault et Philippe Marion écrivent ceci à propos de l'avenir médiatique du petit écran :

Le fait que la télé soit de plus en plus utilisée comme support de transmission d'autres champs médiatiques (jeux vidéo, Internet, etc.) ne concourt-il pas à sa dissolution identitaire (dans l'intermédialité, justement), le téléviseur n'étant plus qu'un simple moniteur? C'est sans doute ce qui différencie support et média; ou peut-être faudrait-il introduire ici la notion de « média faible », c'est-à-dire un média absorbé par un usage intermédial. (2000, p. 27)

Si la télévision devient progressivement un support plus qu'un média, elle ne peut que se définir en fonction de ce qu'elle diffuse, et non pas par un langage qui lui serait totalement propre. Comme l'explique John Thornton Caldwell dans *Televisuality : Style, Crisis, and Authority in American Television* (1995), « [t]heorists, still bent on pursuing the medium's essential qualities, tend to overlook the fact that television includes a great deal that comes from elsewhere. » (p. 110) Le style télévisuel, plutôt que d'avoir une essence bien définissable, serait peut-être plus un ensemble de phénomènes s'emboîtant les uns dans les autres, et en constante évolution.

Parmi ces phénomènes fondamentaux à la sérialité, nous retrouvons un morcellement dont les parties sont entrecoupées de temps d'attentes. Dans son article intitulé « Broken on purpose : Poetry, serial television and the season », Sean O'Sullivan (2010) utilise les outils de la poésie pour comprendre la sérialité à la télévision. Plus précisément, il tente de montrer que la narration sérielle est comparable à la structure d'un poème. Volontairement fragmentée elle aussi, la série trouverait sa nouvelle unité de signification dans la saison. Selon lui, la sérialité is the art of fracture, of separation, and it is the art of the energy required to stitch together those pieces, just as the art of poetry requires a persistent process of breaking and reconnecting sounds, lines, and stanzas. (2010, p. 59)

La télévision, comme un poème, aurait alors pour mission de « coudre ensemble » des morceaux plus ou moins liés. En effet, une chaîne qui diffuse un téléjournal, de la publicité, des jeux-questionnaires, des sitcoms et des films doit précisément trouver le moyen d'« enchaîner » ses maillons et de rendre cohérente une suite de moments fragmentés. Une des théories centrales des études télévisuelles – nous le verrons au second chapitre – repose sur le fait que le petit écran est perçu comme un médium de la parole, plus que de l'image. Puisant certains de ses codes dans le théâtre et la radio, elle s'inscrit naturellement dans une tradition de l'oralité. Ici, l'auteur renforce cette idée en commentant les sources d'inspiration des séries *The Sopranos* (HBO, 1999-2007), *Deadwood* (HBO, 2004-2006), *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005), *The Wire* (HBO, 2002-2008), *Mad Men* (AMC, 2007-2015) et *Lost* (ABC, 2004-2010) :

Although prose fiction has been commonly invoked as the clearest precursor to these televisual enterprises, in fact they recall narrative's earliest traditions; specifically, they echo oral performances – narratives governed by metrical organization, iteration, and variation. (2010, p. 59-60)

En ce sens, c'est à l'aide de termes tels que la segmentation (*segmentivity*), les numéros (*numbers*), la métrique (*meter*) et le rythme (*rhythm*) qu'il est possible pour l'auteur de rapprocher l'« infrastructure » du récit sériel de celle d'un poème. Pour délimiter l'unité narrative d'un récit sériel, O'Sullivan se penche d'abord sur l'analogie que certains théoriciens ont tracée entre d'un côté, le roman et ses chapitres, et de l'autre, la série entière et ses épisodes. Or, la multiplicité des arcs narratifs et la quantité de personnages mis en scène dans un seul épisode dépassent souvent largement le spectre d'exploration d'un chapitre de livre, souvent limité à une situation isolée et peu de changements dans la temporalité. Il défendra

plutôt que la série télé fonctionne comme un roman en série à travers ses différentes saisons, ces « runs of episodes marked off by significant gaps [...], vulnerable to cancellation or creative exhaustion. » (2010, p. 60)

Ces fameux « gaps », que O'Sullivan définit comme les espaces, les pauses, les tranches de temps entre les différentes sections de l'œuvre (télévisuelle ou poétique), demeurent pour lui une composante essentielle de la segmentation. De la même manière, la segmentation serait à son tour une caractéristique fondamentale de la poésie, et par le fait même, de la sérialité. Par conséquent, l'acte de création de ces formes esthétiques se retrouve dans la négociation de ces « gaps », dans la manière d'agencer, de séparer et d'articuler les segments pour en former une chaîne cohérente. Si chaque épisode sert et construit plusieurs arcs narratifs en même temps, il en va de même pour les mots d'un poème qui portent à la fois une signification, un nombre de syllabes et une certaine sonorité (2010, p. 63). Chaque élément d'une suite sérielle trouve sa manière de renvoyer aux autres; une rime dans un poème renvoie le lecteur à la ligne précédente. La résonance est double. En somme, O'Sullivan met en lumière le paradoxe intrinsèque à la sérialité : celui de l'unité découle de sa fragmentation.

Sur le plan formel, le rapprochement entre les séries télévisées contemporaines et les films se traduit par une utilisation des technologies et des codes du septième art. Il est de moins en moins aisé de faire rapidement la différence entre une scène de film et de série. Évidemment, grâce à l'accessibilité grandissante des appareils de prise de vue du cinéma, les créateurs de séries ont entre les mains les mêmes moyens techniques que s'ils réalisaient un long métrage. C'est sous cet aspect esthétique et technique que la cinématisation implique des caractéristiques variables et changeantes. Même si de nombreux auteurs s'y sont penchés (Creeber 2004, Nelson 2007), il est difficile de relever une essence immuable et claire à un

mode d'expression. En effet, l'identité de la télévision et celle du cinéma ne sont pas des points de référence stables; c'est la mise en parallèle des deux médias à une époque précise qui peut nous aider à déterminer avec plus d'exactitude ce que le mot « cinématisation » sous-entend vraiment. C'est pourquoi, avec l'arrivée du numérique dans les quinze dernières années, il correspond surtout à l'utilisation impressionnante du potentiel du dispositif pour en mettre plein la vue au petit écran comme au grand⁷.

De plus, c'est à travers les thèmes qu'elles abordent que les séries semblent devenir plus cinématographiques. Par exemple, comme nous l'avons abordé plus haut à propos de la série *The Sopranos*, la représentation assumée de sujets tabous comme celui de la violence brise le sentiment de quiétude que procure le foyer familial, dans lequel la télévision plus traditionnelle diffuserait des contenus sécuritaires et sans risque. Le téléspectateur de la cinématisation sort de cette zone de confort, autant par les sujets dont la télévision lui parle, que par les codes esthétiques qu'elle utilise, ou encore que par le déplacement et la multiplication des plateformes sur lesquelles il la consomme. D'ailleurs, les possibilités technologiques offertes par les différents modes de diffusion invitent à l'apparition d'une *sériephilie*⁸. L'extirpation des séries de leur grille horaire leur donne une certaine autonomie, repoussant les limites et rendant plus facile et exacte leur analyse.

⁷ Certains épisodes de séries considérés comme cultes et dont la qualité de l'image permet une diffusion sur grand écran sont parfois projetés dans les salles de cinéma. Pensons par exemple à l'épisode final de la quatrième saison de *Sherlock* qui a pu être vu un peu partout au Royaume-Uni. Source : <http://www.mirror.co.uk/tv/tv-news/sherlock-finale-aired-cinemas-celebrate-9427704>

⁸ Ce terme, dont l'orthographe *sériophilie* est aussi acceptée, fait référence à l'activité et la participation active des communautés de fans de séries télévisées et, par extension, aux productions qui en découlent. Cette notion a fait surface grâce entre autres à Joli Jensen (1992) aux États-Unis, mais a été problématisée depuis par de nombreux auteurs, tels que Anne-Sophie Béliard (2010), Hervé Glevarec (2013), Clément Combes (2013), et John Caughie (2006).

Si, au tournant des années 2000, la nouveauté de la télévision résidait dans le sentiment de danger et d'inconfort face aux sujets présentés de façon réaliste dans *The Sopranos* ou encore *Oz* (HBO, 1997-2003), ce sont plutôt les prises de vue époustouflantes des séries comme *True Detective*, *Breaking Bad* ou *Game of Thrones* (HBO, 2011-) qui ont fait couler de l'encre dans les années 2010. Il n'est donc pas surprenant de lire des articles dont les titres sont « *Fargo* : le cinéma dans la télé », « The 10 Most Cinematic Show of All Time », ou encore « How HBO's *True Detective* Will Change The Way You Watch Television ». Dans ce genre de textes, il est fréquent de lire des critiques vanter la qualité de l'image et l'aspect impressionnant de sa mise en scène. Ce changement de préoccupation, quoiqu'applicable principalement au marché américain, est tout de même révélateur de l'accord entre la notion de cinématisation, son époque, ainsi que le regard qu'on pose sur ses contenus, ses formes et ses pratiques.

À l'ère de la « culture de la convergence » (Jenkins 2006), la prolifération des plateformes de diffusion de contenu audiovisuel (tablettes, ordinateurs portables, téléphones intelligents, etc.), ainsi que les changements dans le mode et la fréquence de visionnage obligent les créateurs, les spectateurs et les chercheurs à penser les œuvres en fonction de leur diffusion sur plusieurs médias. La sérialité dans les œuvres télévisuelles devient de plus en plus complexe, non seulement à travers leur narration, mais aussi par le fait qu'elles doivent traverser les frontières des différents (et nombreux) écrans sur lesquels elle se déploie. En ce sens, elles subissent une certaine mise à l'épreuve sur d'autres circuits de diffusion. Le brouillage des frontières auquel nous assistons déclenche à la fois la disparition d'une relation traditionnelle entre un médium et son usage mais aussi la possible présence de plusieurs œuvres sur un seul médium. Par le fait même, le rôle du spectateur change de manière

radicale. En effet, puisqu'il n'a plus cette position de réception passive, il est appelé à faire des choix de contenu et de plateforme.

Ainsi, penser la télévision comme ce « petit écran » contraint par une grille horaire et dont le spectateur ne fait que recevoir du contenu sans s'investir activement dans l'univers fictionnel proposé nous apparaît alors tout à fait désuet. Au contraire, la télévision contemporaine devient de plus en plus un mode de production avant d'être un mode de diffusion. C'est, comme l'explique François Jost (2005), le fameux passage du *flux* au *stock*. Autrement dit, le rendez-vous télévisuel n'est plus la norme dans les habitudes spectatorielles d'aujourd'hui. L'apparition et la grandissante popularité de la télévision sur demande (*VOD*), des réseaux comme *Netflix* qui permettent la consommation en rafale (*binge-watching*), ou encore des communautés de savoir sur Internet qui encouragent l'intelligence collective et la sériophilie, nous laissent croire que ce passage ne fera que se poursuivre dans les années à venir. Si ces mutations font disparaître la conception plus « classique » de la télévision, elles rendent certainement l'analyse de la réception des séries télévisées plus intéressante.

On trouve également des traces de la cinématisation dans les modes de création des œuvres elles-mêmes. Le chercheur américain Jason Mittell défend que beaucoup de séries apparues au courant des années 1990 se servent de ce qu'il théorise comme étant la *complexité narrative*. Il tente également de comprendre les facteurs d'appréciation et les méthodes de compréhension de ces séries complexes afin de poser des hypothèses quant aux raisons de leur apparition. Mittell part de l'idée que la *complexité narrative* serait un « storytelling mode », ou encore un mode narratif, parfaitement adapté aux techniques de narration de la télévision et de la sérialité en général. Le chercheur formule l'hypothèse que cette nouvelle forme serait tout à fait unique et proprement télévisuelle, en ce qu'elle est favorisée par l'écriture sérielle. D'un

autre côté, dans un monde où la technologie du Web et des réseaux sociaux permet une participation active du spectateur, la *complexité narrative* semble offrir une variété de relations avec le public. Mittell spécifie que sans élever les séries narrativement complexes au-dessus des programmes moins novateurs ou plus conventionnels, il est évident que les possibilités qu'elles offrent font d'elles « a key development in the history of American narrative forms » (Mittell 2006, p. 30).

L'auteur poursuit en énumérant les différentes causes dans le contexte historique, culturel et technologique qui auraient rendu possible l'émergence de la complexité narrative dans les fictions télévisuelles. Tout d'abord, la légitimation du médium dans les milieux intellectuel, critique et académique dans les années 1990 et 2000 aurait attiré plusieurs créateurs vers l'écriture pour le petit écran. Particulièrement aux États-Unis, il s'opère un cercle vertueux dans l'industrie télévisuelle : l'ambition stylistique rendue possible par une accessibilité grandissante aux moyens techniques convainc de plus en plus des acteurs et des créateurs de haut calibre de s'investir dans des projets de séries, en même temps que la présence de ces artistes aide à redorer l'image de l'industrie et des œuvres qu'elle produit. Au-delà des considérations monétaires et techniques, l'attrait que représente la série télévisée trouverait aussi son origine dans le fait que ses possibilités narratives permettent aux scénaristes d'aller plus en profondeur dans l'élaboration des personnages, de l'histoire et aussi du style de réalisation, ce qui est moins le cas du format plus court des œuvres cinématographiques. Également, avec l'arrivée de plusieurs chaînes de télévision différentes et spécialisées, la manière de jauger la popularité d'une série change totalement, dans la mesure où le fait de rejoindre un public plus petit, mais fidèle, rend une œuvre tout à fait viable. Cela permet donc une plus grande originalité de la part des scénaristes.

Les habitudes des spectateurs ont également évolué dans les dernières décennies. Déjà depuis l'arrivée de l'enregistrement sur cassette dans les années 1980, le téléspectateur a pris le contrôle de ses modes de visionnage. De nos jours, avec Internet et la vidéo sur demande, cette réalité est d'autant plus observable. Cette transformation a encouragé l'existence des séries qu'on doit regarder dans l'ordre (séries « feuilletonantes ») et qu'on prend plaisir à regarder plus d'une fois. L'apparition de nouvelles plateformes sur le Web donne également la possibilité aux fans d'échanger sur la série et d'énoncer des hypothèses sur le déroulement de l'histoire à venir. Leur participation à la compréhension s'étend donc au-delà de l'œuvre elle-même, allant même parfois jusqu'à la construction d'un « monde sériel » (Boni 2015). Sans nécessairement en être la cause directe, toute cette mouvance encourage très certainement le succès et la richesse de la complexité narrative, puisque la position traditionnellement passive du téléspectateur laisse place à un engagement actif et collaboratif de sa part. Il ne s'agit plus pour lui de zapper quand ce qu'il voit l'ennuie; son choix, plus conscient, s'approche d'une attitude de visionnage cinéphilique.

Toujours selon Mittell, la complexité narrative passe également par le mélange du mode épisodique et du mode sériel; c'est aussi ce qu'on peut nommer la feuilletonisation. Ce faisant, on permet aux séries de conserver une certaine formule tout en les faisant évoluer sur une trame narrative qui trouve une suite d'un épisode à l'autre. Puisqu'il existe une certaine linéarité dans la chronologie, le spectateur n'a pas le choix de visionner la série dans un ordre spécifique. Son immersion dans la diégèse devient bien plus importante et le travail de compréhension grandissant l'engage dans un processus de plus en plus complexe. La feuilletonisation a également pour effet de mettre les créateurs devant un espace de création immense pour approfondir le caractère des personnages et l'univers fictionnel. En somme, le

mélange entre la forme épisodique et la forme sérielle, la conscience des mécanismes de construction d'intrigue de la part du spectateur, et l'engagement de ce dernier dans la compréhension des séries (encouragé par les nouvelles plateformes interactives) sont les trois facteurs essentiels qui ont mené à l'apparition des séries narrativement complexes.

L'indépendance économique des chaînes, la migration de plusieurs réalisateurs de cinéma vers la production de séries, ainsi que la participation grandissante du spectateur dans l'élaboration des univers fictionnels, contribuent à ce qu'Amanda Lotz a nommé le « *post-network era* » (2009). Il s'agit d'une période qui débuta à la fin des années 1980 et qui se caractérise par l'arrivée de nouvelles chaînes du câble. Dans son ouvrage, elle explique entre autres les cinq « C » qui sont le fondement de cette ère : « choice, control, convenience, customization, and community » (p. 245). Ce phénomène déclenche une constatation : celle que la télévision ne se définit plus comme une simple boîte à images ou comme une pratique de visionnage, mais plutôt comme un ensemble d'œuvres de plus en plus délocalisées de leurs chaînes de diffusion. Ces dernières renferment, nous l'avons mentionné, une grande part de complexité narrative, avec laquelle vient nécessairement une certaine auctorialité de la part du créateur. En effet, il nous semble clair que toutes ces transformations du médium dans sa diffusion influent sur le processus de création des œuvres.

En ce sens, les fictions télévisuelles contemporaines correspondent à un nouvel âge d'or de la télévision, puisque leurs modalités sont de plus en plus hybrides. Grâce à la prolifération des écrans et au progrès technologique dans la production, les créateurs ont le champ libre pour créer des œuvres complexes dont les codes s'apparentent aux *puzzle films* (Buckland 2014, 2009). Le spectateur n'est plus tenu par la main et se doit de jongler avec un récit fragmenté. Les nombreuses extensions transmédiatiques qui lui sont offertes deviennent

parfois un passage obligé à la compréhension complète de l'œuvre. On en vient alors à voir une interdépendance entre cette convergence des médias et la complexité narrative dont font preuve les nouvelles séries.

« Cinématisation » ou « *Cinematic television* » : des termes contestés

À cause de la hiérarchisation des médias que sous-tend potentiellement le terme « cinématisation » ou « *cinematic television* », ce dernier n'est pas défendu par tous au sein des études télévisuelles. Non seulement il demeure dramatico- et américano-centré dans son utilisation (Mills 2013), mais il ôte d'une certaine manière à la télévision sa spécificité et écarte de l'équation le fait qu'elle fonctionne sur un mode de production et de diffusion fondamentalement différent du cinéma. La difficulté d'apposer une définition claire à cette spécificité stylistique de la télévision tient au fait que cette dernière a été perçue autant comme un médium moderne au style excessif que comme une extension d'un média plus ancien – le théâtre ou la radio – avec au contraire une absence de style propre. Dans les deux cas, ce sont souvent des discours négatifs qui accompagnent ces positions. Au sein même de son livre *Television Style* (2010), Butler défend à la fois l'hypothèse de Caldwell (1995) sur la « télévisualité » (traduction libre de *televisuality*) selon laquelle la production télévisuelle se divise entre les programmes au style « *cinematic* » et au style « *videographic* », et l'idée que la télévision classique n'aurait pas de style, ou plutôt qu'elle ferait preuve d'un « *zero-degree style* ». Si elles ne sont pas irréconciliables, ces deux visions démontrent tout de même qu'il est difficile d'associer au petit écran une nature propre, ou même un certain nombre de caractéristiques récurrentes qui pourrait nous aider à la définir dans ses habitudes stylistiques.

Dans son article « Rescuing television from ‘the cinematic’ : the perils of dismissing television style », Deborah L. Jaramillo soutient que l’utilisation de l’adjectif *cinematic* renvoie la télévision à une position hiérarchique où son style ne trouverait d’équilibre ou même de légitimité que lorsqu’il serait mis en comparaison avec le cinéma.

If we stand back and assess the situation, we can ascertain that television is a stylistic vacuum (‘zero-degree’), excessive (‘televisual’), or derivative (‘cinematic’). Television is implicated in bombarding the viewer with hyperstylisation or no style at all while, in special spaces, it imitates another medium of higher esteem. (p. 71)

L’hypothèse générale de l’auteure est qu’il existe trois principales raisons pour lesquelles le terme « cinematic » devrait être remis en question lorsqu’il est utilisé pour décrire une certaine télévision de plus grande qualité. Premièrement, son utilisation perpétue inmanquablement la hiérarchie médiatique déjà sous-entendue dans les discours critiques et académiques sur la télévision. Deuxièmement, comme la précédente citation le suggère, l’ajout de cet adjectif dans la description du style télévisuel ne permettrait pas de spécifier la façon dont fonctionnent le langage audiovisuel à la télévision, mais viendrait plutôt prouver qu’il existe une multiplicité de façon de définir cette « télévisualité ». Troisièmement, apposer le qualificatif « cinematic » à la télévision impliquerait que le cinéma possède une essence délimitable dont la télévision aurait besoin pour définir la sienne.

Qui plus est, le fait d’élever un certain nombre d’œuvres télévisuelles à un rang plus légitime de par son rapprochement au cinéma installe une autre forme de hiérarchisation ou de dénigrement culturel (Newman et Levine 2012). Parmi les différents contenus télévisuels, certains seront donc qualifiés de plus cinématographiques et, implicitement, de plus grande qualité. La notion de « *quality TV* » a d’ailleurs fait couler beaucoup d’encre depuis les

dernières décennies.⁹ Une solution partielle au problème a été amenée par l'auteur américain Jason Mittell dans le chapitre de l'ouvrage collectif *Television Aesthetics and Style* (Mittell 2013), et a été développée dans son livre *Complex TV* (2015). Pour parler des œuvres souvent qualifiées de « *cinematic* », il utilise plutôt la notion de « *complexity* ». Dans le premier texte, il fait une analyse comparative très lumineuse à propos de *Breaking Bad* et de *The Wire*. Relevant les différences esthétiques, narratives et thématiques entre ces deux séries, il détermine une grille de critères selon lesquels chaque série entre dans le vaste terme de la *complexité*. Il précise que son utilisation du terme « *complexity* » n'implique en aucun cas un jugement de valeur, mais plutôt une reconnaissance de la richesse d'une écriture et d'une production télévisuelle.

To call something complex is to highlight its sophistication and nuance, suggesting that it presents a vision of the world that avoids being reductive or artificially simplistic, but that grows richer through sustained engagement and consideration. It suggests that the consumer of complexity needs to engage fully and attentively, and such engagement will yield an experience distinct from more casual or partial attention. [...] Thus while complexity need not be seen solely as an evaluative criterion, it can certainly serve as one that helps shine a light on how serial television can reach aesthetic achievements. (Mittell 2013, p. 46-47)

En s'éloignant de termes comme « *quality television* » et « *cinematic television* », il évite le piège d'une pensée binaire dans laquelle il y aurait les programmes de qualité et les autres. Il précise également que la complexité, aussi intéressante soit-elle pour l'analyse, ne fait pas automatiquement de la simplicité un défaut (p. 47). Opposer le style naturaliste, la chronologie linéaire et le réalisme social de *The Wire* à l'esthétique western truffée de trucages, la

⁹ Pour une plus ample discussion sur la *quality television*, voir (Brunsdon 1990, Thompson 1997, McCabe et Akass 2007, Nelson 2007, McCabe 2013).

narration non chronologique et le réalisme psychologique de *Breaking Bad* – tout en reconnaissant que ces deux séries ont reçu des critiques très positives de la même provenance – permet à Mittell de démontrer que l’analyse d’un programme télévisuel doit s’inscrire dans son propre schème de compréhension et d’appréciation. Pareillement, notre analyse de *Kaamelott* se veut une preuve que plusieurs modèles scénaristiques et visuels – dans ce cas-ci au sein d’une même œuvre – peuvent faire l’objet d’autant d’intérêt d’analyse les uns que les autres.

Cette proposition se retrouve, semble-t-il, à mi-chemin entre le discours sur la télévision de qualité (McCabe et Akass 2007) et celui sur une légitimation culturelle à tout prix (Fiske 2010)¹⁰. Elle évite donc deux pièges : celui de donner du prestige à un nombre précis de programmes tout en rabaissant ceux qui ne remplissent pas les critères requis – souvent imprécis – pour faire partie de la « quality TV », et celui de rejeter l’existence de tout critère d’évaluation esthétique et de n’y voir qu’un construit social.¹¹ De plus, l’utilisation de « complex TV » implique dans son étymologie non pas une évaluation de qualité, mais une assertion d’une richesse dans le langage et la forme. Comme l’explique Daniela Cardini à propos du vocabulaire de Jason Mittell,

“Complex tv drama” means that a series is a television show, and also a movie, and also a novel, but it bypasses the narrative closure of the movie, the time extension of the novel, and the traditional television division in repeatable units (episodes). (2016, p. 49)

¹⁰ John Fiske fait une lecture des théories de Pierre Bourdieu comme un outil pour rejeter l’étude esthétique de la télévision.

¹¹ Sur cette question, voir Pierre Bourdieu (1979).

Le terme cinématisation – ou *cinematic television* – ne fait donc pas l'unanimité auprès de ceux et celles qui réfléchissent au recoupement entre petit et grand écran. Toutefois, il demeure intéressant d'en explorer l'application, si ce n'est que pour en voir les limites. Nous procéderons tout en demeurant sur nos gardes quant à la double tentation de hiérarchiser télévision et cinéma et de séparer la télévision entre la bonne et la mauvaise.

Chapitre 2 : Mise en auteur et mise en série

À présent que certaines bases théoriques d'un rapprochement entre les séries télévisées contemporaines et le cinéma ont été mises sur la table, nous établirons un lien entre ce que vit le médium télévisuel dans ses mutations théoriques, technologiques et esthétiques, et le parcours narratif et l'expérience spectatorielle que la série *Kaamelott* fait vivre au public. Ce second degré de lecture permettra à un spectateur averti de détecter dans la série des références – peut-être même une clé de compréhension – à certaines théories des études télévisuelles. Pour parvenir à créer un tel lien, nous problématiserons le rapport qu'entretient le téléspectateur avec l'auteur de télévision, le concept de sérialité et la délocalisation de la notion de flux télévisuel. Ainsi, nous étudierons la figure auctoriale qu'est le *showrunner*, pour ensuite comprendre la figure spectatorielle comme son miroir. En effet, le téléspectateur immergé navigue dans l'univers sériel grâce aux codes qui lui sont donnés et devient partie intégrante du processus créatif.

Auteur

Une des particularités de la série *Kaamelott* dans le paysage télévisuel relève du fait que le scénariste, le réalisateur, le monteur, le producteur artistique, l'acteur principal et le compositeur de la musique soient en fait le même homme : Alexandre Astier. Ce chef d'orchestre total – pour reprendre l'expression d'Erik Knudsen, le « *total filmmaker* » (2016) – propose une vision unique, enrichie de changements drastiques tant dans le format, l'esthétique, que dans le contenu. Pour saisir la portée du caractère unique de sa méthode et

s'outiller de notions clés sur la problématique, nous commencerons par dresser le portrait de l'auctorialité – c'est-à-dire de la nature et de la fonction de l'auteur – à la télévision, avant de revenir vers la série même.

Parmi les traces du phénomène de cinématisation dans les séries télévisées contemporaines, nous retrouvons la notion d'auteur. Alors que l'association d'une œuvre télévisuelle à son créateur était autrefois invisible, elle est de plus en plus présente dans l'expérience télévisuelle. Si le concept d'auteur s'est établi au cinéma dans les années 1950 et 1960, principalement grâce aux Cahiers du Cinéma, la cinématisation des séries télévisées lui a donné de l'ampleur au petit écran au tournant des années 2000, avec entre autres l'augmentation des budgets de production, l'arrivée d'artistes reconnus dans le milieu télévisuel et l'exploration esthétique grandissante (Mittell 2006). L'auctorialité telle que nous l'aborderons mettra en lien la télévision et le cinéma de plusieurs manières. Nous explorerons entre autres la création d'un espace cinéphilique nouveau pour le médium télévisuel, la légitimation artistique d'une plateforme souvent boudée par la critique et l'élargissement de la notion même d'auteur à travers la figure du *showrunner*. Si ce dernier diffère du réalisateur de cinéma dans le détail de ses tâches, il porte le poids de l'auctorialité de manière parfois similaire.

La question de l'auteur est épineuse dans le domaine des études télévisuelles. S'il est évident d'attribuer la paternité d'un roman à son écrivain, ce n'est pas le cas quand il s'agit de déterminer le créateur d'une série télévisée. Du côté du cinéma, tant les critiques, les théoriciens, les fans que l'industrie en sont venus au consensus qu'à quelques exceptions près, le réalisateur demeure l'auteur du film. Au petit écran, non seulement l'acte de création demeure hautement collaboratif – comme au cinéma d'ailleurs –, mais le rôle du réalisateur est

dans certains cas transféré à de nouvelles personnes d'un épisode à l'autre. Ceci n'est pas sans nuire à la réputation de la télévision, déjà campée par les discours critiques et théoriques comme un média dont les productions sont abondamment soumises aux contraintes sévères de la chaîne qui les diffuse, comme « something that is *produced* rather than *authored*. » (Mittell 2015, p. 95). David Buxton résume la situation ainsi :

La question de l'apport créatif ou artistique a toujours posé problème dans l'analyse des séries télévisées, tant leur production est industrielle, et tant elles résistent à la notion d'auteur, qui a permis aux études du cinéma d'intégrer la culture humaniste. (2014)

Depuis l'arrivée dans les années 1990 des coffrets des saisons entières de certaines séries, il est possible d'accumuler, de classer et de reVISIONNER les émissions dans leur intégralité. Il n'en demeure pas moins que le rapport qu'entretient le téléspectateur plus traditionnel – qui se plie à la logique du flux – avec ces objets de collection relève rarement d'une admiration pour un créateur en particulier, mais beaucoup plus d'une connaissance d'un univers diégétique qu'il a aimé voir se développer à travers les années.

Malgré cela, la figure de l'auteur remplit plusieurs fonctions dans le paysage télévisuel contemporain. L'utilisation grandissante de l'auctorialité dans les discours sur la télévision vise assurément à marquer la distinction entre les productions télévisuelles de qualité et les autres, tout en démontrant que le petit écran possède une valeur culturelle aussi importante que le grand. Bien entendu, ce processus de légitimation prend activement part à la cinématisation de la télévision que nous avons décrite au premier chapitre. En effet, associer une production à un artiste contribue à élever cette dernière au rang d'œuvre en garantissant une certaine qualité, ou du moins une certaine légitimité de par la centralisation de son élaboration.

In particular, one proximate cultural form, the cinema, offers models for television authorship to follow, and configuring authorship specifically as a form of quasi-cinematic auteurism in an especially effective strategy for legitimating television, as both Hollywood movies and television have historically faced similar commercial/industrial constraints and similar challenges of being perceived as lowbrow mass entertainment rather than serious culture. (Newman et Levine 2012, p. 45)

Dans ce processus de légitimation, les chaînes de télévision misent parfois sur la notoriété de certains créateurs pour orienter leur public. De cette manière, un téléspectateur averti peut faire le choix de ce qu'il visionne en fonction de la réputation que le porteur de projet a acquise avec ses productions antérieures. Il prendra alors plaisir à déceler les habitudes formelles ou thématiques de l'auteur comme des traces d'expression personnelle. Utiliser le nom du créateur de la série devient aussi pour les chaînes de télévision un outil de promotion efficace. Le fait de concevoir l'auteur à la télévision ne demeure donc plus un simple mode de production dans lequel une chaîne attribue la responsabilité d'une série à quelqu'un. Cela devient presque un discours sur la légitimité même de la télévision, acquise par l'autonomie de l'artiste dans son processus créatif, si bien que la figure auctorielle agit comme une marque de critique autoréflexive sur sa propre industrie (Caldwell 2008).

La création d'une sorte de mythologie autour des auteurs, laquelle tient en partie sa source de la culture cinéphile, en fait parfois oublier tout le travail collaboratif qui précède l'émission (Newman et Levine 2012, p. 53). La figure du *showrunner* – combinant à la fois le rôle de producteur et de scénariste en chef – déclenche le réflexe de parler de la série de X, même si c'est erroné ou réducteur. Par exemple, le fait qu'on ait associé l'entièreté de la création de *Lost* (ABC, 2004-2010) à J.J. Abrams, même après son départ de l'équipe de

production¹², témoigne d'une habitude culturelle de lier une œuvre totale à un créateur facilement identifiable. Mittell défend même que « we can look at authorship as one of the key *products* of television programming, its industrial practices, and its cultural circulation » (Mittell 2015, p. 95).

Si la fonction traditionnelle de l'auteur dans le vaste domaine des arts a longtemps été celle de servir de point de repère pour comprendre l'interprétation la plus exacte possible de l'œuvre et d'en connaître l'intention d'origine, elle a perdu avec le temps son côté un peu divinatoire qui donnait aux critiques ou aux analystes la tâche de déterrer les secrets enfouis par le créateur dans l'objet. Aujourd'hui, on utilise davantage la notion d'auteur comme un point de référence en ce qui a trait à son propre parcours artistique et de pensée. Son intentionnalité se trouverait alors non pas dans le désir explicite de l'auteur de transmettre une idée précise, mais plutôt dans la mise en valeur globale de formes et de thèmes qui lui sont chers. Ainsi, ce n'est plus l'intentionnalité de l'auteur qui nous aide à comprendre son œuvre, mais ce sont les points communs entre ses différentes composantes qui feraient ressortir la trace de l'auteur et de sa réflexion. Comme l'explique brièvement Mittell (2015), ces deux courants de pensée ont été vivement remis en question par les penseurs poststructuralistes qu'ont été Roland Barthes et Michel Foucault. Alors que le premier annonce tout simplement la mort de l'auteur (Barthes 1968), le second rejette sa fonction d'autorité et d'individualité au profit d'une vision où les œuvres sont plutôt des « formations discursives » qui n'ont besoin d'auctorialité que pour être délimitées et mises en contexte (Foucault 1969).

¹² Il était co-créateur et producteur exécutif de la saison 1, mais s'est retiré du projet pour travailler sur le film *Mission Impossible III* en cours de saison. Source : (https://usatoday30.usatoday.com/life/television/news/2006-09-28-lost-boys_x.htm)

François Jost répondra à ce rejet de l'auteur comme démiurge en proposant un « auteur *vu depuis le spectateur* : à travers le texte, à travers sa propre capacité à percevoir et à comprendre, à travers les manifestations publiques de l'auteur, les critiques, etc. » (Jost 1992, p. 60). Jusqu'à l'arrivée d'Internet et des nombreuses communautés de fans qui s'y retrouvent, les créateurs de télévision travaillaient beaucoup dans l'ombre. Ils n'établissaient de connexions que lors de rares apparitions dans des entrevues, des rassemblements de fans, ou encore à travers la promotion que les chaînes faisaient de leurs émissions. Les réseaux sociaux, les blogues et les forums permettent aujourd'hui d'établir entre les auteurs et leur public un lien direct et intime. Ces extensions transmédias deviennent, pour reprendre le vocabulaire de Gérard Genette (1982), des paratextes officiels des œuvres télévisuelles.

Cela permet au moins deux choses : la création d'une certaine aura autour du créateur et la naissance d'un sentiment de pouvoir de la part des communautés de fans de par leurs interactions plus ou moins directes avec l'auteur. La présence visible de cette figure à l'aura mystique consolide l'idée qu'un « *auteur genius* » (Newman et Levine 2012, p. 55) porte seul sur ses épaules la responsabilité du résultat. Matt Hills explique justement dans son bouquin *Fan cultures* (2002) que la confiance accordée à certaines figures auctoriales participe à l'élaboration et l'engagement de ces cultures de fans autour d'une série télévisée. Cette auctorialité affirmée, ou dans les mots de Derek Kompare (2011), ce « conspicuous authorship », devient processus essentiel de cinématisation, ou à tout le moins de légitimation. Grâce à l'instance créatrice, la télévision rend comparables certaines de ses émissions à des formes artistiques aussi respectées que le cinéma, la peinture ou encore la littérature (Newman et Levine 2012, p. 57).

Pour André Gaudreault et François Jost dans la réédition récente de leur ouvrage *Le récit cinématographique : films et séries télévisées* (2017), écarter la question de l'auteur de l'étude narratologique – autant au cinéma qu'à la télévision – mettrait de côté deux éléments importants de l'expérience spectatorielle. D'abord, il n'est pas rare qu'un public de niche prenne plaisir à suivre les habitudes artistiques ou encore l'évolution d'un créateur en particulier. De plus, détecter les traces d'un travail humain et établir une connexion avec le processus créatif enrichit certainement l'expérience de visionnage et le rapport qu'un spectateur créera avec l'histoire qu'il suit chaque semaine. Ce dernier opérera alors une forme d'« auteurisation », par laquelle il relie ce qu'il voit à une source humaine pour lui donner un sens (Gaudreault et Jost 2017, p. 83). Ce besoin presque naturel de relier un objet artistique à un artiste a sans aucun doute contribué à donner une certaine légitimité aux productions télévisuelles dont le créateur était identifié clairement. Du même coup, la recherche de cette figure auctorielle ouvre des questions théoriques intéressantes sur la création au sein d'une industrie exigeante et en constant changement.

Une des possibilités offertes par le caractère sériel des productions télévisuelles est qu'elles sont constamment entrecoupées de laps de temps. Que ce soit entre chaque épisode ou entre chaque saison, la production se voit offrir un espace de création particulièrement riche pour promouvoir la suite. Naît alors ce que Mittell nomme un « implied author » (Mittell 2015, p. 106), qu'on traduira ici par l'auteur implicite. Ce rôle revient souvent au *showrunner*, qui profite des créneaux d'attente entre chaque fragment de contenu – ou des « gaps between installments » (Allen 1992, p. 110) – propres à la sérialité pour nourrir l'attente du téléspectateur. Ce dernier développe par le fait même un rapport au temps et à l'histoire fondamentalement différent de celui qu'il vit lorsqu'il se retrouve devant un film, puisqu'il

désire non seulement comprendre ce qu'il vient de voir, mais aussi saisir et deviner ce qui s'en vient. Ceci laisse place à beaucoup d'intertextualité entre le processus d'écriture et la diégèse, au sens où le rapport entre l'œuvre, l'auteur et le public est en constante évolution.

L'auctorialité en est même partagée parce que le téléspectateur veut naturellement « fill in the gaps » avec sa propre construction ou du moins sa propre interprétation de ce qu'il a vu et de ce qu'il prévoit voir. La fonction de l'auteur implicite devient alors non pas qu'une clé d'interprétation pour connaître l'intention de base du créateur, mais plutôt le moteur d'une compréhension narrative directement liée à l'expérience du spectateur, lequel cherchera à saisir ses propres émotions et ses propres spéculations (Mittell 2015, p. 115). Plus qu'un simple idéateur, l'auteur aurait une fonction presque divine. Le spectateur qui a foi en cette instance plus grande que lui met sa confiance entre les mains du son savoir omniscient de cet auteur et attend sagement que son dévouement soit récompensé. Mittell explique en ces termes ce rapport presque religieux;

In the real world, many people find the complexity of biology much too vast to be accounted for by the bottom-up emergence of evolution, so they seek the assurance of an anthropomorphized notion of intelligent design. Similarly, complex stories can seem far too elaborate to be designed by a decentered team beset by contingencies and unplanned interference, so we look to an imagined authorial power to account for narrative complexity and to provide ongoing serial assurances that somebody is actually in control. The inferred author function offers a model for the pragmatic use of an imagined, all-powerful creator to guide our faithful narrative comprehension, while the realities of production studies highlight the messy collaborative realities out of which our serial stories evolve. (p. 117)

En réalité, le travail d'élaboration de récits sériels à la télévision relève dans la plupart des cas d'une collaboration plus ou moins centralisée dans laquelle la division des tâches n'est

pas toujours limpide. Comme l'explique David Buxton dans son article « De qui vient "l'apport créatif" dans la production des séries télévisées? » :

Quand bien même la créativité existe chez les professionnels de télévision, elle relève plutôt d'une obligation à l'innovation permanente au sein des contraintes fortes imposées par la loi d'airain du marché. (2014, p. 15)

À la télévision, la forme sérielle implique notamment un travail de gestion, de continuité, d'« *oversight* » et de planification plus complexe et plus long que celui du cinéma, qui se résume dans la plupart des cas en trois stades (pré-production, production, post-production). Elle demande un travail cyclique où ces trois phases sont à recommencer à chaque épisode et s'emboîtent jusqu'à la fin de la saison. Contrairement au film, la série est souvent scénarisée de façon à ce que la continuité narrative ne permette aucune erreur, ce qui laisse peu de place à l'improvisation pour le réalisateur qui, de toute manière, est rarement le même au fil des épisodes (Buxton 2014). Afin que se tienne chaque pièce du casse-tête narratif qu'est une série qui s'étend sur plusieurs épisodes et souvent sur plusieurs saisons, le travail de continuité logique de la série doit se faire d'abord et avant tout lors de l'écriture de scénario. Il demeure plus important – certains diront aussi plus difficile – à la télévision de conserver une unité de sens qu'une unité visuelle. Pour cette raison, c'est souvent l'étape de l'écriture du scénario qu'on considérera comme centrale au processus créatif à la télévision (Mittell 2015, p. 90). Par extension, ce sont non pas les réalisateurs, mais l'équipe de scénaristes conjointement avec le producteur qui détiendront le plus grand pouvoir décisionnel.

Pour conserver la cohérence, l'auteur-producteur de séries télévisées, qu'on appelle parfois *showrunner*, doit être conscient de toutes les décisions, autant esthétiques que narratives que techniques. La télévision, décrite par certains penseurs (dont Newcomb et Alley

1983) et dans les discours « sériphiles » comme étant un médium de producteur, trouve donc son auctorialité ailleurs que dans le seul travail de réalisation : on parlerait plus ici d'un « authorship by management » (Mittell 2015). Ce terme se veut non pas réducteur en limitant le travail du producteur à une administration purement logistique de la création, mais plutôt inclusif en ce qu'il souligne ce que l'auteur de cinéma n'est pas : un gestionnaire total et responsable d'une œuvre longue et complexe. Pour reprendre les mots de Scott Collins dans le *Los Angeles Times* en 2007, le showrunner est « a curious hybrid of starry-eyed artists and tough-as-nails operational managers. » Ses responsabilités dépassent donc la simple écriture ou la seule supervision;

A television auteur must be seen at once as an effective boss and an inspired genius, and in its ideal form he claims total authority, simplifying the collaborative nature of industrial media production by isolating a singular artist to whom all others in the network of cooperation stand subservient. (Newman et Levine 2012, p. 40)

Le terme de *showrunner*, apparu pour la première fois dans un article du *New York Times* à propos de *E.R.* (NBC, 1994-2009) en 1995 (Meisler), se retrouve dans les critiques, les entrevues ou les écrits théoriques, mais jamais dans les génériques des émissions. Dans les années 1950, le rôle du *showrunner* était souvent tenu par l'acteur principal qui était à l'origine du projet, tant dans son écriture que dans son développement que dans sa performance. Pensons par exemple à *The Goldbergs* (CBS, 1949-1951) produit par Gertrude Berg, ou encore à *I Love Lucy* (CBS, 1951-1957), produit par Desi Arnaz et Lucille Ball. Or, Alexandre Astier reproduit ce modèle dans *Kaamelott* en assumant toutes ces responsabilités à la fois. Il est l'idéateur du texte, le réalisateur de l'image et le producteur d'un univers cohérent. C'est en cela qu'il remplirait les trois fonctions d'auctorialité selon Mittell, à savoir

l'« authorship by origination », l'« authorship by responsibility » et l'« authorship by management » (2015). La première concerne le processus d'idéation, l'éclair de génie qui aurait poussé l'auteur à mettre en marche le projet. La seconde, plus que l'acte de création lui-même, relève de la prise de décision finale et, comme son nom l'indique, la responsabilité du résultat dans laquelle il aurait insufflé une certaine unité esthétique. La troisième, quant à elle, participe de la gestion de la création artistique tout au long de son élaboration. Il est à noter que le générique de la première saison annonce Astier comme créateur de façon singulière : « une série forgée par Alexandre Astier ». Au même titre que l'acte de création chez Mittell, le travail du forgeron implique tant un processus d'imagination, une compétence technique, qu'une responsabilité du résultat.

Au plan sémantique, l'« authorship by responsibility » et l'« authorship by management » s'apparentent à ce que Jean-Michel Durafour appelle le « coordona(u)teur » :

Du point de vue de l'art cinématographique, l'auteur est “le foyer de cohérence” qui permet l'œuvre, pas le seul à la faire, en unifiant en un tout inédit, et irréductible à la somme de ses parties, des éléments et des actions de natures et de provenances multiples. L'auteur est proche de l'architecte, lequel ne monte pas sur l'échafaudage ni ne fait chauffer les briques dans le four. Pour le dire en termes hawksiens, l'auteur est proche de l'ingénieur. Il est un “coordona(u)teur”. Pour le dire encore autrement, je ne retiens pas l'auteur dans sa dimension d'intention, mais comme rendant possible un faisceau de résultats, lesquels, en retour, constituent un auteur (Durafour 2007, p. 28)

Dans ce texte, Durafour porte un discours sur le cinéma classique hollywoodien, lequel a longtemps été perçu comme une machine industrielle qui ne sert qu'à un système purement commercial. Pour lui, c'est avec la politique des auteurs des Cahiers du cinéma dans les années 1950 qu'est apparue une vision où l'on voit l'existence d'un créateur, malgré la

structure contraignante et complexe avec laquelle il doit composer. Afin de penser la notion d'auteur dans un tel contexte, il a fallu mettre de côté autant le « romantisme de l'anonymat » que le « romantisme de l'individualité » (Durafour 2007, p. 27). En découle une conception nuancée de l'auteur, dont la création finit par se situer entre art et travail collectif.

Puisque les séries sont souvent soumises au travail de plusieurs réalisateurs différents, d'où vient leur unité esthétique? Est-ce dans le texte – ce qui viendrait appuyer la théorie de Rick Altman (1986) selon laquelle la télévision est un médium du son et de la parole, plus que de l'image? Ou alors la spécificité proviendrait-elle précisément des possibles *variations* offertes par la forme répétitive de la série et par la multiplicité des réalisateurs? C'est d'ailleurs ce que défend Jean-Pierre Esquenazi dans son livre *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?* (2010), ouvrage incontournable sur la compréhension et la réhabilitation des séries dans le discours critique, artistique et académique. Dans l'introduction, il note que les séries télévisées en France n'atteignent jamais le niveau des productions américaines pas seulement par manque de moyens financiers, mais aussi pour ceci :

En outre, le système de production aboutit à confier l'écriture de tous les épisodes à un seul auteur, qui ne peut à lui seul construire les variations indispensables au bon fonctionnement de la série : une série n'est pas un film. (p. 9)

Pour bien des gens, tant dans les discours de fans que dans les critiques, c'est précisément ce rapport à l'auteur unique qui fascine dans *Kaamelott*. Correspondant parfaitement au mode de création dont parle Esquenazi, la série est au contraire un exemple de variations multiples, dont l'unité esthétique et narrative est en constant changement malgré l'absence de coauteurs. La relation qu'entretient le spectateur avec le créateur évolue. En effet, le fan des premières saisons fait l'éloge de la série en connaissant des répliques cultes par

cœur plutôt qu'en connaissant les rebondissements de l'histoire ou en décrivant les scènes les plus épiques de l'émission. Alors que le téléspectateur classique se réfère à ce qu'il entend des personnages qu'il reconnaît d'une semaine l'autre, le spectateur de la cinématisation encense l'univers complexe, anticipe les rebondissements et remarque les prouesses techniques. En résumé, la notion d'auteur, l'évolution de sa définition et ses différentes fonctions en disent long sur le statut de légitimité des œuvres qui en découlent. Le rapprochement avec la tradition auctoriale du cinéma devient partie prenante de la légitimation par la cinématisation de la télévision.

The consolidation of this kind of conventional wisdom about television's newfound legitimated status makes the art-artist nexus essential to the project of establishing television as a respectable cultural form, borrowing the same terms of understanding artistic culture from the already established media of literature, cinema, music, and visual arts. (Newman et Levine 2012, p. 48)

Sérialité

Thème et variations

Dans le but de comprendre un angle fondamental de la structure de la fiction télévisuelle, nous ferons ici une revue de certains concepts clés du vaste phénomène de sérialité. Bien qu'elle fasse partie du paysage narratif depuis toujours, la sérialité trouve maintenant un lieu privilégié à la télévision. Pour le penseur Umberto Eco (1994), le plaisir enfantin, presque régressif, de la répétition se situe en grande partie dans la satisfaction des attentes mises en place par le canevas offert et promis par chacun des fragments de l'œuvre sérielle.

La distraction consiste en une réfutation d'un développement des événements, dans un retrait des tensions passé/présent/futur vers la focalisation sur un instant, qu'on aime précisément parce qu'il est récurrent. (Eco 1994, p. 164)

Plus précisément, la récurrence s'avère agréable pour le spectateur « de second niveau » dans la surprise de découvrir la « stratégie de ses variations » (p. 174). Le public perçoit alors les indices qui lui permettent, au fil des semaines, d'adopter une posture particulière et de discerner ce que Jean-Pierre Esquenazi appelle la formule (2002). Pour définir ce terme, il met en parallèle les séries télévisées et les genres cinématographiques, qu'il considère comme « matière première sur laquelle pouvait s'exercer leur inventivité [aux cinéastes] » (p. 97). À la manière d'un genre, la série passe une sorte de contrat avec le téléspectateur en le familiarisant avec un « univers de référence », un « paysage ontologique » précis. L'auteur spécifie qu'au-delà des catégories comme la série d'aventures ou encore le *soap opera*, le simple fait que l'œuvre regardée soit sérielle dépasse la classification générique et délimite sa spécificité. Par conséquent, la série serait « moins qu'un genre et plus qu'un film » (p. 99). Autrement dit, elle fait vivre un ensemble d'objets autonomes, mais au sein d'une unité cohérente et originale. Dans le but de pouvoir étudier des séries télé, le chercheur doit donc trouver les récurrences et les particularités pour identifier comment s'articule la fameuse formule. Esquenazi compare de manière très remarquable la formule des séries télé à celle du genre musical appelé le *thème et variations*, dont l'originalité se trouve précisément dans le principe de répétition.

Cette conception de la sérialité demeure particulièrement visible dans des séries dont les épisodes sont fermés. Ceux-ci reproduisent sur un canevas immuable une histoire dont le présent ne semble pas affecté par le passé et n'auront aucune incidence sur le futur en dehors

de la bulle épisodique. En revanche, les séries feuilletonnantes – ou « évolutives » – recèlent des marqueurs de temps qui les mettent dans un autre rapport avec les notions de formule, variations et répétition. Selon Noël Nel, la « logique de l'enchaînement et de la dépendance » varie selon le type de narration devant lequel le téléspectateur se retrouve. En effet, « feuilletons et séries sont tous deux des dispositifs de fabulation travaillés par la dialectique de l'identité/altérité, mais ne le sont pas de la même façon » (Nel 1990, p. 65). Avec les premiers, ce sont les contractions et étirements du temps qui relèvent de la variation, tandis que l'arc narratif unique qui le traverse constitue le thème que le spectateur reconnaît d'un épisode à l'autre.

Si cette notion de « formule » nous aide à dresser le portrait structurel d'une série, d'autres nous permettent plutôt de poser un regard sur la dimension symbolique véhiculée par cette structure et son approche stylistique. Dans son important article « La double répétition : structure et matrice des séries télévisées », Guillaume Soulez propose un modèle d'analyse compatible et complémentaire à ceux de Jean-Pierre Esquenazi et Noël Nel. À l'aide des notions de « structure » et de « matrice », Soulez présente la sérialité comme un moyen de retravailler une même question, un même problème. La « structure » revient à la notion de « formule » d'Esquenazi, dans la mesure où elle fixe des règles avec son public par sa forme répétée. À partir de l'étude de la répétition structurelle qui génère son plaisir sériel, le téléspectateur peut prendre du recul et décortiquer la question centrale à l'émission. Cette utilisation du microcosme pour comprendre le macrocosme amène le lecteur à détecter la « matrice ». Celle-ci pousse l'analyse à un niveau différent, que Soulez nomme *génésiq*ue, en ce qu'elle permet de « comprendre comment et pourquoi des récits peuvent naître à partir d'un substrat initial » (Soulez 2011, p. 5). Véritable « noyau sémantique et symbolique » à partir

duquel il faudrait penser la répétition, la matrice des séries télévisées cherche non pas uniquement le « pattern » qui nous est familier, mais également le « potentiel » poétique que génère la répétition sérielle.

Dans les prochaines pages, nous utiliserons ce modèle de compréhension de la répétition comme processus créatif pour notre analyse de la série *Kaamelott*. Nous nous servirons tantôt de l'opposition répétition-variation d'Esquenazi, tantôt de la matrice de Soulez. Plus qu'une simple recette réutilisée, la structure de la série repense de manière très évolutive le questionnement central : celui d'un roi qui s'entoure de gens incapables pour défendre leur dignité jusqu'au bout. À partir d'une figure mythique connue et souvent mise à l'écran, Alexandre Astier revisite la légende arthurienne avec les codes du langage familier d'aujourd'hui, permettant une certaine « mise en abyme des débats sur la télévision en reprenant le jeu des oppositions réalité/fiction, espace de formation/espace de convivialité, culture/divertissement, qualité/audimat » (Da Silva 2009, p. 314). L'évolution frappante de *Kaamelott* au fil des saisons pose d'autant plus un discours sur son propre média, qu'il remet en question certains codes qui lui sont familiers. Ces derniers se situent tant sur le plan de son mode de diffusion, que sur le plan de la mise en scène audiovisuelle.

Délocalisation du flux télévisuel

Much of what makes *The Sopranos* and other HBO shows seem cinematic is their lack of commercial interruption, and thus their lack of the kinds of segmentation into acts culminating in suspenseful act-outs familiar from network fare. This follows the identity of these premium cable channels as venues for watching movies ("home box office") that are relatively recently released (compared with the ones on basic cable), unedited for television,

and without breaks for commercials. (Newman et Levine 2012, p. 135)

Comme nous l'évoquons au premier chapitre, la cinématization de la télévision se concrétise entre autres par ses modes de visionnage multiples et libérés de leur programmation. François Jost (2011) intègre les nouvelles problématiques entourant les nouveaux médias et leurs influences sur la consommation des téléspectateurs. Son discours sur l'avenir de la télévision explore aussi le rapport du spectateur avec l'œuvre. Il défend que la frontière entre cinéma et télévision disparaît de plus en plus avec la multiplication des canaux de diffusion et la grandissante mobilité des plateformes. L'ère de la convergence des médias (Jenkins 2006) appelle un échange, une communication multidirectionnelle et une interactivité. De plus, Jost oppose la notion de *stock*, cette capacité que les nouvelles plateformes ont d'emmagasiner des œuvres, à celle de *flux*, ou de « *flow* » (Williams 1975), ce fil continu de diffusion qui est à la base du concept de la télédiffusion. Il s'agit d'un mode où se côtoient à la fois contrainte et liberté :

Tel est le pouvoir de la programmation : celui d'imposer une gestion spécifique du temps tout en renvoyant chacun (ou presque) à ses capacités de faire-choix pour s'en approprier tel ou tel segment. (Kokoreff 1990, p. 23)

Pourtant, cette gestion spécifique tend à disparaître au profit d'un stockage de contenu dans lequel navigue de plus en plus librement un public sur une multiplicité grandissante de plateformes. Ce transfert du flux au stock (Jost 1992), sans éloigner le public du contenu télévisuel, répond plutôt à la demande de son autonomie, lui permettant de nouvelles pratiques comme le visionnage en rafale, la vidéo sur demande, ou encore le partage de nouveaux contenus sans devoir passer par la chaîne de télé. Jost met donc en lumière le paradoxe selon

lequel la marque de commerce de la télévision, c'est-à-dire la production de séries, devient sa faiblesse puisque les téléspectateurs migrent de plus en plus vers Internet pour la consommer. Elle en vient à être un médium de production avant d'en être un de diffusion, ce qui était pourtant son objectif à la base.

Ainsi, un des grands changements dans les modes de réception de la télévision comme médium demeure le fait qu'elle est de moins en moins regardée selon une grille horaire préétablie, un flot d'instantanés présents qu'il faudrait attraper au bon moment. Avec les nouvelles pratiques permises par la culture de la convergence, on détache le média de son immédiateté. Nous mentionnions au dernier chapitre qu'une des traces de la cinématisation se trouvait dans le transfert de la primauté du son à celle de l'image. En comparaison à l'image, le son n'est-il pas lui-même le support de l'*immédiat*, de l'intangible? Selon Michel Chion, « les phénomènes sonores sont beaucoup plus caractéristiquement vectorisés dans le temps, avec un début, un milieu et une fin non réversibles, que ne le sont les phénomènes visuels » (Chion 1990, p. 21). Faire un arrêt sur l'image est possible, alors qu'un arrêt sur le son ne l'est pas. Ce dernier n'a d'autres choix que de s'inscrire dans un flux temporel dans lequel il faudrait tendre l'oreille au bon moment. Ainsi la télévision s'éloigne-t-elle de sa ligne du temps ininterrompue en même temps qu'elle se met à accorder une importance plus marquée une matière de l'expression (l'image) bien plus immortelle.

Chapitre 3 : *Kaamelott* sous observation

Dans ce chapitre, nous observerons *Kaamelott* à l'aide de deux loupes à focales différentes. En plan large, nous explorerons la cinématisation de la série dans sa structure narrative, ses moyens de production et ses modes de diffusion. En plan plus serré, nous jetterons un œil sur la mise en scène interne aux épisodes, au montage, ainsi qu'au rapport que le son entretient avec l'image. Ces deux distances analytiques rejoignent cette phrase de Brett Mills qui résume habilement le concept de cinématisation :

[T]he cinematic can be seen to delineate programming that prioritizes the visual more than what is assumed to be typical for television, offering audiences both narrative meaning and pleasure in the imagery that appears on the screen. (Mills 2013, p. 58)

Par conséquent, nous couvrirons en première partie ces deux dimensions afin d'extraire ce qui fait de *Kaamelott* une œuvre importante à découvrir au regard de certaines théories des études télévisuelles et cinématographiques. Dans la seconde section du chapitre, nous terminerons notre étude de cas sur un rapprochement entre notre analyse de la structure évolutive de la série et certains courants de pensée historiographique. Ceci nous permettra de mettre en lumière un certain nombre d'éléments qui participent de l'application du concept de cinématisation à la fiction sérielle.

Kaamelott rejoue le parcours de la cinématisation de plusieurs manières. D'abord, la série modifie le rapport qu'entretient le téléspectateur avec le temps de visionnage et de la diégèse. Ceci n'est pas sans lien avec les transformations technologiques et esthétiques de son médium. La cinématisation de la télévision prend forme, comme nous l'expliquions au second chapitre, dans cette délocalisation de la ligne du temps immuable que représente la

programmation des différentes chaînes. La télévision traditionnelle demeure soumise à une logique de flux continu à laquelle se plie le téléspectateur ponctuellement et sans rigueur. Le public est contraint de suivre la ligne temporelle imposée par la chaîne, tout en naviguant dans des morceaux de contenu plus ou moins liés les uns aux autres. La télévision de la cinématisation obéit à une logique de stock de par l'accumulation organisée de son contenu et la prise de contrôle du téléspectateur dans son expérience de visionnage. Autrement dit, le téléspectateur de la série cinématisée doit visionner les épisodes en ordre chronologique, mais il n'a pas l'obligation de se plier à l'horaire du diffuseur. Ce mouvement en amène un contraire : la rigueur de la chronologie se déplace du médium à la diégèse. *Kaamelott* est un exemple parfait de cette mutation, au sens où plus il s'approche d'une esthétique qu'on qualifiera de cinématographique, plus il accorde une importance à la temporalité cohérente et chronologique de son histoire.

Afin de retracer les transformations opérées dans *Kaamelott*, il est impératif de proposer une description de cette série dans ses débuts. Les quatre premières saisons sur six se ressemblent beaucoup tant dans leur format, dans leur narration que dans leur esthétique. Chaque épisode est structuré de la même manière. Il s'ouvre sur trois vignettes de générique accompagnées au son de trois *glissandos* à la trompette. On y annonce le nom du producteur et de la chaîne, celui d'Alexandre Astier, ainsi que celui des producteurs artistiques pour le tout premier livre. Débute alors la première scène, qui dure toujours une vingtaine de secondes. Puis, le titre « *Kaamelott* » s'affiche pendant environ cinq secondes, accompagné du thème musical, pour ensuite laisser place aux scènes centrales, lesquelles sont entrecoupées à deux reprises d'une transition. Jusqu'à la quatrième saison, cette dernière prend la forme d'un glissement horizontal d'une image à l'autre, accompagné d'un son d'arpège à la harpe; au

quatrième livre, le montage entre les courtes scènes se fait par une simple coupe sans indice sonore. S'étalant sur un peu moins de trois minutes, la séquence centrale se termine sur un autre titre accompagné d'un thème musical semblable au premier. L'épisode prend fin sur une dernière scène d'une vingtaine de secondes, qui occupe la moitié supérieure de l'écran, tandis que l'autre moitié fait dérouler le générique complet. Mis à part quelques changements dans la musique de générique au fil des saisons, peu de choses évoluent dans ce canevas interne bien précis.

Kaamelott se transforme sous nos yeux sur quatre plans, liés les uns les autres : en premier lieu, celui de la temporalité; en second lieu, de la narration; en troisième lieu, de l'image (éclairage et plans); en quatrième et dernier lieu, du son. À première vue, certaines transformations dans le format de *Kaamelott* sautent aux yeux. Tout d'abord, les épisodes rallongent de façon significative. De trois minutes dans les quatre premiers livres, à sept minutes dans le cinquième livre¹³, la série termine sur des épisodes de 40 minutes dans le sixième. Les deux derniers livres ne suivent plus la structure que nous venons tout juste de décrire. Inévitablement, le spectateur des dernières saisons s'investit dans un acte de spectature plus prolongé. Plus que la simple longueur, la transformation s'opère plus radicalement dans le passage d'une « série » dont les fragments sont clos et indépendants à une « série feuilletonnante »¹⁴. La feuilletonisation, comme l'explique Noël Nel, correspond à une « opération de dilatation et de complexification de la diégèse, un étirement syntagmatique

¹³ À noter que les épisodes du cinquième livre étaient écrits pour être diffusés en blocs de 52 minutes, mais la chaîne M6 les a diffusés en format court à fréquence quotidienne. Le format long « *director's cut* » se retrouve sur les coffrets DVD.

¹⁴ Dans la littérature anglo-saxonne, on oppose plutôt les termes « *series* » et « *serial* » (Buonanno 2008). Ici, nous conserverons les termes « série » et « série feuilletonnante ».

du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps » (Nel 1990, p. 64). Ainsi, il devient de plus en plus essentiel de regarder l'ensemble des épisodes de *Kaamelott*, et de les visionner dans l'ordre, afin d'en tirer une compréhension totale. Reprenant cette définition dans son important ouvrage sur la typologie des séries télévisées, Stéphane Benassi rajoute que la feuilletonisation

consiste en l'étirement d'un récit fictionnel susceptible de subir des variations sémantiques (flexibilité des valeurs, évolutions des caractères des personnages, voire des idéologies), temporelles (changements de rythmes, ellipses, étirement ou contraction du temps diégétique) et narratives (multiplication des possibles narratifs, rebondissements, suspense, etc.). Autrement dit, la mise en feuilleton joue sur l'attente du téléspectateur placé face à ces variations possibles. (2000, p. 49)

D'ailleurs, ce changement permet à *Kaamelott* d'entrer dans la « complexité narrative » telle que théorisée par Jason Mittell. En fait, l'originalité et la richesse de la série migrent du texte parlé à la mise en récit – conjointement avec la mise en image – et deviennent visibles sur le long terme. Puisque le spectateur de la feuilletonisation prend plaisir à repérer et à analyser les liens entre les épisodes et entre les saisons, il ne limite pas son appréciation de l'œuvre à l'inventivité de l'écriture scénaristique au sein d'une petite bulle épisodique continuellement bouclée.

Le règne de l'oralité

Les quatre premiers livres conservent presque toujours une mise en images semblable. Quand le découpage des scènes n'est pas fait de tableaux, il est réduit à des champs et contrechamps à répétition. L'éclairage abondant se déploie sur toute la scène, sans grande

nuance. La captation se fait visiblement à plusieurs caméras et le montage est souvent fait à la manière de l'aiguillage, c'est-à-dire en découpant au sein d'une même prise. Il s'agit donc de capter la performance scénique d'un texte parlé, sans que ne soit permise une autre écriture filmique. On observe d'autres indices que le *dit* prime sur le *vu*. En effet, l'enregistrement en studio, les décors récurrents, peu élaborés, et surtout filmés constamment du même angle, et la rare présence de figurants contribuent à la pauvreté relative de la qualité de l'image. Les comédiens filmés presque toujours en plans rapprochés dévoilent des actions simples et une parole factuelle. D'ailleurs, l'absence de gros plans ou de plans d'ensemble empêche le spectateur de se concentrer sur l'émotion jouée visuellement par le comédien, ou encore sur l'espace qui entoure des personnages. En somme, ce qui nous est *montré* demeure déterminé par ce qui est *entendu*.

Dans un entretien avec André Bazin en 1954, Orson Welles disait de la télévision qu'elle était une « radio filmée ». Depuis, de nombreux théoriciens ont confirmé cette affirmation. Michel Chion exprime clairement le rapport que le son télévisuel entretient avec l'image dans son ouvrage *L'Audio-vision* :

Dire de la télévision - sans intention péjorative, d'ailleurs - qu'elle est une radio illustrée [...], c'est rappeler que le son, principalement le son de la parole, y est toujours premier, qu'il n'est jamais hors-champ et qu'il est toujours là, à sa place, n'ayant pas besoin de l'image pour se localiser. (Chion 1990)

Il demanderait donc un degré d'attention réduit, une « écoute flottante » (Chambat et Ehrenberg 1988), « un mode de réception distrait, intermittent, à éclipse, où l'image s'écouterait autant qu'elle se regarde » (Kokoreff 1990, p. 27). Le son se trouverait au centre, supporté par une image reléguée au second plan, « celle-ci étant le « commentaire » de celui-

là » (Kokoreff 1990, p. 27). Le concept d'« écoute flottante » est expliqué différemment par Jean Bianchi, qui prétend plutôt ceci :

Le son semble d'ailleurs avoir une fonction plus subtile que l'image dans la création de l'impact émotionnel du feuilleton : si l'intensité du sentiment trouve son codage dans les mimiques des visages, la qualité du sentiment se dit davantage dans les effets de voix, le bruitage d'ambiance et les musiques d'accompagnement. La bande-son porte souvent la coloration affective, la tonalité de la scène; l'image n'en exprime que le degré. (Bianchi 1985, p. 22-23)

Dans son ouvrage *Visible Fictions* (1982, réédité en 1992), John Ellis explique avec clarté ce qui différencie la télévision traditionnelle du cinéma dans le rapport qu'entretiennent entre eux le son et l'image. Selon lui, le son télévisuel occupe une place centrale et demeure le fil conducteur de l'attention du spectateur, alors que l'image porte en elle-même très peu de détails ou d'information supplémentaire. Étant donné sa petite taille et la pauvreté technologique de son image, la télévision offre une expérience tout à fait différente de celle du cinéma. Alors que le téléspectateur baisse les yeux vers la petite lucarne, le public cinématographique lève les yeux vers un écran bien plus grand que lui, et dont les éléments projetés sont pour la plupart agrandis par ce processus de projection par rapport à leur taille réelle. Cela le porte à croire que l'attention du spectateur est d'abord appelée par les images *de facto* impressionnantes du point de vue de leur qualité, leur taille, et les conditions dans lesquelles elles sont visionnées. Il apparaît impossible pour Ellis que de telles conditions soient remplies pour un visionnage télévisuel. Si l'installation d'un cinéma maison devient de plus en plus accessible, il n'en demeure pas moins que l'expérience d'une salle de cinéma n'a rien à voir avec le contexte dans lequel les séries télévisées sont regardées. Facile, alors, de croire l'auteur quand il défend que dans le cas de la télévision, le niveau de concentration du

public demeure beaucoup moins élevé : « [...] it engages the look and the glance rather than the gaze, and thus has a different relation to voyeurism from cinema's. » (p. 128)

D'autres auteurs comme Ellen Seiter expliquent ce phénomène à l'aide de raisons plus sociologiques :

Because television is a domestic appliance that we tend to have on while we are doing other things-cooking, eating, talking, caring for children, cleaning-our relationship to the television set is often that of auditor rather than viewer. (Seiter 1992)

Certains vont plutôt puiser dans l'histoire du cinéma pour mettre en exergue la spécificité télévisuelle :

Perfectionnement de la radio, et non du cinéma, où l'image a précédé la parole et en demeure la source, la télévision fait de l'image un support, un attribut de la parole : la langue, l'universel, commente l'image, le singulier; l'information explique le cas. Le développement du cinéma-vérité et du cinéma-direct sera le premier effet de la télévision : l'une des sources de Godard, qui renversa le rapport image-son pour transformer le film en discours à propos des images. (Ishaghpour 1982, p. 66)

De fait, le son télévisuel est assurément lié à son mode de visionnage, mais devient également outil de flux, en ce qu'il « fournit une cohérence aux images et maintient le flot télévisuel, mais aussi parce qu'il sert d'outil d'interpellation idéologique en « hélant » le public »(Birdsall et Enns 2012)¹⁵. Somme toute, nous pouvons affirmer sans trop de doute que la primauté du son sur l'image demeure une caractéristique propre à la petite lucarne. Par conséquent, si la cinématisation fait s'éloigner la télévision de son style classique, elle

¹⁵ Traduction libre de cette phrase : « not only provides coherence to the images and maintains the televisual flow, but it also serves as the primary tool of ideological interpellation by "hailing" the audience »

donnerait inévitablement aux séries qu'elle affecte les outils nécessaires pour donner à l'image une place prépondérante. Or, les premiers livres de la série *Kaamelott* appliquent assurément le modèle traditionnel de la télévision comme « radio filmée ».

Figure 1. *Kaamelott*, Livre I, épisode 51, *Enluminures*. Plan rapproché sur deux personnages qui parlent.



Prenons par exemple l'épisode 51 du premier livre, intitulé *Enluminures*. Il met en scène une réunion typique autour de la Table Ronde. Perceval raconte son aventure de la semaine aux autres chevaliers et au Père Blaise, lequel recopie tant bien que mal le récit aussi décousu qu'incohérent. La parole se passe d'un protagoniste à l'autre avec rapidité, sans laisser de place ni au silence, ni à des actions. Mises à part quelques images de réactions ajoutant à l'effet comique, les changements de plans sont uniquement dirigés par le dialogue. Chaque phrase parlée est mise en image et, qui plus est, de façon très redondante. L'échelle de plans varie uniquement entre des plans rapprochés poitrine et des plans taille (fig. 1). Aucun

mouvement – ni des personnages, ni de la caméra – n’est montré à l’écran. Chaque protagoniste est montré du même angle d’une apparition à l’autre. Aucun plan d’ensemble ne présente la scène dans son entièreté, et aucun insert ne vient souligner un détail visuel. Le hors-champ n’est utilisé que dans la direction des regards, permettant au spectateur de reconnaître l’interlocuteur.

Figure 2. Générique de *Kaamelott*



Pour reprendre les mots de Jeremy G. Butler (2010) ou encore ceux du chercheur québécois Yves Picard (2009), la réalisation dans les premiers livres de *Kaamelott* relève d’un *zero-degree style*, ou encore d’un « degré zéro de l’écriture filmique ». Le degré zéro se définit, comme l’explique Picard, par une simple « mise en scène visuelle de la parole ». En effet, presque chaque changement de plan au montage est dicté par les dialogues; il n’existe que très peu de plans muets, ou même sans personnage. La primauté de la parole sur l’image demeure évidente. Les mouvements de caméra et de comédiens se limitent à des recadrages.

De plus, l'occupation de l'espace relève bien plus du théâtre que du cinéma. D'ailleurs, la présence d'un générique musical qui revient entre chaque scène donne l'impression d'un jeu de rideau, d'un genre d'entracte pour donner le temps aux personnages de changer de décor (fig. 2). Comme l'explique Vincent Colonna dans le premier tome de son ouvrage *L'Art des séries télé* :

La série télé, à la différence du cinéma, n'est pas un art visuel; elle repose beaucoup sur le discours verbal, qui y est surdéterminé. Cette prédominance orale se confirme dans les jeux de miroir entre programmes et les transferts de vedettes et de décideurs, qui ont lieu entre la radio et la télé, mais jamais avec le cinéma. Si l'on devait à tout prix établir une filiation morphologique, la série télé devrait être rattachée soit au théâtre, soit à la dramatique radiophonique. La série télé est un art verbal, le plus verbal des arts audiovisuels. (Colonna 2015, p. 28-29)

Reprenant ce qui s'est écrit sur le rapport image-son à la télévision, Colonna évoque ce qui définit le style télévisuel dans ce qu'il a de classique et de plus courant. Comme l'explique parallèlement Jeremy G. Butler, le *style* demeure toujours central à l'œuvre et naît de la rencontre du contexte économique, technologique, esthétique et du mode de diffusion (2010, p. 26). Ainsi, le degré zéro stylistique renferme un intérêt particulier puisqu'il découle d'un travail approfondi à faire comprendre, voir et entendre une quantité maximale de narration avec l'argent, le temps et la technologie qui sont à la disposition des créateurs.

Dans le cas de *Kaamelott*, il faut reconnaître que le style a été soumis à des contraintes matérielles, qui ont pu être dépassées petit à petit. Astier lui-même souligne en entrevue qu'il faut départager ce qui relève de la « nature voulue » de la série et ce qui relève de sa « nature forcée ». Après quatre saisons où les personnages sont emprisonnés dans des décors semblables et fermés, le réalisateur a voulu faire sortir la série de son format et de son

environnement clos. « La télévision, notamment la télévision *low-budget*, n'est pas une référence pour personne, évidemment. [...] La référence, c'est les films » (Astier 2011), rappelle-t-il. Ayant le besoin de faire vivre ses protagonistes dans un environnement qui puisse lui donner une latitude dans la mise en scène, Astier a cru tout naturel de se déplacer dans des lieux de tournage extérieurs, soient les montagnes françaises d'Ardèche et la côte bretonne pour le livre V, et à la *Cinecitta* à Rome, lieu mythique dans l'histoire du cinéma, pour le livre VI. Néanmoins, ces mutations ne sont pas uniquement dues à des questions de budget. Elles sont la conséquence d'un choix esthétique et narratif qui va de pair avec les habitudes de visionnage en rafale.

Le succès de la série [Kaamelott] et la fidélité de son public ont changé les enjeux de son écriture : il ne s'agit plus seulement de séduire pour capter et fidéliser un public, mais aussi de répondre à ses attentes que les nouvelles pratiques de lectures viennent conditionner. (Da Silva 2009, p. 312)

Ainsi, plutôt que de poursuivre une écriture courte et morcelée, Astier répond de plus en plus à des besoins de longueur, de continuité et de complexité. Commenant la série avec une esthétique construite sous le mode de la monstration (Gaudreault 1988), la série laissera place, en même temps que sa mise en feuilleton, à une mise en espace et à un montage plus variés. Voyons ici les traces que laisse ce tournant esthétique et structurel.

Basculement narratif et stylistique

Le destin des personnages dans la seconde moitié de la série devient beaucoup plus complexe et n'évolue plus dans une conception autosuffisante du récit; leur présent paraît teinté de causes passées et responsable de conséquences à venir. Le scénario ne demande donc

au réalisateur non plus seulement une transposition d'un texte parlé à l'écran, mais un travail d'interprétation. À mesure qu'avancent les saisons, les personnages laissent des traces d'une évolution, d'une progression, ou même d'une accentuation de leurs traits, tout cela à travers leurs paroles, leur apparence physique et leur prise de décision. Quelques exemples éloquents annoncent non seulement des changements qui concernent les personnages mêmes, mais également une structure narrative plus complexe, un rapport spectatorial plus intime et une esthétique visuelle plus marquée.

Dans l'épisode *La frange romaine* (livre II, épisode 98), Arthur se fait couper les cheveux par le centurion romain Caius Camillus. Lorsque le roi voit sur le sol la quantité de cheveux coupés, il s'emporte contre Caius, lui expliquant que la tradition bretonne veut que plus la tignasse du souverain est touffue, plus sa puissance est reconnue par ses sujets. Découragé de voir qu'il a maintenant une tête à la mode romaine – cheveux très courts –, Arthur essaie de rattraper le coup avec des chapeaux et casques aussi hideux les uns que les autres. Perceval, qui assiste à toute la scène, profite de l'occasion pour raconter que lui, au contraire, se « lance dans le cheveu vraiment long » et qu'il compte ne plus les couper. Tout au long de l'épisode, il ponctue les commentaires furieux d'Arthur d'anecdotes sur les différents styles capillaires qu'il a portés dans sa vie.

Cette scène permet d'établir plusieurs éléments narratifs symboliques. Tout d'abord, le fait qu'Arthur se retrouve avec une coupe beaucoup plus courte que tous ses compagnons dans les épisodes suivants est expliqué par l'erreur du centurion. En mettant en scène le moment, cela permet à Alexandre Astier de souligner certaines différences traditionnelles entre les peuples européens de l'époque, tout en justifiant les choix de direction artistique de deux personnages pour la saison à venir. Les cheveux deviennent par le fait même un symbole non

seulement du passage du temps diégétique, mais également une trace marquée d'un changement visuel, qui attire non plus l'oreille du téléspectateur, mais son regard.

Du point de vue purement narratif, la perte de cheveux d'Arthur annonce pour la suite une perte de contrôle sur plusieurs aspects de sa vie, notamment son amitié avec Lancelot, sa relation avec la reine, ses rapports politiques avec les clans. Lancelot, qui de son côté arbore désormais une barbe épaisse et en bataille, semble s'éloigner de son caractère romantique et naïf des premiers livres pour incarner une figure plus sombre, indépendante et guerrière. Ceci le mènera progressivement à des conflits avec ses collègues jusqu'à ce qu'il quitte définitivement le château à la toute fin du troisième livre. Si un changement dans la coupe de cheveux est un exemple symbolique annonçant une progression dans la psychologie des personnages, alors une évolution dans l'attitude des personnages promet des bouleversements narratifs – et, nous le verrons, formels – majeurs.

La dynamique au château commence effectivement à se détériorer au début du troisième livre, lequel raconte la dégringolade dans la vie autant politique que conjugale d'Arthur. Ajoutée à cela, une profonde mélancolie prend forme dans l'esprit du roi. Ses réflexions sur le Graal et sur ses objectifs de vie s'assombrissent, puisque de plus en plus ramenées vers son échec personnel. Alors que la première saison pouvait présenter des épisodes sur le découragement d'Arthur face à l'incompétence et l'incompréhension de son équipe – pensons par exemple à *La vraie nature du Graal* (livre I, épisode 49), dans lequel les chevaliers reçoivent un discours enflammé sur la profonde signification de leur Quête –, la troisième saison met plutôt en scène un souverain dont le découragement est plutôt dirigé vers ses propres limites. D'ailleurs, dans l'épisode intitulé *Legenda* (livre III, épisode 20), Arthur est forcé de s'occuper du neveu du chevalier Karadoc et se met à lui raconter une histoire, dont

on comprend que le héros, un petit ourson nommé sans hasard Arthur, est une version à peine modifiée de sa vie. Dans cette version, non seulement petit ourson fait brûler « ses amis de la forêt » parce qu'ils ne trouvent pas le Graal, mais il fait une dépression menant à des pensées suicidaires. L'histoire de petit ourson demeure plus qu'un indice qu'Arthur ne sait pas trop comment s'y prendre avec des enfants : elle devient aussi une preuve d'un regard plutôt négatif qu'il porte sur son parcours.

Ce genre de traces modifie par le fait même la relation au temps que le spectateur entretient avec la série. D'abord en face de courts moments au présent autarcique, il se retrouve de plus en plus avec des situations où les personnages ressentent le poids d'un découragement face au passé et l'anxiété d'un futur peu prometteur. Le temps qui passe provoque tantôt la démoralisation (chez Arthur), tantôt l'impatience (chez Lancelot), tantôt l'ennui (chez Guenièvre), tantôt la frustration (chez Merlin). Astier se sert habilement de certaines marques temporelles pour signifier à son public que les archétypes qu'il nous exposait dans les premiers livres deviennent avec leur feuilletonisation de véritables personnages. Dans une entrevue, il explique d'ailleurs ceci :

Un héros qui ne douterait pas de ce qu'il a à faire, [...] au bout d'un moment, ça m'ennuie, moi. Et j'ai eu besoin de mettre en scène à la saison cinq un mec qui a plus envie. Il n'y a pas assez de mecs qui ont plus envie, je trouve, chez les héros. (Astier 2011)

Les enjeux qui les préoccupent passent de l'universel au personnel, au sens où leurs motivations participent progressivement de leur parcours personnel, de leur recherche de soi. Lancelot quitte le royaume pour entreprendre une carrière de chevalier solitaire (livre III), Merlin part dans la forêt pour correspondre à son image fantasmagorique de puissant druide (livre V), Guenièvre abandonne son statut de reine pour suivre son amoureux Lancelot (livre

IV), Arthur part à la recherche de ses enfants cachés (livre V), certains chevaliers fondent de nouveaux clans (livre V). Autrement dit, « le quotidien profane s'effa[ce] au profit de la dimension mythique » (Da Silva 2009, p. 316). Les premiers livres mettent en scène des caractères immuables dont la personnalité profonde ne semble jamais être affectée par les situations qu'ils traversent. Lorsqu'elles sont intimes, leurs préoccupations ne traversent jamais la limite temporelle de l'épisode. N'est sollicitée chez les personnages que la mémoire émotive à court terme. Autrement, ce sont des enjeux universels, parfois divins et parfois même un peu vides comme la recherche du Graal qui les anime.

La transformation structurelle de la narration de *Kaamelott* n'est pas sans rappeler une mutation qui s'opère dans le rapport qu'entretient le téléspectateur avec la série et qui s'inscrit totalement dans le processus de cinématisation. En effet, le téléspectateur des premières saisons visionne les épisodes de façon ponctuelle, souvent non chronologique, et avec une attention souvent peu dirigée vers l'image. Cette relation d'instantanéité et d'intemporalité laisse doucement place à un mode de visionnage plus vigilant, où la mémoire du téléspectateur est sollicitée. Ce n'est pas sans rapport avec le processus de feuilletonisation que nous exposons plus haut : « [L]à où les feuilletons sont limités dans le temps quoique rediffusables à volonté, les séries, autonomes, peuvent donner l'impression [sic] de durer éternellement. » (Kokoreff 1990, p. 23). Non plus dans un rapport de curiosité où il s'étonne des *variations* différentes possibles sur le même univers diégétique, le spectateur de la feuilletonisation – et donc de la cinématisation – cherche plutôt à assouvir ses envies de connaître la *suite* de l'histoire qui lui est racontée dans un univers qu'il apprécie.

Au même titre que les personnages qui gagnent du bagage émotif et psychologique avec la feuilletonisation de la série, le spectateur emmagasine et confronte les informations

narratives que la série lui donne avec sa cinématisation. Tous les deux – les personnages comme les spectateurs – semblent faire un transfert semblable. Se servant au début de la série de leur seule mémoire à court terme pour nager au sein d'un épisode, ils doivent user de leur mémoire à long terme pour d'un côté être cohérents et, de l'autre, suivre l'intrigue. Par ailleurs, notons que les audaces esthétiques au tournant de la quatrième saison se retrouvent presque toujours dans les épisodes qui mettent en scène des éléments de l'intrigue particulièrement chargés. La cinématisation qui s'opère – au sens d'ambition formelle de « faire cinéma » – marche main dans la main avec la feuilletonisation du scénario. Deux épisodes du troisième livre en sont des exemples particulièrement frappants.

L'épisode 19, intitulé *L'ivresse II*, raconte le retour de mission d'Arthur et Lancelot. Visiblement en froid, les deux chevaliers se disputent pour des enjeux d'abord futiles, mais en viennent à se disputer sur le sens de la chevalerie et des méthodes pour achever la quête du Graal, tout en abordant les nombreuses absences de Lancelot à la Table Ronde. D'abord assis à une table de la taverne, ils poursuivent leur route dans le bois jusqu'au campement. Chaque petite scène montre les héros de plus en plus affectés par l'alcool qu'ils boivent en route. Leur discours devient de moins en moins bien articulé, bien que toujours cohérent, mais surtout, de plus en plus honnête. Cet épisode installe une tension et une compétition évidentes, incarnées particulièrement dans la dernière scène. Celle-ci montre Arthur qui, après avoir expliqué à Lancelot que son épée magique Excalibur « revient toujours à l'élu », la lance au bout de ses bras. Puis, à la manière d'un boomerang, l'épée fait demi-tour pour s'arrêter en plein milieu des deux héros (fig. 3). Ces derniers décident de se battre à mains nues. Après quelques secondes d'échanges de coups de poing, aucun gagnant n'est véritablement déclaré, puisqu'ils s'écrasent tous les deux sur le sol, terrassés par l'ivresse.

Figure 3. *Kaamelott*, Livre III, épisode 19, *L'ivresse II*. L'épée se déplace vers les héros.



L'épisode adopte un ton particulièrement tendu du fait qu'il apporte une explication à un comportement changeant de Lancelot. Si Astier met souvent en scène des tensions et des engueulades entre les personnages dès les premières saisons, il ne semble jamais les rendre graves au point d'effrayer le spectateur par la possibilité d'une rupture d'amitié permanente. Et pourtant, dans *L'ivresse II*, il donne le présage d'un rapport de confrontation affirmé et irréparable entre les deux protagonistes. Pour accompagner ce moment charnière qu'est la bataille, il opte pour une esthétique moins statique et plus variée. En effet, les cadrages sont multiples et changeants (fig. 4), passant du plan pied au gros plan; le montage s'accélère et montre des raccords dans le mouvement et dans l'axe; les angles de prise de vue sont tous couverts afin de représenter un espace réaliste à 360 degrés; la présence d'inserts oriente

l'attention du spectateur sur l'action plus que sur la parole, d'ailleurs absente de cette dernière séquence.

Figure 4. *Kaamelott*, Livre III, épisode 19, *L'ivresse II*. Plan en plongée de la bataille entre Lancelot et Arthur.



Plus tard dans la saison, le réalisateur surprend le spectateur avec un autre moment qui frappe l'œil par sa singularité formelle vis-à-vis du style habituel de la série. À l'épisode 69 (*Le tourment III*), Dame Mévanwi, la femme de Karadoc, montre des signes qu'elle est troublée par le lien fort qui se crée entre Arthur et elle. Ce sont précisément ces moments de doute dans le visage de Mévanwi qui sont filmés de façon tout à fait particulière. On a l'habitude dans les premières saisons d'être projeté dans la scène de manière un peu brutale et immobile, sans que l'image n'établisse le lieu par un plan d'introduction et sans varier l'espace par des inserts. Ceci était particulièrement vrai dans les scènes se déroulant dans un lit. Toutefois, cet épisode utilise deux fois des plans étonnants, soulignant par le fait même

l'importance du personnage féminin qui viendra troubler l'ordre dans le couple royal. D'abord, la deuxième scène s'ouvre sur un plan serré d'un filet de morue que Karadoc prend le soin de saler, assis dans son lit (fig. 5). La mise au point de cet *establishing shot* voyage avec la caméra du morceau de poisson jusqu'au visage tourmenté de Mévanwi (fig. 6). L'autre plan qui surprend le spectateur survient un peu plus tard dans l'épisode. Il s'agit d'un insert sur une tranche de viande que Karadoc insère dans un livre pour la faire sécher (fig. 7). Même si elle ne dure qu'une seconde, cette image vient bousculer la mise en scène habituelle de la série. En plus de ne montrer aucun personnage, elle n'apporte pas d'élément d'intrigue capital à la compréhension. Il s'agit donc d'un geste « gratuit » de la part d'Astier d'étoffer le découpage de sa scène.

Figure 5. *Kaamelott*, Livre III, épisode 69, *Le tourment III*. Karadoc sale le filet de morue.



Figure 6. *Kaamelott*, Livre III, épisode 69, *Le tourment III*. Fin du mouvement de caméra sur le visage troublé de Dame Mévanwi.



Figure 7. *Kaamelott*, Livre III, épisode 69, *Le tourment III*. Insert sur les tranches de viande dans le livre.



Ces marques d'exploration esthétique au service d'une narration chamboulée ne viennent troubler que ponctuellement l'ordre que la théâtralité des premières saisons impose. En effet, il est fréquent jusqu'à la fin du quatrième livre de retrouver l'esthétique théâtrale qu'on reconnaît des débuts de la série. À mi-parcours entre les deux moments que nous venons de décrire, plusieurs épisodes renferment encore des séquences dont la mise en scène participe du *zero-degree style* que nous décrivions au début de ce chapitre. L'épisode 46 du troisième livre démontre de façon flagrante qu'Alexandre Astier privilégie toujours une mise en espace statique, où la parole prend la première place. Intitulé *La potion de vérité*, cet épisode met en scène Dame Séli, la belle-mère du roi, qui cherche à acheter une potion de vérité à Merlin pour faire avouer à son mari qu'il la trompe avec une duchesse du royaume. Dans la première scène, les deux personnages sont côte à côte dans le laboratoire (fig. 8). La séquence est montée en un seul plan moyen, communément appelé « *two shot* » (ou selon certaines traductions, « plan à deux »). Ce type de cadrage reste le même jusqu'à la fin de la scène, où Merlin sort tout simplement du cadre par la droite. Les personnages se regardent, presque sans bouger, le corps tourné vers la caméra, et parlent sans arrêt. Cette position manque de naturel et le tableau qui en résulte reste très statique. Le spectateur est véritablement devant des « *talking heads* »¹⁶, c'est-à-dire une image dont le but principal est de montrer des hauts de corps immobiles qui parlent.

¹⁶ Ce terme est fréquemment utilisé pour parler des prises de vue dans lesquelles l'attention est mise sur le haut de corps d'une personne immobile qui parle devant la caméra, généralement pour présenter les nouvelles.

Figure 8. *Kaamelott*, Livre III, épisode 46, *La potion de vérité*. Plan moyen de Dame Séli et Merlin, côte-à-côte.



Avec le rallongement des épisodes au livre V, l'ambiance bascule. En effet, Astier plonge le spectateur dans une atmosphère sombre et lourde. Cette saison raconte la perte de contrôle du Roi Arthur sur son royaume. À la suite de la victoire des troupes de Kaamelott sur le clan de Lancelot, Guenièvre revient au château et Lancelot disparaît. Cependant, plusieurs chevaliers décident de quitter la Table Ronde et de fonder leur clan autonome. Pendant ce temps, la Dame du Lac est bannie par les dieux pour n'avoir pu préserver l'équilibre du royaume et la foi du souverain. Face à ces signaux alarmants, Arthur n'a d'autre choix que de montrer au peuple qu'il est encore en contrôle du royaume de Logres. Pour ce faire, il décide de replanter l'épée Excalibur dans le rocher, afin de laisser à tout le monde l'occasion de

recupérer le pouvoir. Cette « mise en scène de l'échec » (Livre V, épisode 23¹⁷) aurait pour but éventuel de donner la preuve qu'Arthur est bel et bien le seul à être l' élu des dieux pour diriger le royaume. Pourtant, une fois le moment arrivé de récupérer l'épée, il décide de renoncer au pouvoir en faisant croire à tous qu'il a échoué lui aussi. Devant l'absence de dirigeant, les chevaliers qui se trouvent encore au château font appel à un juriste pour déterminer le régent. Arthur, détaché définitivement de ses obligations de régner, profite du chaos pour partir à la recherche de ses enfants cachés. D'abord accompagné de Guenièvre, il poursuit ensuite son périple avec l'aide d'un guide à la voix et au comportement inquiétants, nommé Méléagant. Après plusieurs arrêts planifiés par le guide pour plonger Arthur dans un état de découragement profond, ce dernier arrive enfin à Kaamelott. Accablé par l'échec de son voyage, il décide de s'enlever la vie en s'ouvrant les veines dans son bain. Lancelot, qui arrivait au château dans le but premier d'assassiner son ennemi, le sauve *in extremis*.

¹⁷ Épisode 4, selon le coffret DVD.

Figure 9. *Kaamelott*, Livre V, épisode 7, *Le phare*. Rêve d'Arthur au phare.



Contrairement aux premières saisons, le tournage se fait presque exclusivement en lieux extérieurs : l'équipe de production tourne dans la Loire, sur la côte bretonne, dans la région du Puy-en-Velay et sur le Plateau d'Herbouilly. Cette ambiance glauque s'accompagne d'un travail particulier dans l'image elle-même. Certaines scènes présentent des compositions décadrées : pensons par exemple au moment où Arthur se retrouve dans le phare sur le bord de l'eau. Les angles de prise de vue déstabilisent le spectateur pour lui faire sentir la panique du protagoniste (fig. 9). Les éclairages contrastés semblent être travaillés selon l'atmosphère et les émotions transmises. Alexandre Astier se sert plus fréquemment des amorces, et construit avec elles des images à plusieurs plans¹⁸. Ainsi, les décors ne semblent plus aplatis, laissant place à une exploration de l'espace dans ses trois dimensions (fig. 10).

¹⁸ Le mot « plan » est ici utilisé pour parler des couches de profondeur au sein d'un même cadre. Il prend le même sens qu'« arrière-plan » ou « avant-plan », et non celui de « prise de vue ».

Figure 10. *Kaamelott*, Livre V, épisode 7, *Le phare*. Arthur croise des brigands à la plage.



Il est à noter que la mise en scène de certains lieux connus du spectateur reste parfois semblable à celle des premiers livres, comme pour permettre au spectateur de reconnaître occasionnellement l'univers qu'il suit depuis ses débuts. En outre, les chambres à coucher ou encore la salle à manger demeurent des décors familiers où les champs-contrechamps s'enchaînent. Ces scènes du quotidien ne démontrent pas par leur mise en images les changements drastiques qui s'opèrent dans l'histoire. En revanche, nous verrons des séquences musicales hautement symboliques, sans paroles, et parfois même sans personnages. Astier nous montre par exemple une suite d'images en surimpression de la Table Ronde abandonnée de tous (fig. 11), ou encore un rêve récurrent d'Arthur qui se promène en campagne, la main tendue vers un enfant parfois invisible (fig. 12). Ces renversements narratifs, visuels et sonores concordent pour amener le spectateur à se plonger yeux et oreilles dans l'univers fictionnel.

Figure 11. *Kaamelott*, Livre V, épisode 5, *Le royaume sans tête*. Séquence musicale montrant la Table Ronde, vide.



Figure 12. *Kaamelott*, Livre V, épisode 6, *Jizô*. Rêve d'Arthur dans un champ.



D'ailleurs, l'imbécilité des personnages ne sert plus seulement l'effet comique des situations isolées des débuts de la série. Leur idiotie se complexifie, mais surtout, elle vient donner une signification aux enjeux profonds et humains qui les animent. De source du comique, la stupidité devient le moteur du tragique. Le dernier épisode du livre V met en scène cette affirmation. Lorsqu'Arthur rentre au château après l'échec de son voyage, Karadoc – qui est roi à ce moment-là – convoque tous les chevaliers, y compris Arthur, pour une réunion à la table ronde. À un moment, le nouveau souverain se plaint de l'inaction de son équipe, en particulier d'Arthur qui a traversé le pays sans rapporter un seul indice sur le Graal. Artur prend alors la parole et dans un discours senti sur l'ensemble des gestes qu'il posés – la construction d'une forteresse, le rassemblement des chevaliers, la fédération des clans du royaume – il en conclut que même s'il a échoué, il aura fait beaucoup pour remplir la mission qui lui avait été confiée. Puis, Perceval se retourne vers lui et répond, presque en secret : « Non mais, Sire, faut pas prendre ce qu'on dit au sérieux. Vous savez bien qu'on est des cons, nous. » Ceci semble être la confirmation que les personnages sont *condamnés* à être des cons. Il ne s'agit plus que d'un outil pour le scénariste, mais également d'une condition imposée à des être humains fictifs; ceux-ci déclenchent chez leurs fans non plus que le rire, mais la compassion. Par ailleurs, le fait qu'Astier nous transporte quinze ans en arrière au sixième livre permet habilement au public d'ajouter plusieurs couches de sens aux actions des protagonistes depuis le tout premier livre. Cela modifie ainsi le rapport qu'il entretient avec la série : d'un auditeur curieux des différentes aventures qui lui seront racontées et attiré par la familiarité de ce qu'il entend, il se transforme en un spectateur curieux du destin des héros qu'il suit et happé par une atmosphère audiovisuelle cohérente.

Au dernier livre, Alexandre Astier poursuit le travail d'exploration esthétique et de mise en scène. Les plans, souvent plus larges, sont accompagnés de mouvements de caméra plus amples. Ces déplacements culminent d'ailleurs fréquemment sur un hors-champ révélateur. C'est le cas du monologue de Pierre Mondy tourné en plan séquence : la caméra termine son long mouvement sur le profil de l'empereur et en arrière-plan le jeune Méléagant (fig. 13). De plus, la mise au point plus sélective et les points de vue variés permettent à la caméra d'isoler les éléments essentiels et d'apporter un niveau d'interprétation supplémentaire. Comme au livre V, on sent une signature stylistique non plus uniquement dans la parole, mais dans le traitement visuel. Si elle comportait une originalité particulière dans l'écriture du scénario dans les premières saisons, la série en vient à trouver son unicité également dans le travail de composition, de montage et de construction narrative.

Figure 13. *Kaamelott*, Livre VI, épisode 8, *Lacrimosa*. Plan-séquence du discours de l'empereur.



Entre raconter la légende et écrire une histoire

Somme toute, ce remplacement d'un paradigme par un autre se traduit par une transformation du « message » dans son ensemble : la tradition orale, éclatée et ponctuelle, n'a ni la cohérence ni l'unité de la tradition écrite, plus souvent stable et arrêtée dans le temps. Tantôt les récits sont multiples et souvent indépendants, tantôt ils s'inscrivent dans une histoire plus vaste et harmonieuse. Nous ouvrirons ici la réflexion sur une analogie avec certains courants de pensée historiographiques qui exprimerait un transfert semblable en certains points. Pour reprendre l'expression du grand historien Fernand Braudel (1958), notre réflexion s'inscrira dans une « dialectique de la durée », dans laquelle s'opposent *temps court* – ou *bref* – et *temps long*.

L'histoire traditionnelle attentive au temps bref, à l'individu, à l'événement, nous a depuis longtemps habitués à son récit précipité, dramatique, de souffle court. La nouvelle histoire économique et sociale met au premier plan de sa recherche l'oscillation cyclique et elle mise sur sa durée. (p. 727)

Dans *Kaamelott*, le morcellement laisse doucement place à une linéarité, puis à une unité complexe. La voix, qui émane d'un médium traditionnellement associé à un flux momentané, joue un rôle semblable à celui de la tradition orale dans l'Histoire : « Toute parole prononcée constitue en tant que vocale, un signe global et unique, aussitôt aboli que perçu » (Zumthor 1984, p. 12). C'est du moins l'impression que laissent aux spectateurs les épisodes des premiers livres : une parole envolée et sans conséquence. Les codes des contes de la légende arthurienne tels qu'ils l'ont été avant le XIIe siècle participent de cette éphémérité, décontextualisation et morcellement du récit. Autrement dit, les personnages dans les

premières saisons de *Kaamelott* ne semblent rien retenir de ce qui leur arrive et de ce qu'on essaie de leur apprendre d'un épisode à l'autre.

Cette attitude est reflétée tout particulièrement dans le personnage du père Blaise. Dans la littérature racontant la légende arthurienne, le personnage de Blaise occupe la fonction de confident de Merlin et celle de scribe. Alors que l'enchanteur transmet oralement son savoir, Blaise, lui, a pour tâche de conserver à l'écrit les différents récits. Philippe Walter (2000) écrit dans son ouvrage sur Merlin que le travail de Blaise symbolise l'établissement d'une véritable littérature médiévale, dans laquelle « [l]'écrivain n'est pas celui qui invente une histoire; il est celui qui l'adapte à partir d'un canevas que lui livre le plus souvent la tradition orale. » (p. 169) Le personnage du père Blaise dans *Kaamelott* occupe une fonction similaire, au-delà de celle de transmetteur de la foi chrétienne naissante. En effet, il s'est vu confier la mission de bâtir par écrit la légende des chevaliers de la Table Ronde et de la quête du Graal, en plus d'être le biographe d'Arthur lorsque ce dernier se retrouve sur son lit de mort au sixième livre. Alexandre Astier fait même du père Blaise l'inventeur – par hasard – des enluminures qu'on connaît des textes des moines copistes du Moyen Âge.

Quoique peu glorieuses dans la série, les quêtes et les batailles des héros sont racontées par ces derniers, puis copiées et archivées par le prêtre dans le sous-sol du château. Souvent impatienté par les récits déconstruits, incohérents, ennuyants ou encore inventés de toutes pièces, le père Blaise doit composer avec un morcellement et une désorganisation telle qu'il doit parfois rappeler aux chevaliers que : « [...] entre vos histoires de chevaux morts et de chevaux malades, moi, j'ai une légende à écrire! » (Livre I, épisode 51, *Enluminures*). Pourtant, le contraste est grand entre les péripéties échouées des protagonistes et le supposé mythe qui devrait inspirer les générations futures. *Kaamelott* remet en cause ces figures

légendaires pour offrir un portrait, plus réaliste, certes, mais assez décourageant de la véritable histoire des chevaliers de la Table Ronde. Le père Blaise s'assure donc tant bien que mal de la pérennité des aventures des héros dans un seul récit cohérent et transmissible, un peu comme les historiens chroniqueurs d'avant le XIIe siècle qui faisaient le récit d'une succession d'événements isolés de l'Histoire, dans le but principal d'« éviter que des faits remarquables ne tombent dans l'oubli. » (Bourdé et Martin 1983, p. 17). Relier le mode d'écriture scénaristique à une méthode historiographique nous aide à comprendre entre autres le rapport au temps qui se transforme de manière semblable.

Jusqu'au XIIe siècle, on peut parler d'une vaste indifférence au temps, qui est conçu et vécu essentiellement comme temps naturel (le cycle des saisons et des mois) et comme *temps liturgique* (organisé aussi sur des cadences fixes). Les événements historiques intéressent davantage par leur portée symbolique que par leurs antécédents et leurs suites. (Bourdé et Martin 1983, p. 19-20)

En effet, les chroniques fonctionnent sur le mode de la tradition orale, c'est-à-dire en récits morcelés sous forme d'*événements*. Ces parcelles multiples de temps court participent d'une conception du temps proche de celle du quotidien, bouclé et délimité. La comparaison que fait Braudel entre l'événement et la « nouvelle sonnante » n'est pas sans rappeler le générique d'ouverture dans *Kaamelott*. Ce thème joué à la trompette accompagnant le titre semble appeler le téléspectateur à écouter – plus que voir – cet événement nouveau qui s'apprête à lui être raconté. Une fois terminé, le récit s'envole : « De sa fumée abusive, il emplit la conscience des contemporains, mais il ne dure guère, à peine voit-on sa flamme. » (Braudel 1958, p. 727-728)

À la manière des *événements* tels que les historiens chroniqueurs les rapportent, les épisodes des premiers livres de la série rendent compte de portions hachurées et délimitées

d'une époque. En revanche, ils témoignent en filigrane d'une histoire plus englobante, que les trois derniers livres viennent souligner, par leur volonté d'enrichir un parcours narratif plus long et plus complexe. La seconde moitié de la série rappelle que chaque tranche temporelle qui avait été montrée s'inscrit dans un « temps très supérieur à sa propre durée » (Braudel 1958, p. 726). S'opposant à une conception événementielle de l'histoire, les courants historiographiques qui ont suivi celui des chroniques semblent au contraire accorder une importance particulière au rapport de causalité entre les événements. En comparaison avec la structure et le style des chroniques, les dernières saisons de *Kaamelott* s'apparentent plutôt aux récits historiques des *Annales* dans la longueur que représente chaque période racontée, ou encore au courant historiographique méthodiste dans l'importance des relations causales.

Chose certaine, cette seconde moitié de l'œuvre entre dans une conception temporelle braudélienne de « longue durée ». Si, dans chaque petite parcelle d'événement, « l'histoire entière [...] s'incorpor[e] et puis se redécouvr[e] à volonté » (Braudel 1958, p. 728), il en est de même pour l'univers fictionnel de *Kaamelott*. Élargir la durée d'exploration temporelle dans les dernières saisons permet à Alexandre Astier de faire comprendre aux téléspectateurs *a posteriori* certains éléments de la diégèse qu'ils ne pouvaient saisir autrement. Justement, en montrant le « préquel » de la série au sixième livre, Astier donne au public la possibilité d'inscrire sa compréhension au-delà de la bulle épisodique. Par exemple, raconter le premier mariage d'Arthur et la promesse qu'il fait à sa femme Aconia explique pourquoi dans les cinq premiers livres le roi ne consomme jamais son mariage avec Guenièvre. Cet élément d'intrigue déclenche en un instant une réminiscence de plusieurs moments de la série. De façon similaire, le retour de certains motifs musicaux des premières saisons pour souligner

l'arrivée des personnages connus dans l'univers d'Arthur crée un lien émotif de reconnaissance

En somme, le réalisateur Alexandre Astier semble vouloir inscrire son œuvre dans une temporalité plus définie à mesure que les saisons s'écoulent, non seulement d'un épisode à l'autre, mais d'un livre à l'autre. Il débute la série avec trois saisons qui mettent en scène de courts événements épars sans liens directs les uns avec les autres. Plus que les événements en eux-mêmes, ce sont les héros et leur caractérisation qui supportent l'œuvre et son effet humoristique. La mise en scène de « tranches de vie » a donc pour premier objectif de donner la *parole* à des figures dont le prestige devrait normalement les rendre légendaires. À mesure que les saisons s'enchaînent, les actions, leur chronologie, ainsi que leur traitement cinématographique prennent de l'importance et s'inscrivent dans une chaîne de causalité. L'émission à sketch devient saga, un peu comme les récits d'aventures des chevaliers deviennent légende. L'instantanéité de la voix laisse place à l'immuabilité de l'image, au même titre que la télévision du *flot* – dont l'appréhension se fait en attrapant des instants présents – laisse place à la télévision cinématographique du *stock* – dans laquelle on peut prendre le temps de s'arrêter sur une image travaillée et signifiante.

Ce faisant, la série télévisée *Kaamelott* incarne plusieurs changements associés au concept général de cinématisation des fictions télévisuelles contemporaines. Des codes de la tradition orale, elle passe à ceux de la tradition écrite. Aidée par des moyens de production et des techniques de tournage comparables à ceux de l'industrie du cinéma, la série gagne en valeur de production. Si Astier prend comme modèle une esthétique au « *film look* », il prend également les moyens pour faire vivre à ses fans une expérience cinéphilique dans sa mise en image, ses modes de diffusion et ses pratiques de visionnage. L'*auteur* Astier prouve par sa

polyvalence que *Kaamelott* n'est pas qu'une œuvre intéressante pour sa parole, et qu'elle sait s'inscrire tant dans la courte que la longue durée.

Conclusion

Ce mémoire aura eu l'ambition de retracer des changements majeurs dans l'étude académique, l'expérience spectatorielle et la conception artistique des séries télévisées contemporaines. Pour ce faire, nous avons emprunté trois voies distinctes, quoique complémentaires. Premièrement, nous avons dressé le portrait de certains changements majeurs des dernières décennies dans la production, les discours critiques et les textes académiques relatifs aux séries télévisées. À partir du vaste concept de « cinématisation », nous avons rapproché ce qui traditionnellement opposait les dispositifs cinéma et télévision. Ce processus contribue en filigrane à une certaine légitimation des œuvres télévisuelles dans le milieu universitaire. Plus précisément, il ouvre la porte à l'analyse stylistique – et non pas uniquement sociologique – dans les études télévisuelles. Malgré le fait que ce terme sous-entend pour certains une hiérarchisation péjorative entre les deux médias, il n'en demeure pas moins qu'il est le reflet d'un brouillage profond des frontières entre cinéma et télévision.

Deuxièmement, nous avons observé ces mêmes mutations à travers la conception changeante de deux figures, à savoir celle de l'auteur et celle du téléspectateur. L'auctorialité télévisuelle occupe une place prépondérante, en même temps que l'expérience spectatorielle de visionnage se transforme. La figure du *showrunner* devient un symbole de la grande dualité entre l'acte hautement collaboratif qu'est la création sérielle et la tendance grandissante de toute part à apposer un chapeau de créateur unique à celui ou celle qui prend la responsabilité d'une série télévisée. De son côté, le téléspectateur navigue entre les pratiques traditionnelles de visionnage et le mouvement qu'il opère vers des habitudes spectatorielles plus cinéphiliques. En analysant les liens entre ces deux figures que permettent la télévision et, plus spécifiquement, la sérialité, nous avons pu faire ressortir certains éléments de la spécificité

télévisuelle et sérielle, notamment la prédominance de la parole sur l'image, la narration basée sur la fragmentation et la répétition ainsi qu'un héritage visible de l'esthétique du direct.

Troisièmement, nous avons mis en lumière plusieurs des outils théorisés dans les premiers chapitres en les liant à la série française *Kaamelott*. L'évolution singulière de cette œuvre nous dévoile certaines traces que laisse le concept complexe qu'est la cinématisation des séries télévisées contemporaines. Cet exemple paradigmatique représente en lui-même le passage d'une œuvre suivant le modèle narratif et esthétique longtemps associé au petit écran à une autre conçue avec les techniques, les ressources et les ambitions artistiques du grand écran. Son arrivée au cinéma prévue pour l'année 2018 n'est d'ailleurs pas un hasard. Pour reprendre les mots d'Astier lui-même, « la sixième saison de *Kaamelott* c'est la saison qui règle la télé et qui lance le cinéma » (Astier 2010). De plus, *Kaamelott* illustre la transformation d'une fiction au présent autarcique à une trame narrative d'une grande complexité. Finalement, il aide à démontrer que la fiction télévisuelle actuelle vit une mutation de l'habitude d'écouter la télé à l'importance de la regarder. C'est ainsi que la parole plutôt *théâtrale* ou *télévisuelle* se transforme alors en une image véritablement *cinématographique*.

À la genèse de ce projet, la série *Kaamelott* occupait une place de premier plan dans la recherche. C'est en remarquant l'ampleur progressive de la notion de cinématisation dans la littérature sur l'intermédialité que nous avons cru bon mettre la recherche théorique au cœur de notre hypothèse et utiliser notre étude de cas comme une mise en pratique éloquente des différents enjeux qui animent les études cinématographiques et télévisuelles. Il est aisé de constater que la série télévisée contemporaine sort de son écran, tant au plan technologique qu'esthétique que sémantique. Le « nomadisme médiatique » (Machinal 2016) qui accompagne la contamination mutuelle entre les médias déclenche de nouvelles postures

spectatorielles, en même temps qu'il pose de nouveaux questionnements sur l'identité des dispositifs en transformation.

Plus précisément, le concept de cinématisation vient enrichir et complexifier tout un discours émergent sur la « persistance du cinéma »¹⁹. Le récent livre de Francesco Casetti sur l'avenir du cinéma à l'ère contemporaine ouvre justement sa réflexion sur le mouvement double du cinéma : 1) son infatigable présence dans le paysage médiatique qui le rend reconnaissable auprès de son public, malgré 2) ses constantes mutations technologiques auxquelles s'habitue docilement le spectateur. En d'autres termes,

cinema's persistence is based on greater flexibility on the one hand, and a sort of continuous self-reinvention on the other, which is entrusted to us and which allows us to recognize what we have before us as cinema and as the "same" cinema, despite all its modifications. Lightness and reinvention: If cinema is to remain among us, these are the conditions that allow it to do so. (2015, p. 213-214)

La flexibilité que mentionne Casetti devient alors le moteur de profondes mutations qui permettent une « seconde naissance » (Gaudreault et Marion 2013) au langage du média dont il est question, naissance qui permet à ce même média d'échapper à la « mort » que tant d'auteurs lui prédisent. Cette constante réinvention que le cinéma opère nourrit un débat complexe sur son identité et son avenir (Andrew 2011). Chacun de ces discours sur la spécificité et la permanence du cinéma met en lumière des traces de la présence du cinéma dans d'autres médias – notamment la télévision – et dans les pratiques médiatiques qui l'accompagnent.

¹⁹ Le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) dirigé par André Gaudreault à l'Université de Montréal intègre d'ailleurs cette notion comme axe principale dans sa nouvelle orientation depuis l'automne 2017.

Le concept de cinématisation, s'il recèle certaines limites dans son application dans les études télévisuelles, nous aura donné un vaste angle d'analyse pour rapprocher films et séries. Nous pourrions pousser plus loin la réflexion vers une application du concept à différents médias, comme la radio, la photographie, ou certaines formes artistiques associées au Web. Également, il serait possible de se pencher plus profondément sur le mouvement inverse d'une « télévisation » (Newman et Levine 2012) du cinéma et de ses pratiques. De plus, intégrer davantage les discours de fans dans l'analyse de *Kaamelott* et des nouvelles tendances esthétiques des séries télévisées contemporaines aurait le potentiel d'enrichir nos outils d'étude et notre portrait du téléspectateur d'aujourd'hui. Enfin, le regard que nous avons posé se voulait hors de toute conception nationale, en ce sens qu'il utilisait des théories américaines, européennes et québécoises, dans le but d'étudier une série française. Néanmoins, il serait intéressant de restreindre géographiquement notre recherche et de l'appliquer à une télévision et un cinéma nationaux. En somme, le potentiel que représente cette recherche démontre la richesse des débats autour des rapprochements entre cinéma et télévision. Ce mémoire se sera humblement inséré dans cette conversation.

Bibliographie

- Allen, Robert C. 1985. *Speaking of soap operas*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Allen, Robert C. [1987] 1992. « Audience-oriented criticism and television ». Dans Robert C. Allen (dir.), *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*, p. 101-137. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- Altman, Rick. 1986. « Television/Sound ». Dans Tania Modleski (dir.), *Studies in entertainment: critical approaches to mass culture*, p. 39-54. Bloomington: Indiana University Press.
- Andrew, Dudley. 2010. *What cinema is! : Bazin's quest and its charge*. Chichester, West Sussex, U.K. ; Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Astier, Alexandre. 2011. Entrevue télévisuelle pour *CALT*. En ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=T6p7AqMfVN8>. Consulté le 14 août 2017.
- Astier Alexandre. 2010. Entrevue en ligne. https://www.youtube.com/watch?v=8axqAnB_OG0. Consulté le 14 août 2017.
- Baldwin, Kristen. 2001. « A critic responds to the "Sopranos" brutal rape scene ». En ligne. *Entertainment Weekly*, 23 mars. <http://ew.com/article/2001/03/23/critic-responds-sopranos-brutal-rape-scene/>
- Barthes, Roland. 1968. « La mort de l'auteur ». *Mantéia*, no. 5, p. 12-17.
- Benassi, Stéphane. 2000. *Séries et feuilletons T.V.: pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège : Éditions du Céfal.
- Bianchi, Jean. 1985. « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire ». *Réseaux*. Vol. 3, no. 12, p. 19-28.
- Birdsall, Carolyn, et Anthony Enns. 2012. « Editorial: Rethinking theories of television sound ». *Journal of Sonic Studies*, vol. 3, no. 1. <http://journal.sonicstudies.org/vol03/nr01/a01>
- Boni, Marta. 2015. « Mondes sériels et complexité ». *Écrans*, no. 4, p. 55-68.
- Bordwell, David. 1985. *Narration in the fiction film*. Londres : Routledge.
- Bourdé, Guy, et Hervé Martin. 1983. *Les écoles historiques*. Paris : Éditions du Seuil.

- Bourdieu, Pierre. 1979. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Braudel, Fernand. 1958. « Histoire et Sciences sociales: La longue durée ». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 13, no. 4 (octobre-décembre), p. 725-753.
- Brunsdon, Charlotte. 1990. « Problems with quality ». *Screen*, vol. 31, no. 1, p. 67-90.
- Buckland, Warren. 2009. *Puzzle films : Complex storytelling in contemporary cinema*. Malden, MA: Wiley-Blackwell.
- Buckland, Warren. 2014. *Hollywood puzzle films, AFI film readers*. New York: Routledge.
- Butler, Jeremy G. 2010. *Television Style*. New York: Routledge.
- Buxton, David. 2010. *Les séries télévisées: Formes, idéologie et mode de production*. Paris: L'Harmattan.
- Buxton, David. 2014. « De qui vient "l'apport créatif" dans la production des séries télévisées? ». *Web-revue des industries culturelles et numériques*. <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/apport-creatif-production-series-televisees-david-buxton/>
- Caldwell, John Thornton. 1995. *Televisuality: Style, crisis, and authority in American television*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Caldwell, John Thornton. 2008. *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Durham : Duke University Press.
- Cardini, Daniela. 2016. « Serial Contradictions. The Italian Debate on TV Series ». *Series: International Journal of TV Serial Narratives*, vol. 2, no. 1, p. 47-54.
- Casetti, Francesco (dir.). 2015. *The Lumière galaxy: Seven key words for the cinema to come*. New York : Columbia University Press.
- Chambat, Pierre, et Alain Ehrenberg. 1988. « De la télévision à la culture de l'écran. Sur quelques transformations de la consommation ». *Le Débat*, vol. 5, no. 52, p. 107-132.
- Chion, Michel. 1990. *L'Audio-vision*. Paris: Nathan.
- Colonna, Vincent. 2015. *L'art des séries télé 1. L'appel du Happy End*. Paris: Payot.
- Creeber, Glen. 2005. *Serial television : big drama on the small screen*. London: British Film Institute.
- Da Silva, Marie-Manuelle. 2009. « La série télévisée "Kaamelott" ou la matière arthurienne revisitée ». *Carnets (automne/hivers)*, p. 307-318.

- Durafour, Jean-Michel. 2007. *Hawks, cinéaste du retrait*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion.
- Eco, Umberto. 1994. « Innovation et répétition: entre esthétique moderne et post-moderne ». *Réseaux*, vol. 12, no. 68, p. 9-26.
- Ellis, John. 1982. *Visible fictions : cinema, television, video*. Londres : Routledge.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2002. « L'inventivité à la chaîne: formule des séries télévisées ». Dans Gilles Delavaud (dir.), *Télévision: la part de l'art*, p. 95-110. Paris: L'Harmattan.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2010. *Les séries télévisées. L'avenir du cinéma?*, Paris: Armand Colin.
- Fiske, John. 1989. *Understanding popular culture*. Londres : Routledge.
- Foucault, Michel. 1969. « Qu'est-ce qu'un auteur? » *Bulletin de la Société française de philosophie*, vol. 63, no. 3, p. 73.
- Gaudreault, André. 1988. *Du littéraire au filmique : système du récit*. Paris : Méridiens Klinsieck ; Québec : Presses de l'Université Laval.
- Gaudreault, André, et François Jost. [1990] 2017. *Le récit cinématographique: Films et séries télévisées*. 3^e édition. Paris : Armand Colin.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2000. « Un média naît toujours deux fois ». *Sociétés & Représentations*, vol. 9, p. 21-36.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2013. *La fin du cinéma? : un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin.
- Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2017. « The Double Birth Model Tested against Photography ». Dans Simon Natale et Nicoletta Leonardi (dir.), *Photography and Other Media in the Nineteenth Century*. University Park: Penn State University Press.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Le Seuil.
- Gerstenkorn, Jacques. 1987. « À travers le miroir (notes introductives) », *Vertigo*, no. 1, p. 7-10.
- Gould, Jack. 1948. « Matter of form: Television must develop its own techniques if it is to have artistic validity ». Dans Lewis L. Gould, *Watching television come of age: The New York Times reviews by Jack Gould*, p. 36-38. Austin: University of Texas Press.
- Hills, Matt. 2002. *Fan cultures*. New York : Routledge.
- Ishaghpour, Youssef. 1982. *D'une image à l'autre. La représentation dans le cinéma d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Denoël ; Gonthier.

- Jaramillo, Deborah L. 2013. « Rescuing television from "the cinematic": The perils of dismissing television style ». Dans Jason Jacobs et Steven Peacock (dir.), *Television Aesthetics and Style*, p. 67-76. Londres : Bloomsbury.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence culture : where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- Jost, François. 1992. *Un monde à notre image: énonciation, cinéma, télévision*. Paris : Méridiens Klincksieck.
- Jost, François. 2005. *Comprendre la télévision et ses programmes*. Paris: Armand Colin.
- Jost, François. 2011. « Où s'en va la télévision? ». Dans Gilles Delavaud (dir.), *Permanence de la télévision*, p. 23-37. Paris: Apogée.
- Knudsen, Erik. 2016. « The Total Filmmaker: Thinking of screenwriting, directing and editing as one role ». *New Writing*, vol. 13, no. 1, p. 109-129.
- Kokoreff, Michel. 1990. « Sérialité et répétition: l'esthétique télévisuelle en question ». *Quaderni*, no. 9 (hiver), p. 19-39.
- Kompare, Derek. 2011. « More "moments of television" - Online cult television authorship - Chapter of Flow TV: television in the age of media convergence ». Dans Michael Kackman (dir.), *Flow TV: television in the age of media convergence*, p. 95-113. New York ; Londres : Routledge.
- Lotz, Amanda D. 2009. *Beyond prime time : television programming in the post-network era*. New York: Routledge.
- Machinal, Hélène. 2016. « Devenirs de l'humain et fiction contemporaine: imaginaires de la fin, corps bio-technologiques et subjectivités numériques ». *Études britanniques contemporaines*, no. 50. En ligne. <http://ebc.revues.org/3175>.
- McCabe, Janet. 2013. « HBO aesthetics, quality television and *Broadwalk Empire* ». Dans Steven Peacock et Jason Jacobs (dir.), *Television Aesthetics and Style*. Londres: Bloomsbury.
- McCabe, Janet, et Kim Akass. 2007. *Quality TV : contemporary American television and beyond*. Londres; New York: I.B. Tauris.
- McLuhan, Marshall. 1993. *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*. Montréal: Bibliothèque québécoise.

- Meisler, Andy. 1995. « The man who keeps "E.R."s heart beating ». *New York Times*, 26 février.
- Mills, Brett. 2013. « What does it mean to call television "cinematic"? ». Dans Jason Jacobs et Steven Peacock (dir.), *Television Aesthetics and Style*, p. 57-66. Londres : Bloomsbury.
- Mittell, Jason. 2006. « Narrative complexity in contemporary American television ». *The Velvet Light Trap*, no. 58, p. 29-40.
- Mittell, Jason. 2013. « The qualities of complexity: Vast versus dense seriality in contemporary television ». Dans Jason Jacobs et Steven Peacock (dir.), *Television Aesthetics and Style*, p. 45-56. Londres : Bloomsbury.
- Mittell, Jason. 2015. *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. New York et Londres : New York University Press.
- Nel, Noël. 1990. « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela: quels sont les éléments clés de la sérialité? ». *CinémAction*, no. 57, p. 64-65.
- Nelson, Robin. 2007. *State of play: Contemporary "high-end" TV drama*. Manchester: Manchester University Press.
- Newcomb, Horace, et Robert S Alley. 1983. *The producer's medium: Conversations with creators of American TV*. Oxford : Oxford University Press.
- Newman, Michael Z., et Elana Levine. 2012. *Legitimizing television: Media convergence and cultural status*. New York: Routledge.
- O'Sullivan, Sean. 2010. « Broken on purpose : Poetry, serial television and the season ». *StoryWorlds: A Journal of Narrative Studies*, vol. 2, p. 59-77.
- Picard, Yves. 2009. *Quand le petit écran devient grand : la télévision (de fiction) québécoise*. Montréal: Sur mesure.
- Picard, Yves. 2013. « De la télé-oralité à la télé-visualité: évolution de la fiction télévisuelle québécoise du téléroman à la sériété (1953-2012) ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- Pichard, Alexis. 2011. *Le nouvel âge d'or des séries américaines*. Paris : Éditions Le Manuscrit.
- Seiter, Ellen. 1992. « Semiotics, Structuralism and Television ». Dans Robert C. Allen (dir.), *Channels of Discourse: Television and Contemporary Criticism*, p. 31-66. Londres: Routledge.

- Soulez, Guillaume. 2011. « La double répétition: Structure et matrice des séries télévisées ». *Mise au point*, no. 3, p. 2-20.
- Stock, Peter. 2001. « No standards left to violate ». *Report* (éd. Alberta), 25 juin, p. 48.
- Thompson, Kristin. 2003. *Storytelling in Film and Television*, Cambridge : Harvard University Press.
- Thompson, Robert J. 1997. *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER: Hill Street Blues, Thirtysomething, St. Elsewhere, China Beach, Cagney & Lacey, Twin Peaks, Moonlighting, Northern Exposure, LA Law, Picket Fences, with Brief Reflections on Homicide, NYPD Blue & Chicago Hope, and Other Quality Dramas*. New York : Syracuse University Press.
- Walter, Philippe. 2000. *Merlin ou le savoir du monde*. Paris: Imago.
- Williams, Raymond. 1975. *Television : technology and cultural form*. New York: Schocken Books.
- Willmore, Alison. 2014. « "True Detective" is the most cinematic show on television – But is it anything more than that ? ». En ligne. *IndieWire*, 10 février. <http://www.indiewire.com/2014/02/true-detective-is-the-most-cinematic-show-on-television-but-is-it-anything-more-than-that-30110/>.
- Zettl, Herbert. 1978. « The Rare Case of Television Aesthetics ». *Journal of the University Film Association*, vol. 30, no. 2 (printemps), p. 3-8.
- Zumthor, Paul. 1984. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*. Paris: Presses universitaires de France.

