



## ÉDITORIAL

Aujourd'hui, les séries télévisées bénéficient d'un grand engouement du public. Ce dernier déserte les salles de cinéma et préfère une consommation individuelle, dans la douceur feutrée d'une chambre ou d'un salon ; il y a un contrôle total par le biais d'une télécommande qui lui permet de doser son plaisir. Pour comprendre cet intérêt grandissant pour l'univers sériel, il faut toutefois remonter aux origines, au moment de sa naissance. Après la deuxième guerre mondiale, un nouveau média s'impose : la télévision. Une nouvelle classe sociale prend de l'ampleur, celle de la bourgeoisie. Aux États-Unis, la mode est à la consommation à tout-va et à la vente du rêve américain que l'on exporte facilement en Europe grâce au plan Marshal. Les récits sériels investissent à ce moment les chaînes de télévisions : ils bénéficient du financement de marques qui trouvent en eux le lieu idéal pour le placement de produits. Il s'agit notamment des produits de lessive qui vont d'abord alimenter financièrement les productions de séries : on profite de l'addiction créée pour faire la promotion de la marchandise lors des interludes publicitaires, particulièrement auprès des femmes au foyer : de là, naissent ce que l'on nommera les « soap opera ». C'est à ce moment que des séries comme *I love Lucy* (1951) gagnent le cœur du public. La retransmission ritualisée, à un moment précis de la journée, est l'occasion de réunir la famille autour de la télé placée au sein de l'espace de vie, « le living-room ». Le découpage en épisodes crée l'attente et instaure une sorte de confort de consommation puisque les thématiques traitées plaisent sans déranger.

Ce fonctionnement n'est pas nouveau. Il n'est pas sans rappeler celui qui assiste à la naissance du roman-feuilleton durant la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les conditions d'existence sont presque semblables. Après une forte récession, le temps est à la consommation comme le prouve l'apparition des grands magasins et des foires internationales. Un nouveau média voit le jour et se développe particulièrement grâce à Émile de Girardin qui le rend accessible à tous : le journal. Les récits sont alors commandités et publiés dans le bas des journaux, le « feuilleton » ; ils paraissent de manière découpée,

---

créant une attente chez le public, principalement féminin mais pas que ! Les lecteurs y trouvent leur compte, les journaux et les publicitaires aussi.

Deux époques mais des conditions d'apparition presque semblables avec une prise en compte particulière du consommateur. Aujourd'hui, le développement des plateformes de streaming comme Netflix, Amazon, Disney+ ou autres prouve encore plus l'influence de ce nouveau média qu'est Internet pour favoriser une consommation plus dense, une production plus effrénée et une offre plus vaste. Cet attrait pour les séries télévisées doit se lire comme une manifestation de plaisir, au sens que Barthes donne au texte de plaisir : « celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique confortable de la lecture » (Barthes, 1973). C'est dans cette brèche que les sciences humaines peuvent s'engouffrer afin de comprendre ce qui fait l'attrait d'une série selon qu'elle représente une époque, permet l'évasion ou le divertissement, projette des avenir différents. La particularité de ce nouveau numéro d'*InteraXXI* est cet intérêt porté à un élément issu de la culture populaire : il devient sujet d'études en ce qu'il révèle de l'humain.

### **Un champ disciplinaire en pleine expansion**

L'attrait des séries télévisées pour les sciences humaines ne date pas d'hier, mais connaît un essor conséquent dans le champ académique si on en croit la littérature savante qui se développe depuis une dizaine d'années. Aux États-Unis, les presses universitaires s'ouvrent aux possibilités multiples des approches pluridisciplinaires, offrant à la télévision, dès la légitimation de cette dernière aux yeux de la critique, le même traitement de faveur qu'avait reçu le cinéma, quand des philosophes comme Stanley Cavell (1989 et 1993), et plus tard Robert Pippin (2012) ou Thomas Wartenberg (2007) s'étaient vus investir dès les années 1980 le cinéma populaire en y identifiant des terrains fertiles à la réflexion, puisant parfois dans les œuvres audiovisuelles des illustrations à leurs systèmes philosophiques, comme les philosophes s'étaient auparavant amusés à imaginer des expériences de pensée pour introduire et expliciter leurs idées et leurs concepts, ou identifiant dans les œuvres des systèmes invitant à la réflexion critique. Les universitaires français n'ont pas tardé à suivre l'exemple, surtout depuis que la question du genre, libérée des jugements de valeur qu'elle a pu subir en étant comparée défavorablement à la question de l'auteur jusqu'au début des années 2000, connaît une réhabilitation critique accélérée, sous l'impulsion des études de Raphaëlle Moine, qui se situent dans la lignée de celles de Rick Altman (1999),

---

suivies d'un corpus de monographies consacré à des genres ou des films de genre spécifiques (Dufour, 2006 ; Durafour, 2007 et 2017 ; Clémot, 2011).

Le même scénario se répète avec les séries télévisées : les presses universitaires américaines lancent la tendance, investissant les séries les plus populaires du moment, dans des ouvrages aux titres qui n'invitent à aucune équivoque. La philosophie semble la discipline la plus naturelle pour initier ce dialogue interdisciplinaire. Les collections de certains universitaires – comme Mark T. Conard (dans les presses de l'University of Kentucky) ou William Irwin (directeur de la collection « Philosophy and Pop Culture » dans Wiley-Blackwell) – invitent pour l'occasion un grand nombre de contributeurs à explorer au prisme des tendances philosophiques, ou même à la lumière d'autres disciplines (sociologie, sciences politiques, psychologie...) des séries comme *Seinfeld*, *The Simpsons*, *Lost* ou plus récemment *Westworld*, entre autres.

En France et ailleurs, l'attrait académique pour les séries télévisées ne cesse de grandir, en témoigne le nombre grandissant de colloques consacrés au médium : à l'Université Panthéon-Sorbonne, sous l'impulsion de Sandra Laugier, à l'Université Montpellier Paul-Valéry, sous l'impulsion de Sarah Hatchuel, ou à Edge Hill University (Angleterre), entre autres événements, durant la deuxième partie de l'année académique 2022-2023 (Laugier, 2019, 2022 et 2023 – et Hatchuel, 2016 – étant les deux principales représentantes de ce champ d'études en France). Par ailleurs, les disciplines sollicitées pour la lecture des séries s'avèrent plus diversifiées. Une collection apparaît en 2012 dans les Presses Universitaires de France (PUF), intitulée la « Série des séries », exclusivement consacrée à une approche interdisciplinaire des séries. Jusqu'à 2018 et à travers 24 titres, le directeur de la collection (Jean-Baptiste Jeangène-Vilmer, un politologue de formation par ailleurs) invite historiens, juristes, philosophes, sociologues ou psychologues à analyser une série de leur choix : partant, entre autres, d'une approche historique de la série *Rome* (HBO, 2005-2007), juridique de *Law and Order* (NBC, 1990-2010) ou de *The Practice* (ABC, 1997-2004), ou morale de *24* (Fox, 2001-2010), la collection met clairement l'accent sur l'angle culturel (*Cultural Studies*), même quand elle invite des théoriciens du cinéma à y contribuer.

Cette collection est représentative de cette tendance de légitimation de l'œuvre audiovisuelle, mais aussi des limites et du potentiel épuisement d'une approche qui, en faisant de l'interdisciplinarité sa signature, avec ce qu'elle a de potentiellement fructueux et de profondément frustrant, réduirait toute analyse esthétique ou formaliste à un rôle secondaire.

---

En effet, si les séries télévisées n'interpellent pas encore l'esthétique et la philosophie de l'art comme avaient fini par le faire les œuvres cinématographiques (et les œuvres par exemple d'un Tarkovski, Hitchcock, Kurosawa...), ou du moins ne le font pas encore aussi « naturellement » que le cinéma, elles offrent néanmoins des constructions d'univers du récit (*Worldbuilding*) qui d'un côté, intéressent les sciences humaines comme la littérature l'avait fait auparavant, et invitent à l'interdisciplinarité du fait même que les séries sollicitent de plus en plus les sciences humaines et sociales pour construire leurs univers : l'on ne peut considérer *The Good Place* sans faire appel à la philosophie, *House of Lies* et *Game of Thrones* sans les sciences politiques, *In Treatment* sans la psychologie, etc., puisque ces séries ne peuvent se lire au premier abord que sous la lumière de la discipline qu'elles mettent en scène, sollicitant explicitement l'interprétation interdisciplinaire...

Or la reconnaissance académique de la production télévisuelle peut-elle dépendre exclusivement d'un recours à des outils théoriques habituellement étrangers à elle ? Lire les séries à partir des outils théoriques des sciences humaines a eu inévitablement, pour effet secondaire, de ne pas ouvrir la voie à des approches formalistes plus poussées et plus ambitieuses. Ceci a entraîné, dans les milieux critiques, un besoin de différenciation continue entre les productions des deux médias<sup>1</sup>, alors qu'elles continuent à se rapprocher au niveau aussi bien de leurs équipes créatrices que de leurs choix formels et narratifs, au point qu'il nous est de plus en plus difficile de distinguer, par exemple, une série et une œuvre cinématographique produites par les mêmes auteurs.

### **La question de l'auteur absente des *TV studies* ?**

La question interdisciplinaire, ou la reconnaissance des séries télévisées à travers les outils des sciences humaines et sociales, est d'autant bienvenue pour la légitimité critique et académique des séries télévisées que ce médium peine encore à se faire reconnaître par les détenteurs d'une approche formaliste – qui semblent encore enclins à condamner une « indigence » formelle pourtant corrigée et rectifiée depuis longtemps dans le paysage télévisuel. Ce problème peut s'expliquer de plusieurs manières : si nous nous servons de l'évolution des études filmiques comme référent, il faut noter que, pour accomplir sa reconnaissance critique et faire son entrée dans le panthéon des arts, le cinéma a dû défendre la primauté d'un « auteur » dans le processus de création d'un film, à savoir le réalisateur, tâche d'autant plus paradoxale dans la compréhension d'un art naturellement collectif.

---

Le même stratagème s'avère bien plus complexe pour les études de séries – et leur reconnaissance, pour la raison même qu'il s'agit d'un art qui dépend encore plus de l'effort collectif. Dans un médium où le rôle du metteur en scène est souvent en retrait (il n'est en général qu'un invité sur un ou quelques épisodes de l'ensemble<sup>2</sup>) et fortement conditionné à celui du créateur de séries, qui est lui-même souvent le *head writer* (à la tête de l'équipe de scénariste), le médium de la série n'a pas pu encore se trouver les arguments pour se démarquer – rappelons que choisir le metteur en scène comme auteur, dans les études filmiques, était principalement dans le but d'arriver à une conclusion spécifique : non pas ce que le cinéma est (en l'occurrence un art narratif), mais ce qu'il possède comme spécificité par rapport aux autres arts.

Or, ne peut-on pas parler aujourd'hui d'auteurs en évoquant les créateurs de séries ? Des *showrunners* comme David Simon (*The Wire*, *The Deuce*, *The Plot Against America...*), Damien Lindelof (*Lost*, *The Leftovers*, *Watchmen...*), Joss Whedon (*Buffy*, *Dollhouse*, *Firefly*), Noah Hawley (*Fargo*, *Legion...*), n'ont-ils pas atteint aujourd'hui un statut que l'on pourrait comparer, avec quelques rectifications de forme, à celui d'auteur ?

Il est vrai qu'à partir du moment où les séries télévisées ont commencé à gagner en visibilité critique, le débat théorique qui devait logiquement s'ensuivre s'est retrouvé devant un dilemme : faut-il appréhender les séries télévisées à la lumière des outils théoriques propres aux études filmiques (alors que ces mêmes études, longtemps dominées par la politique des auteurs, auraient eu du mal à identifier des auteurs dans des œuvres où le travail du réalisateur est fortement conditionné aux volontés du créateur de série, et donc presque périphérique dans l'évaluation de l'œuvre), ou aux canons des études littéraires et narratologiques (car le créateur de série est plus souvent le scénariste attitré plutôt que le réalisateur des séries ; or, la série, dans son format, demeure logiquement plus une mise en images qu'une mise en récit) ? Il ne faut pas oublier que, par le passé, des auteurs de cinéma ont fait le saut vers la télévision, le plus notable étant celui d'Alfred Hitchcock, qui crée sa propre série anthologique dès les années 1950 et en réalise plusieurs épisodes – il était encore difficile d'imaginer, dans les études critiques, qu'on puisse analyser dans le même élan *Psycho* et *The Case of Mr. Pelham*. Bien qu'aujourd'hui, les créations sérielles d'auteurs de cinéma soient de plus en plus prises en compte dans les études critiques de leurs corpus (*Twin Peaks* de David Lynch, *Mindhunters* de David Fincher...), les distinctions appréciatives demeurent.

---

L'émancipation graduelle, dès les années 1990, des études filmiques de la politique des auteurs, grâce aux approches néo-formalistes et cognitives héritées de l'Academia anglo-saxon (et dont les référents sont David Bordwell, Kristin Thompson, Noël Carroll...), aurait permis dans le même élan, et sur le long terme, d'englober les séries comme objets légitimes d'études. Pour cette raison, nous retrouvons facilement aujourd'hui, dans les écrits académiques, des films de David Lynch (ayant lui-même brisé, dès le début des années 1990, cette frontière invisible entre cinéma et télévision, avec sa série *Twin Peaks*) côtoyer des séries comme *The Sopranos* ou *Breaking Bad*. Bien que certains préjugés demeurent, il n'empêche que les frontières se mettent peu à peu à s'estomper pour laisser place à des interprétations englobant des univers qui n'hésitent pas à voyager entre médias. Ce que les garants de l'approche esthétique ont refusé d'offrir aux séries télévisées, à savoir une légitimité critique au-delà du simple jugement de valeur, les approches pluridisciplinaires sont en train de les leur garantir.

### **L'expérience collective des séries TV**

Pour que les séries trouvent pleinement leur place dans la réflexion, il fallait repenser les approches relatives aux médias audiovisuels au-delà de la question de l'auteur, ce que les milieux académiques anglo-saxons ont réussi déjà à faire, intégrant ainsi naturellement les séries télévisées dans leurs corpus. On peut voir ainsi David Bordwell ou Kristin Thompson passer de manière fluide entre les séries et les films dans leurs monographies (*Storytelling in Film and Television*). Ces théoriciens cherchent à libérer les études filmiques d'une conception exclusive et restrictive du metteur en scène comme unique auteur du film, explorant de nouvelles pistes (allant jusqu'à concevoir par exemple un studio comme 'auteur', du fait d'une cohérence stylistique transversale entre des films dont le seul lien concret serait le studio qui les produit...).

De même, dans le cadre des études télévisuelles en pleine expansion, commence à s'organiser une réflexion qui ne perçoit pas les séries en soi, à partir d'une « mystique du créateur individuel » (dixit Sandra Laugier), mais en tant qu'expérience collective et éthique. C'est dans ce cadre que s'inscrivent justement les études de Sandra Laugier, philosophe de formation et spécialiste de Stanley Cavell et de la philosophie américaine, études inspirées justement de celles de Cavell sur le cinéma et les genres cinématographiques (comédie, mélodrame). Dans l'introduction d'un ouvrage collectif qu'elle a dirigée sur les séries TV, Laugier note l'évolution de la perception des séries TV à partir de l'intérêt de philosophes, sociologies et autres pour le médium, qui permet

---

aujourd'hui d'évaluer sans a priori l'ambition intellectuelle et philosophique des séries (Laugier, 2022, 250). Mais Laugier cherche à se démarquer des approches qui instrumentalisent les séries (en les percevant comme les simples illustrations de concepts : *Game of Thrones* pour illustrer Machiavel ou Hobbes, *The Good Place* pour illustrer les philosophies morales...) pour aborder la série TV dans sa relation avec la réalité, dans son « intégration au cœur de la vie du spectateur, et son rôle dans la constitution de l'expérience de ce dernier » (Laugier, 2022, 251), reprenant le flambeau du cinéma dans sa volonté et dans sa capacité d'initier et de modeler l'imagination et la conscience d'un peuple. Se libérant quelque peu de la conception adornienne de la culture de masse, qui présente les œuvres populaires comme aliénantes et potentiellement dangereuses pour la démocratie, Laugier perçoit le médium, art populaire par excellence et naturellement ouvert à la sphère publique et la conscience collective, dans une optique principalement éthique, essayant de saisir encore le potentiel des séries non seulement à rendre concrets des positions morales et des systèmes de pensée, mais à les nourrir et à les initier. Une ambition certes louable, bien qu'elle mérite encore une réflexion nourrie et de longue durée.

Quoi qu'il en soit, toutes les activités de recherche autour du médium attestent de sa centralité actuelle dans l'expérience collective d'une société, et dans sa manière de définir le rapport de chacun au monde et aux autres. Une expérience pareille, au-delà de ses implications esthétiques et narratives, ne peut que solliciter les sciences humaines pour une meilleure compréhension du phénomène.

Ce nouveau produit de consommation issu de la culture populaire dont il est également le miroir ne peut donc qu'interpeller les Humanités dans le reflet qu'il donne d'une aire culturelle, géographique, sociologique, historique ou autre. Outre-Atlantique, de nombreuses disciplines issues des sciences humaines et sociales se sont déjà penchées sur ce produit culturel vu qu'il fait interagir la littérature, l'histoire, la philosophie, la sociologie, la géographie et la psychologie tant au niveau de l'intrigue que de la construction du canevas (Pasquier, 2003). La série est tantôt vue comme un miroir de la société contemporaine, tantôt comme un acteur démagogique ayant un impact sur le fonctionnement du monde actuel (Combes, 2021).

Plusieurs éléments liés à l'intériorité de la série ou à son armature provoquent ainsi un phénomène de visionnage compulsif (binge watching) sur lequel il est intéressant de se pencher par le biais des grilles de lecture des sciences humaines. L'étude des représentations des sociétés, du traitement historique,

---

des territoires réels ou fictifs, de la psyché des personnages, des procédures d'écriture et des valeurs véhiculées permet de faire dialoguer les sciences humaines autour d'une nouvelle habitude culturelle de consommation presque généralisée. Ceci fait émerger une nouvelle manière d'appréhender l'esprit des temps actuels mis en monde par la fabula.

L'objectif de la thématique de ce numéro est de croiser les regards des chercheurs issus des Humanités autour des écritures sérielles. Les auteurs ont été appelés à s'intéresser à ce nouveau matériau en analysant par exemple les personnages, la gestion spatio-temporelle, la fonction des paysages, la production du scénario, au public-cible... de manière à croiser les regards disciplinaires. Ce numéro a voulu répondre au questionnement général suivant : dans quelle mesure la recherche scientifique peut-elle donner une légitimité à l'étude des séries comme objet d'étude universitaire ? Comment celles-ci peuvent-elles rétablir le fossé scientifique qui met dos à dos une culture haute et une culture basse ?

Les articles proposés ont pu ainsi s'appuyer sur une triple approche de la série : interne, externe et de la réception. La première interroge l'imaginaire déployé par l'écriture sérielle au niveau de la construction des personnages, de la prise en charge de l'Histoire et du temps et la symbolique du territoire mis en scène. La deuxième se penche sur les voix mises en parole dans les séries, la puissance de la narration dans la conduite de l'histoire et dans l'addiction créée au niveau de la consommation. Ce sont les procédés narratifs qui constituent le cœur de cette approche ; ils permettent de comprendre les mécanismes qui favorisent la frustration, concept phare de la boulimie sérielle. Quant à la réception, elle questionne l'impact des séries sur les téléspectateurs. La mise en résonance des valeurs et contre-valeurs véhiculées, le rapport du royaume des « fans » aux produits vendus, les représentations de l'actualité, les niveaux de lecture... sont tous des éléments pris en compte dans l'analyse des séries choisies.

Ce numéro relève donc d'une gageure... réussie puisqu'il prouve par la variété des corpus sollicités et la richesse des regards croisés que cet art populaire ne rompt pas avec le réel mais s'y implante pour mieux en révéler les failles. Il est également une promesse de changement de pratiques curriculaires dans le monde universitaire francophone qui peut désormais manier ses grilles de lecture pour disséquer ce qui n'est plus un effet de mode mais un miroir d'une humanité exsangue.

**Karl Akiki et Toufic el Khoury**  
**Co-rédacteurs en chef du numéro**



---

## Notes

- <sup>1</sup> Les scénaristes de cinéma (Terence Winter, Noah Hawley, J.J. Abrams...) suivis des cinéastes (Martin Scorsese, David Fincher, Rian Johnson...) vivent désormais le passage de l'un à l'autre médium de manière plus naturelle, alors qu'il pouvait être vécu auparavant comme une régression professionnelle.
- <sup>2</sup> Quelques très rares exceptions ont eu lieu récemment : la première saison de *True Detective* a été entièrement réalisée par le même metteur en scène, Cary Joji Fukunaga. Mais ces rares exemples ne font que souligner la tendance générale, la mainmise du *showrunner* (le plus souvent le scénariste, comme dans le cas de la série en question) sur le processus créatif.



---

## BIBLIOGRAPHIE

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. BFI Publishing ; Moine R. (2015). *Les Genres du cinéma*. Armand Colin.
- Barthes, R. (1973). *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Cavell, S. (1989). *Contesting Tears, The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. University of Chicago Press.
- Cavell, S. (1993). *À la recherche du bonheur, Hollywood et la comédie du remariage*. Trans. Christian Fournier et Sandra Laugier. Cahiers du cinéma. « Essais ».
- Combes, C. (2021). « Goûts et dispositifs de visionnage des séries », *Questions de communication*, 39.
- Clémot, H. (2011), *Les jeux philosophiques de la trilogie Matrix*. Vrin.
- Dufour, E. (2006), *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Presses Universitaires de France
- Durafour, J.-M. (2007). *Hawks : cinéaste du retrait*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Durafour, J.-M. (2017). *L'étrange créature du lac noir de Jack Arnold : Aubades pour une zoologie des images*. Rouge profond.
- Hatchuel, S. (2016). *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*. Rouge Profond, 2016.
- Laugier, S. (2023). *Les Séries – laboratoire d'éveil politique*. CNRS Éditions.
- Laugier, S. (2022). *Ethics and Politics of TV Series* (dossier thématique), *Open Philosophy*. De Gruyter, 5(1).
- Laugier, S. (2019). *Nos vies en série : Philosophie et morale d'une culture populaire*. Flammarion.
- Pasquier, D. (2003). *Des audiences au public : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles*. Presses de Sciences Po.
- Pippin, R. B. (2012), *Fatalism in Film Noir, Some Cinematic Philosophy*, University of Virginia Press.
- Wartenberg, T. E. (2007), *Thinking on Screen, Philosophy as Film*, Routledge.