



## Le dossier // Entretien avec Anaïs Goudmand

## La narration sérielle



Anaïs Goudmand

Agréégée de lettres modernes,  
Normalienne (Ulm),Anaïs Goudmand est doctorante  
au Centre de Recherche sur les Arts  
et le Langage (CRAL) de l'EHESS  
sous la direction de Jean-Marie  
Schaeffer et à l'Université  
de Lausanne, en Suisse sous  
la direction de Raphaël Baroni.  
Sa thèse porte sur « Sériabilité et  
fictionnalité : pour une poétique  
du récit sériel ». Elle est par ailleurs  
ATER à l'Université de Lorraine.<sup>1</sup> J. J. Abrams, Damon Lindelof et Jeffrey  
Lieber, ABC, 2005-2010.<sup>2</sup> Voir « entretien avec Bertrand Puard »,  
p.13-17.

Anaïs Goudmand prépare une thèse en narratologie sur la sériabilité. Dans cet entretien, elle met à jour les spécificités narratives des séries, qu'elles soient littéraires ou télévisées, tout en explicitant les mécanismes de leur conception.

Marieke Mille : Quelles sont les spécificités narratives de la série en général ?

Anaïs Goudmand : D'abord, les impératifs commerciaux sont particulièrement flagrants. Si une série n'a pas de succès, elle s'arrête. La continuation du récit dépend immédiatement de la réaction des spectateurs ou des lecteurs. La tension narrative est donc particulièrement marquée pour retenir leur attention. Souvent, le récit est structuré par une « double réticence » : une tension narrative à court terme avec le dénouement de l'épisode ou du volume et une, à long terme, qui porte davantage sur le devenir existentiel des personnages ou sur des arcs narratifs qui débordent du seul épisode. Ensuite, le dénouement est souvent inconnu au début de la diffusion. Comme la suite de la série dépend de son succès, les créateurs ne peuvent pas pleinement planifier la fin, hormis quelques axes. Selon le principe du prolongement indéfini, le récit est amorcé sans que les auteurs ne sachent quand il va se terminer. Le principe narratif doit donc être suffisamment riche pour poursuivre tant que le public est au rendez-vous.

MM : En quoi la narration de la série télévisée et celle de la série littéraire se différencient-elles ?

AG : Les moyens de production de livres sont bien moins lourds que ceux de la télévision, ce qui offre la possibilité de planifier davantage. La narration de la série télévisée est plus ouverte car elle est soumise à de nombreuses contraintes : si un acteur n'est pas disponible pour tourner une saison, la narration doit intégrer la disparition de son personnage ; selon le budget alloué, les possibilités sont diverses... Les créateurs sont aussi moins autonomes que dans la série littéraire, généralement signée par un auteur, et travaillent en équipe. Ils lancent des pistes sans être sûrs qu'elles aboutissent. C'était assez frappant dans *Lost*<sup>1</sup>, pour laquelle beaucoup de sites recensent les intrigues qui n'ont pas trouvé de réponses.

MM : Bertrand Puard voit dans la série une opportunité d'inclure plusieurs modes de narration<sup>2</sup>. Cette diversification est-elle aussi présente dans la série télévisée ?

AG : Oui, la longueur du récit laisse la place pour changer de focalisation et pour mettre en scène plusieurs héros. Le principe narratif qui consiste à alterner les points de vue des personnages d'un



épisode à l'autre tout en suivant le développement chronologique de l'intrigue est assez courant. Dans *Skins*<sup>3</sup> par exemple, le spectateur suit plusieurs adolescents mais le procédé se retrouve aussi dans *Heroes*<sup>4</sup> ou *Orange is the New Black*<sup>5</sup>. La série télévisée permet de jouer sur le point de vue beaucoup plus que le cinéma, ce qui lui donne l'opportunité de changer de ton. Elle se rapproche en ce sens en partie de la série littéraire, puisque la spécificité médiatique de la littérature est de donner accès aux pensées des personnages. La mise en scène subjective est beaucoup plus compliquée, mais, comme le format est long, des pistes différentes pour tenter de changer de focalisation et de sortir des limites du cinéma peuvent être explorées sur un ou deux épisode(s). Par exemple, un épisode de *The Good Wife*<sup>6</sup> se place du point de vue de l'héroïne, en focalisation interne, et ses pensées sont mises en scène : on voit à l'écran quand elle croise un homme qui lui plaît, qu'elle s'imagine au lit avec lui, qu'elle pense à son ex qui est mort... Le reste de la série joue plutôt sur le fait que l'héroïne est énigmatique. Parfois, de façon plus prosaïque, les modes de narration varient en fonction des sommes attribuées par la production. Le budget d'une saison est réparti selon les épisodes, dont certains coûtent très chers et d'autres n'ont alors que peu de moyens. Ce sont les « *Bottle episodes* », qui se passent en huis clos avec moins de personnages pour minimiser les coûts. Ces contraintes de production sont perçues par les créateurs comme des défis narratifs pour réussir à rendre l'épisode d'autant plus intéressant qu'il pourrait paraître peu spectaculaire.

MM : La possibilité pour les scénaristes d'avoir un retour du public pendant l'écriture, a-t-il un impact sur leur travail ?

AG : C'est aussi une spécificité de la série. Les réactions des spectateurs se mesurent en temps réel ce qui contribue à l'idée que le public peut avoir une forme d'influence. C'est très difficile à mesurer parce que les créateurs ne vont pas forcément la reconnaître. Le phénomène n'est pas nouveau pour autant puisque, déjà dans le roman feuilleton du XIX<sup>e</sup>, Eugène Sue, par exemple, qui écrivait *Les Mystères de Paris*, recevait du courrier de ses lecteurs qui lui demandaient de faire réapparaître un personnage qui revenait par la suite. A l'époque, le lien était en quelque sorte encore direct puisque l'auteur recevait le courrier de ses lecteurs, tandis qu'aujourd'hui, dans une économie globalisée, le public se compte en millions de personnes. C'est à la fois une force de frappe importante, mais en même temps, la voix des spectateurs ou des lecteurs est plus diffuse. Dans la série, le créateur ne peut pas faire abstraction du public et il est assez fréquent qu'il se repente de certains éléments ou d'une fin considérée comme ratée – surtout que la fin est très importante dans l'esprit des récepteurs, qui jugent qu'elle peut gâcher toute une série si elle n'est pas à la hauteur. Par exemple *Lost* fonctionnait grâce à ses intrigues multiples et au fait de ne pas savoir dans quelle direction elles allaient. Les spectateurs ont été frustrés par le dénouement insatisfaisant par rapport à toutes les pistes ouvertes.

<sup>3</sup> Jamie Brittain et Bryan Elsley, E4, 2007-2013.

<sup>4</sup> Tim Kring, NBC, 2006-2010.

<sup>5</sup> Jenji Kohan, Netflix, 2013-en production.

<sup>6</sup> Robert et Michelle King, CBS, 2009-en production.



MM : La fin des épisodes est aussi stratégique car il faut garder l'attention du public. Repose-t-elle sur des techniques particulières ?

AG : La technique narrative la plus évidente est celle du cliffhanger, qui est éprouvée quel que soit le support médiatique. Le principe, qui signifie littéralement « suspendu à une falaise », repose sur la non-coïncidence de la fin d'un épisode et du dénouement d'une séquence. L'incertitude doit être suffisamment forte pour susciter l'envie de connaître la suite. Le mot « cliffhanger » date du XIX<sup>e</sup> siècle, et il a d'abord été utilisé pour qualifier les romans feuilletons, même s'il est très visuel. Le cinéma s'est très fortement emparé de cette technique littéraire, déclinée maintenant sur tous les supports. Dans la série, les seuils d'entrée et de sortie sont assez importants pour maintenir la tension. La fin des épisodes repose sur un double principe d'ouverture et de clôture ; quelques éléments de suspense sont dénoués en même temps que s'opère une mécanique de relance.

MM : Aujourd'hui, il y a beaucoup d'adaptations de livres en séries. Pour *Game of Thrones*<sup>7</sup>, par exemple, la narration de la série télévisée va devancer celle du livre qui n'est pas encore terminée...

AG : Le cas de l'adaptation d'une série de livres encore inachevée se retrouve souvent aujourd'hui. Les films *Harry Potter* suivaient d'une certaine manière ce schéma, mais le rythme était très précis et l'intrigue ne s'éloignait pas de celle du roman. Dans *Game of Thrones*, l'intrication est loin d'être aussi stricte. L'auteur des livres, George R. R. Martin, qui faisait au début partie de l'équipe de scénaristes de la série télévisée, a choisi de s'en désolidariser au moment où l'intrigue a commencé à prendre une forme d'indépendance par rapport à celle des livres. Jusque là, les romans imprimaient un rythme narratif plutôt lent, qui s'est vraiment accéléré depuis la dernière saison, comme si la logique du support médiatique finissait par l'emporter sur le principe de l'adaptation. Le début s'annonce comme une retranscription précise, mais le rythme canonique de la série télévisée s'est imposé progressivement. Les adaptations introduisent un double niveau de lecture : elles peuvent être regardées par des néophytes tout comme par des fans dans une logique de multiplication des bénéficiaires, puisque la série amène des lecteurs et le livre apporte des spectateurs. Les fans de la série et du livre se retrouvent tiraillés. Au moment où la série se libère donc en partie du livre, elle en devient encore plus prisonnière car beaucoup de lecteurs vont se sentir trahis si l'intrigue est modifiée. Les créateurs gagnent en liberté tout en risquant de perdre des spectateurs mécontents, qui vont être nostalgiques de l'âge d'or de *Game of Thrones*. Le même genre de phénomène, moins marqué cependant, s'est produit avec *True Blood*<sup>8</sup>. La série télévisée est adaptée de *La Communauté du Sud*<sup>9</sup>, qui était en cours de publication lorsqu'elle a débuté. Contrairement à l'adaptation d'un livre terminé, le suspense persiste. Dans les séries télévisées britanniques notamment, beaucoup d'adaptations de romans donnent des mini-séries parce que le matériau n'est pas extensible. Quand la série littéraire est encore en cours d'écriture, la matière peut être étirée. Le public ne sait pas comment les livres vont se terminer mais il ne sait pas non plus si la fin de la série télévisée coïncidera avec celle de la série

<sup>7</sup> David Benioff et D. B. Weiss, HBO, 2011-en production.

<sup>8</sup> Alan Ball, HBO, 2008-2014.

<sup>9</sup> Charlaïne Harris, *La Communauté du Sud*, Flammarion, J'ai lu, 2001-2014.

<sup>10</sup> Yves Grelet, Florence Hinckel, Carole Trébor et Vincent Villeminot, *U4*, Nathan/Syros, 2015.

#### Bibliographie de Anaïs Goudmand

- « De l'épisode au chapitre : discontinuité du récit, "cliffhanger" et tension narrative », avec Raphaël Baroni, « Pratiques et poétiques du chapitre du XIX<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle », colloque international, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3. Publication en cours.



littéraire. Il ne compare plus seulement la fidélité à l'œuvre, mais aussi la possibilité d'avoir plusieurs versions différentes d'une même histoire.

MM : Sur ce point, le mode de narration d'U4<sup>10</sup>, à paraître en septembre, projette quatre héros dans une même quête dans un monde post apocalyptique. Sans être véritablement une série, ces quatre livres écrits par des auteurs différents, mettent chacun un héros en scène, sortiront simultanément, sont indépendants et peuvent se lire dans n'importe quel ordre ...

AG : La parution simultanée et la simultanéité des intrigues font écho à la série pour laquelle le moment de la sortie doit correspondre à une forme de réalisme temporel avec la narration. Souvent, des épisodes spéciaux paraissent à Noël, où la célébration est à la fois dans la série et pour le spectateur. L'écoulement du temps de la série est mimétique de celui du récepteur, ce qui se retrouve dans ce projet avec des intrigues et une parution simultanées. La possibilité pour le lecteur d'entrer à plusieurs endroits et de retrouver les personnages dans chaque livre, rappelle d'une certaine manière la logique des franchises. Chez Marvel par exemple, comme l'univers est dense et très touffu, il faut ménager des entrées pour les spectateurs qui ne connaissent pas le monde. U4 montre aussi l'évolution de la narration transmédiatique ou interactive. Les différents supports médiatiques ont une influence directe sur le littéraire, en particulier dans la littérature pour adolescents. On retrouve aussi les impératifs de coordination entre les auteurs, qui doivent faire fonctionner leurs livres ensemble sans aberrations. Le rôle de l'auteur comme figure individuelle autonome est dilué mais cette collaboration renforce paradoxalement la figure de l'auteur : chacun s'approprie cet univers diégétique partagé et l'un des intérêts de la narration repose sur les variations de ton, de style... d'un écrivain à l'autre. La comparaison des différents tomes permet la mise en valeur de leurs spécificités stylistiques. U4 s'inscrit dans la volonté actuelle de multiplier les formules narratives. La série en tant que principe narratif commence à dater et on constate une envie d'élargir les possibilités, comme dans le transmédia par exemple.

- « Le feuilleton littéraire et télévisuel : du stéréotype à l'approfondissement du personnage », avec Raphaël Baroni, *Études cinématographiques*, n°74, à paraître en 2015.
- « Économie et socialité du suspense dans les mystères urbains », in *Les mystères urbains au XIX<sup>e</sup> siècle : Circulations, transferts, appropriations*, Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérenty (dir.), Medias19, 2015. <http://www.medias19.org/index.php?id=17039>
- « Fiction et idéologie : Marx lecteur des *Mystères de Paris* », avec Alice de Charentenay, *COntEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, « Varia », mis en ligne le 14 novembre 2014. <http://contextes.revues.org/5991>
- « Le statut narratif de l'objet dans le roman-feuilleton », in *Usages de l'objet - littérature, histoire, arts et technique, XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles*, Marta Caraion (dir.), Champ Vallon, 2014.
- « L'ethos du feuilletoniste: interventions d'auteur chez Eugène Sue », in *Actes du colloque « Figures, ethos et postures d'auteurs au fil des siècles »*, Fabula, colloques en ligne, 2014. <http://www.fabula.org/colloques/document2344.php>.
- « Narratologie du récit sériel : présentation de quelques enjeux méthodologiques », *Revue Proteus - Cahiers des théories de l'art*, n°6, *Le Spectateur face à l'art interactif*, Bruno Trentini et Benjamin Riado (dir.), hors thème, 2013. <http://www.revue-proteus.com/abstracts/06-10.html>
- « Suspense et périodicité dans *La Vie de Marianne* », *Atelier de théorie littéraire*, Fabula, la recherche en littérature, 2013. [fabula.org/atelier.php?Suspense\\_et\\_periodicite](http://www.fabula.org/atelier.php?Suspense_et_periodicite)
- « La valeur littéraire à l'épreuve du désenchantement : étude comparée des réflexions de Pierre Bourdieu et de Jean-Marie Schaeffer », in *La Valeur de l'oeuvre littéraire*, textes réunis par Patrick Voisin, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012.