

Introduction

Ilona WORONOW, Jonathan FRUOCO

Le présent ouvrage est issu d'un séminaire, « Mythes et séries télévisées », et d'un colloque international consacré à l'imaginaire sériel tenu à Grenoble en mai 2015. Toutefois, il entend dépasser la simple publication d'actes. La polysémie des notions clés ainsi que la diversité des approches et des thématiques abordées au cours de ces échanges ont donné lieu à une forte hétérogénéité de communications. Embrasser cette hétérogénéité, en resserrant des perspectives variées autour d'une question de poétique transversale, telle était l'ambition qui a porté ce projet éditorial.

Aux origines mêmes du projet, huit séminaires de recherche autour des notions de « mythe » et « séries télévisées », organisés par des doctorants et jeunes chercheurs de l'université Grenoble Alpes et de l'université de Savoie entre octobre 2013 et décembre 2014, incitèrent les organisateurs à problématiser la relation entre l'imaginaire et les mécanismes propres à la sérialité. Le projet initial était fondé sur la conviction que les séries télévisées véhiculent des récits fondateurs qui ont le pouvoir à la fois de réfléchir et de fléchir le monde d'aujourd'hui. Qu'on les considère comme des unités atemporelles et permanentes, ou alors comme des reformulations ancrées dans le contexte du discours et marquées par les choix du locuteur, pour rappeler les deux positions défendues par Philippe Walter et par Charles Delattre lors du séminaire inaugural du 23 octobre 2013, les mythes semblent le véhicule privilégié de la transmission de l'imaginaire collectif. Or, le rapprochement entre une forme populaire de divertissement contemporain et le mythe, étudié plus en détail par les intervenants du séminaire, a révélé que l'impact d'une œuvre sur notre imaginaire est étrangement percutant et fécond lorsque celle-ci est conçue pour être

véhiculée par des séries. Comme si la composition éclatée, mélangeant les mécanismes de répétitivité et de variations, à l'image d'une caisse de résonance, amplifiait le dit pour attirer l'attention sur ce qui attend d'être prononcé et déclenchait ainsi la production de sens qui sous-tendent, se greffent voire se suppléent aux sens qui pourraient se dégager des parties prises séparément. Les pauses qui rythment le passage d'une composante à l'autre œuvrent ainsi au devenir de l'objet perçu et reçu en tant que série. En justifiant la capacité d'une série de photos à raconter une histoire, John Berger rappelle l'importance des lacunes dans toute forme de récit. La discontinuité stimule l'émergence de sens :

Le spectateur (ou l'auditeur) devient plus actif parce que les discontinuités y sont sans doute plus grandes et l'implicite, le « non-dit » qui les relie, est à plus longue portée. Le narrateur s'efface, il devient moins présent, parce qu'il n'a plus recours à ses propres mots. Il ne s'exprime plus que par les citations que sont les photographies et par les choix qui président à leur agencement. Le protagoniste, du moins dans notre histoire, est à la fois omniprésent et invisible ; il ne se manifeste que dans chacune des connexions. (Berger et Mohr, 1981, p. 286-287)

John Berger aborde ici l'exhaustivité des œuvres représentatives et, plus précisément, le rôle des vides dans une composition, deux problématiques mises en exergue par la forme sérielle. La « règle d'etc. » dans la tradition de l'histoire de l'art¹, les analyses des textes descriptifs dans les études littéraires, les études sur les pauses dans le domaine de la musicologie, abordent cette question depuis des années. L'étude de la forme sérielle, dans laquelle aux vides incontournables dans tout processus de représentation s'ajoutent des pauses prononcées et assumées comme telles, identifiables d'autant plus facilement qu'elles sont rythmées, pourrait amorcer une étude comparée de la manière dont les productions culturelles/artistiques engagent le lecteur/spectateur à réagir. Malcom Andrews, dans le présent ouvrage, attire l'attention sur l'aspect affectif de la réception attendue d'une telle œuvre.

Une œuvre sérielle, dit le critique Yurkievich cité par Noémie Fargier, ne présente pas « une coulée, mais une suite d'instantanés pleins, absolus, saisis à travers leur répétition régulière jusqu'à l'obsession » (1980, p. 63). Quelle place cette juxtaposition de plénitudes réserve-t-elle aux moments

1. L'appellation de la règle vient de John M. Kennedy, mais il s'agit du principe de constructivisme défendu par Gombrich. L'image est par principe lacunaire, elle ne peut pas tout montrer ; le spectateur supplée forcément au non-représenté.

Introduction

d'entre-deux ? Comment le spectateur réagit-il face à ce foisonnement, cette surabondance de sens ? Contrairement aux séries mathématique et musicale, auxquelles nous avons emprunté le terme, les œuvres sérielles narratives s'emparent du temps et de l'émotion pour imposer une économie imprévisible.

La série télévisée, par sa modernité et sa popularité, est un exemple frappant de cette forme d'expérience, mais qu'en est-il des romans-feuilletons, des séries de tableaux ou des musiques sérielles ? Comment les créateurs des œuvres sérielles usent et abusent-ils du pouvoir latent de cette forme de représentation ? En quoi la construction épisodique d'une œuvre influe-t-elle sur notre imaginaire ? Le colloque « Imaginaire sériel » visa à apporter des réponses à ces questions.

Au-delà des débats idéologiques ou méthodologiques dans les études sur l'imaginaire, un point semble faire l'unanimité : l'imaginaire opérerait essentiellement selon les mécanismes de la répétition. Ainsi, pour ne citer que des exemples emblématiques, Mircea Eliade voit dans la reproduction des archétypes la raison de tout geste humain, Claude Lévi-Strauss souligne l'importance de la récursivité des mythes, alors que Gilbert Durand défend le principe de la redondance perfectionnante. En forgeant la notion de l'imaginaire sériel, nous proposons de revenir sur l'étroite solidarité entre, d'une part, cette faculté qui conditionne et organise les va-et-vient riches de sens entre l'expérience et sa représentation, et, d'autre part, un mode opératoire qui repose sur la répétition cadencée d'un ou plusieurs paradigmes, dans un ensemble déterminé, isolable et cohérent, qui permet leur reproduction et leur inflexion.

La sérialité renvoie à la fois à un phénomène de rythme, donc du temps, et à une modalité de production/réception : elle présuppose un enchaînement d'éléments selon une logique conjuguant des mécanismes de répétition et de variation. Faire une série, c'est enclencher un processus d'engendrement d'éléments les uns des autres, donc créer une contrainte prometteuse, se projeter dans l'avenir en prenant le risque de ses aléas. Si la logique de la série est souple, celle-ci pourra s'aventurer dans des arabesques ornementales. Si, inversement, la logique est rigide, elle se démarquera par la stabilité tendant vers une répétition exacte. Recevoir une série, c'est, en retour, se fier à cette promesse, en se montrant attentif et sensible au jeu de retours et de transformations progressifs, en gardant la possibilité d'y contribuer.

On ne saurait confondre la sérialité et la reproductibilité, dans le domaine de la culture celle-ci relevant de la création de conditions permettant d'obtenir un second spécimen du même objet. Elles se distinguent aussi par leur ancrage et leurs ambitions. Alors que traditionnellement dans l'histoire de l'art occidental le principe de la reproductibilité repose sur une philosophie de l'art qui stipule l'imitation des opérations naturelles², le terme « série » était d'abord appliqué aux mathématiques, ce qui fait que la sérialité est davantage associée à un ordre rationnel, plus ou moins calculé et/ou calculable. La série mathématique peut, en effet, se concevoir de différentes façons, mais renvoie fondamentalement à une idée de « suite » en liant entre eux un ensemble de termes successifs³. Mais quelle que soit sa modalité de production, à dominante culturelle, intellectuelle ou sociale, la sérialité relève forcément de l'expérience proprement humaine. Elle fait appel aux facultés d'abstraction et de projection. Dans une certaine mesure, la série pourrait être interprétée comme moyen de nous arracher à notre conditionnement naturel, une réponse à la crainte du nécessaire. Pour cette raison, elle relève d'une expérience essentiellement artistique : un jeu créatif qui se réfère à des règles préconçues, en s'y pliant ou en les transgressant, afin de faire fléchir l'irréductible.

La sérialité se distingue aussi des mécanismes de la collection. Les deux impliquent une activité d'assemblage, de composition. La conception d'un objet composé peut tendre à l'exhaustivité, comme dans *Le Décalogue* de Krzysztof Kiesłowski qui dialogue avec une liste de commandements judéo-chrétiens forcément close, l'apparentant alors à un cycle. Elle peut aussi, et ce cas de figure est plus courant, être ouverte à un développement potentiellement infini. Ce qui sépare la sérialité de la collection est l'appréciation quantitative. Une série d'une centaine d'épisodes n'est pas plus « accomplie » en tant que série que celle qui n'en comporte que trois. Au lieu d'accumuler des pièces, de combler des lacunes, elle opère des reformulations afin de circonscrire et d'explorer les possibles d'un/d'objet(s) délibérément restreint(s). Entre le mouvement de progression et celui de recentrement continu, la tension vers l'autonomie de chaque composante et le maintien de l'ensemble, syncopé, le rythme d'une série est constamment sujet à des réajustements. C'est, par exemple, le cas de la musique sérielle, qui repose sur une technique de composition

2. Voir Kris, 2005.

3. Une suite mathématique est également dite convergente lorsque la somme des termes résulte en une valeur finie ; dans le cas contraire, elle devient divergente. De même, la série statistique renvoie à un ensemble de valeurs classées selon un ordre précis.

fondée sur l'utilisation et la répétition d'éléments musicaux précis. La série dodécaphonique, initiée par Arnold Schönberg, développe ainsi une structure musicale articulée autour d'une série d'intervalles soutenant une succession de notes, tout en évitant leur répétition et en attribuant à chaque note de l'échelle chromatique la même importance dans la série. De fait, bien plus que de se plier à un genre, à une convention ou à un principe de composition, faire une série est comme battre la mesure dans l'espoir qu'avec celle-ci émerge un sens.

La sérialité étant une modalité de création contrainte, la part d'originalité et, de manière plus générale, d'auctorialité, soulève de nombreuses questions. Elle résulte d'un compromis entre deux postulats opposés qui ont marqué la théorie artistique. Selon Pablo Picasso, l'invention se jouerait dans le choix du premier mot, dans le premier geste de l'artiste⁴, toute l'œuvre y étant préalablement inscrite. D'après Louis Aragon, les premiers pas de l'artiste, que le poète appelle « les incipit », avec leur pluriel significatif, sont marginaux, la création procède toujours d'un retour sur ce qui a déjà été fait⁵. Les procédés propres à la sérialité montrent l'impossibilité de dissocier ces deux modes de production artistique.

Dans une expérience liminaire, prenons la conception d'un motif ornemental qui sera soumis à des transformations mécaniques découlant d'un schéma prédéfini (un cas prototypique qui rapproche la série de son modèle mathématique), seul le premier geste serait créatif, le reste du processus ne consisterait qu'à un engendrement d'une logique ou d'une mécanique qui se déploierait ensuite selon ses propres lois. Or, la grande majorité des œuvres sérielles montrent que l'intervention de l'artiste au cours de la création introduit de manière plus ou moins discrète et assumée des éléments étrangers au projet initial. La sérialité ressemble à un déploiement d'un champ de possibles formant un univers suffisamment stable afin d'être susceptible de durer.

Admettre la contingence au sein d'une série mène forcément à questionner sa viabilité. Aujourd'hui, les séries télévisées jouent volontairement sur l'effet de surprise. Au-delà d'une simple convention narrative ou d'un

4. « Il serait très curieux de fixer photographiquement, non pas les étapes d'un tableau mais ses métamorphoses. On s'apercevrait peut-être par quel chemin le cerveau s'achemine vers la concrétisation de son rêve. Mais ce qui est vraiment très curieux, c'est d'observer que le tableau ne change pas au fond, que la vision initiale reste presque intacte, malgré les apparences. » (Picasso, 1998, p. 31)

5. Voir Aragon, 1969.

choix esthétique, il semble qu'une des raisons de ce parti pris — et du succès des séries télévisées — est la transparence de l'autocritique, de la remise en question généralisée qu'elles rendent visible. Elles cautionnent et font partager la méfiance envers des jugements définitifs. Il importe que le public d'une œuvre sérielle identifie « ces ajouts » immédiatement comme tels. Il s'attend à ce que tout élément de la série soit motivé ou, *a minima*, à ce que la série soit identifiable comme un ensemble cohérent. Tout personnage ou événement dans une œuvre fictionnelle qui apparaît comme *deus ex machina* est donc initialement ressenti comme hétérogène, que cette apparition soit jugée positive ou négative. Le fait de commander de manière impérieuse au premier mouvement, par un genre d'algorithme complexe, compense ou met entre parenthèses d'éventuels éléments arbitraires. Mais cela n'est pas suffisant. Le concepteur d'une série se doit de l'*entretenir*, de veiller à son bon déroulement et, ainsi, de garantir son bien-fondé.

Qu'en est-il quand la responsabilité du projet est partagée ? Prenons les œuvres sérielles qui sont dévoilées au public progressivement dans le temps, comme les feuilletons. L'élaboration d'une œuvre sérielle ne prend-elle pas alors la forme d'une continue re-création ? Le créateur devient un des acteurs du projet. Nous connaissons l'implication des lecteurs ou spectateurs dans le contenu et la forme. Ainsi, la part de créativité serait disséminée dans un large réseau intertextuel. La part personnelle semble le prix que l'auteur paie pour ancrer son œuvre dans le réel, pour l'ouvrir sur le monde extérieur. Comme le montre Tiphaine Samoyault, la source citée, tant qu'elle appartient à la bibliothèque qui fait partie du monde réel, importe effectivement un fragment du réel dans l'œuvre⁶. On perçoit alors à quel point les enjeux de référentialité et des conditions matérielles et sociales de production d'une œuvre sérielle sont indissociables. Pour l'auteur, « re-crée », au sens étymologique de ce mot, signifie accepter de se réengager, de se réinventer, de consentir à changer de cap si besoin.

La récréation, et c'est sur ce point que l'on voudrait insister, rime avec « récréation » au sens vieilli d'« amusement », d'« activité divertissante ». La logique de la série reste la plupart du temps implicite, peut-être à l'exception de la musique et de la danse dites sérielles, que les auteurs s'efforcent de mettre en évidence à travers leurs partitions. Toujours est-il que le public n'a pas besoin de comprendre, de conscientiser les mécanismes d'engendrement. Hormis dans le cas d'une lecture savante,

6. Voir Samoyault, 2005.

ces mécanismes sont la plupart du temps saisis intuitivement. Se profilent ainsi le caractère divertissant et le volet irrationnel de la série. Au-delà de tout enjeu herméneutique, la série est à l'origine d'un plaisir unique provoqué par la reconnaissance des formes répétées et par l'examen de leurs altérations successives. Que l'on soit amateur des sagas de Wagner ou de soap-opéras brésiliens, on partage le même plaisir de revoir un personnage et d'anticiper ses rencontres à venir, l'évolution de ses sentiments. La série, qu'elle soit fictionnelle, ornementale ou matérialisée sous forme de monuments, crée un cadre et indique une direction. Ainsi, elle ouvre sur des essais, des errements, des jeux de l'imagination.

Plus encore, sans confiner ses acteurs à une activité purement ludique — et nous revenons à l'idée qui était à l'origine de cet ouvrage —, la sérialité mobilise un domaine qui joue un rôle décisif dans l'expérience et la conception du monde, et que nous avons appelé l'« imaginaire ». Par ce dernier, nous entendons un fond commun organisant et dynamisant les données intellectuelles, sensorielles et affectives. Il constitue une infra-scène sur laquelle fourmillent des idées et des images prenant progressivement des formes plus ou moins marquées. Davantage une zone de formation qu'un recueil de réponses préfabriquées, il amène à la concertation d'intuitions et de formes, de sorte qu'elles deviennent intelligibles, révélatrices, plaisantes, douloureuses, qu'elles incitent à l'action, etc. En faisant appel à ce domaine situé entre le personnel et le collectif, les séries peuvent être interprétées à la fois comme creusets et vecteurs de l'imaginaire. D'après la logique du « trajet anthropologique », qu'éclaire Gilbert Durand dans ses écrits, elles entretiennent « l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social » (1992, p. 38). Autrement dit, le choix d'une forme sérielle, de par son caractère expérimental, reflète le désir de traduire, de déformer, de transformer les rêves et les inquiétudes, d'affirmer les intuitions sous forme d'idées, de trouver un sens partageable, bref, de fléchir le cours des choses à force d'un rythme unique.

Dans cette perspective, les œuvres d'art sérielles forment naturellement un champ de recherches privilégié, puisqu'en faisant de la récursivité et de la redondance un principe de construction, elles jouent sur la variation d'un ou de plusieurs éléments dans l'espoir que celle-ci, tel un mouvement incantatoire, décèlera des contenus aussi inattendus qu'essentiels pour les

participants de ce jeu. Toute discipline artistique est alors susceptible de porter un éclairage sur les questions évoquées, et ceci indépendamment de la qualité, de l'appartenance ou non à l'univers de l'art « légitime », ou de la coloration sociale des productions étudiées. Plus que le degré de créativité, la portée esthétique ou les répercussions morales, nous scruterons les techniques heuristiques à l'œuvre lors de la création et de la réception des œuvres sérielles.

Choix artistique qui combine un principe de composition et un mode de réception, la sérialité se manifeste sur plusieurs niveaux, et il serait difficile de dissocier l'impact des moyens matériels, les conditions économiques de production et le recours à des processus de création originaux. Tous ces éléments participent au dispositif de médiation de l'œuvre, de sa présence et de son rayonnement dans le monde.

Une première partie sur « les mécanismes de la réception » nous donnera ainsi l'opportunité de questionner la façon dont lecteurs et spectateurs réagissent à la sérialité d'une œuvre, et de s'intéresser aux mécanismes mis en place par les auteurs afin de développer et d'entretenir ce dialogue entre la série et son public.

Un premier temps sera ainsi consacré à l'un des plus grands représentants de la littérature sérielle, Charles Dickens. Dans son article, Malcolm Andrews étudiera la façon dont Dickens participa à l'inauguration d'un marché de masse de la sérialisation de la fiction avec la publication des *Pickwick Papers* en 1836 et 1837, et nous éclairera également sur la manière dont il manipula la forme sérielle en réponse aux commentaires de ses lecteurs. La nature générique de l'œuvre de Dickens (n'étant pas vraiment un « roman » ni un « magazine ») lui permit, en effet, de créer une certaine intimité entre lui et son public ; une relation tentant de dépasser le cadre commercial de la publication de fictions et qui changea, de bien des façons, le statut culturel de l'auteur comme simple fournisseur de livres. Quelle relation entretenait alors la société victorienne avec le monde fictionnel dans des conditions de sérialisation des histoires ? De quelle façon la nature de la réception, et son mode de consommation, de la fiction sérielle provoquèrent-ils l'intégration progressive d'un monde imaginaire dans le quotidien du lecteur ? Voilà autant de questions auxquelles Malcolm Andrews tentera de répondre dans ce premier chapitre, « Fiction sous perfusion : Dickens et la sérialisation ».

Noémie Fargier s'intéressera ensuite, dans « Mesures de l'envoûtement : série, répétition et dédoublement », à deux spectacles créés à quatre ans d'intervalle (*Dance* et *Rosas danst Rosas*) et alliant tous deux une musique

dite répétitive à une écriture chorégraphique fondée sur la répétition en boucle d'une série de mouvements. L'esthétique sérielle dans *Dance* et *Rosas danst Rosas* repose ainsi principalement sur des dédoublements successifs renforcés par les adaptations et reprises de ces chorégraphies. Aussi, nous expliquera Noémie Fargier, lorsque Lucinda Childs entreprend de relancer *Dance* en 2014, elle met en place un jeu de double entre les chorégraphies des danseurs présents sur scène et celles des danseurs de 1979, qui sont alors projetées sur un écran géant, donnant à l'ensemble une dimension historique. De même, l'adaptation cinématographique de *Rosas danst Rosas* (sortie en 1997 et réalisée par Thierry De Mey, également compositeur du spectacle) renforce son quatuor initial d'une série de doubles se déployant et réinterprétant les mêmes gestes. Ce deuxième chapitre cherchera donc à saisir les principes de composition au cœur de ces deux spectacles et tentera de définir la temporalité et la spatialité de leur esthétique sérielle, avant de s'interroger sur l'effet de ces répétitions sur les spectateurs.

Une deuxième partie intitulée « Matérialité et médium » nous permettra ensuite d'analyser la sérialité dans ce qu'elle a de plus concret *via* l'étude de « livres » et d'œuvres picturales en tant qu'objets sériels.

Notre troisième chapitre s'interrogera alors sur la question de la « sérialité de l'œuvre de Michel Butor ». Michèle Haenni nous y expliquera l'importance, d'une part, de la mise en série d'éléments dans le livre et, de l'autre, du regroupement en séries des livres de Butor. L'auteur s'attardera surtout sur *Boomerang* (*Le Génie du lieu III*, 1978) dans lequel le lecteur est pris dans un fil textuel brisé de genres hétérogènes et de régions du globe terrestre distantes qui se juxtaposent en un réseau intertextuel complexe. Car Butor ne fait pas du livre une entité fermée et finie, mais le lieu de rencontre de connaissances et d'expériences. Or, ces possibilités de rencontres sont accentuées, nous dit Michèle Haenni, par le rassemblement de l'œuvre de Butor en plusieurs séries de livres : *Boomerang* fait partie, en effet, des cinq volumes du *Génie du lieu* (dans lequel chaque volume reprend les questions de l'autre) mais aussi d'un triptyque constitué également de *Bicentenaire kit* (1975) et du *Retour du boomerang* (1988). *Boomerang* assemble ainsi et juxtapose de manière combinatoire l'autre et le même, suivant un dispositif sériel qui ouvre des passages entre les fragments de textes et entre les volumes. Le sens varie en fonction du lecteur et se déploie dans le rassemblement des parties. Cette œuvre infinie prend alors son sens par sa structure et sa forme. Ce chapitre nous propose donc une idée du livre comme un projet avançant

par programmes, un processus en cours qui ne cherche pas l'achèvement, mais lance des questions au lecteur.

Nous nous intéresserons ensuite à un phénomène tout aussi courant que frustrant, à savoir l'interruption de la série. Dans « Quand le feuilleton s'enraye : intégrales tronquées et séries interrompues », Côme Martin portera son attention sur la collection de bandes dessinées en coffrets et autres intégrales, et en particulier sur les problèmes posés par de tels ouvrages. Car comment peut-on organiser un livre lorsque la série compilée s'est interrompue pendant plusieurs années avant de reprendre dans un journal concurrent (comme ce fut le cas de *Little Nemo*) ? Plus important encore, comment composer avec des planches non conservées après la mort du dessinateur ? Et doit-on établir une distinction entre les planches quotidiennes et celles dites « du dimanche » (questions qui se sont posées dans le cas de *Krazy Kat*) ? La notion de temporalité sera donc au cœur de ce chapitre puisque, outre les questions posées ci-dessus, Côme Martin répondra également à la question du passage du temps à l'intérieur et à l'extérieur de la diégèse : soit du côté du lecteur, en analysant les différences de comportement qu'induit la lecture à la chaîne de *strips* au sein d'une compilation alors qu'ils étaient initialement dessinés pour une lecture plus espacée dans le temps ; soit du côté des auteurs, qui peuvent faire référence au temps réel dans leurs séries, par exemple avec des *strips* thématiques au moment de Noël.

Notre cinquième chapitre est fondé sur une pratique picturale personnelle : dans « Emprunt, appropriation et transposition dans le processus pictural de la série », Charline Bourcier-Doyer nous fera part de son expérience de plasticienne et associera son propre travail (*Fukushima*, 2011) à celui de Gerhard Richter (*18 octobre 1977*, 1989) et d'Adrian Ghenie (*Autoportrait en Charles Darwin*, 2011) afin d'analyser le processus créatif sériel qui opère par décantation, résonances, dissonances et ellipses plastiques et narratives. Elle tentera ainsi de mettre au jour les relations d'emprunt, d'appropriation et de transposition de la banalité des images médiatiques ayant trait aux actualités prélevées sur Internet par le médium pictural, et se demandera en quoi, et par quels moyens, le processus créatif sériel utilise ces images paramétrées et stéréotypées pour nourrir un imaginaire créatif.

Nous enchaînerons ensuite avec une troisième partie, « Clins d'œil, clichés et répétition », qui nous permettra de voir de quelle manière la

sérialité et ses principes de répétitions participent, notamment, à l'élaboration d'un univers de référence.

Arnaud Laimé traitera dans notre sixième chapitre, « Les puissances de l'imaginaire sériel : série, confiance et résistance dans l'œuvre de Jacques Abeille / Léo Barthe », de la composition en cycle (*Cycle des Contrées*, mais aussi celui moins connu, *des Chambres*) de l'œuvre d'Abeille et de son double pornographe, Barthe. Il fera l'hypothèse que, dans les romans d'Abeille/Barthe, l'imaginaire sériel est tout à la fois revendiqué — pour s'extraire des sentiers battus du littéraire — et refusé — pour échapper aux pauvretés qui menacent le ressassement des mêmes scènes. Ainsi, à la perversion latente que porte en lui cet imaginaire par la répétition quasi maniaque de séquences identiques qui épuiserait le sujet (aussi bien celui de l'action que le lecteur, l'une des vocations de l'imaginaire sériel érotique — entre autres — étant bien de les vider tous deux de leur plaisir), Abeille propose de substituer une subversion méthodique des thèmes essentiels de l'imaginaire sériel. Cette tension entre refus et acceptation, entre perversion et subversion fonde alors un art poétique singulier qui place en son cœur l'une des ambiguïtés fondamentales de l'imaginaire sériel : être une matrice à la fois stérile et féconde de la création.

« Éternel retour : échos, reflets, répétitions dans *Les Mondes engloutis* » nous permettra de nous intéresser à un dessin animé se distinguant dans le champ de la sérialité par un traitement original où la tension vers l'avant est sans cesse contrariée par des effets de redite. Hervé de La Haye nous montrera que ces effets sont d'abord générés par des contraintes de production : pour des raisons de coût, auteurs et réalisateur se voient imposer la réutilisation de personnages, de décors, de plans, voire de séquences complètes. Mais plus profondément, ces redites font sens car elles s'accompagnent d'une conception cyclique de l'Histoire, qui se dessine à la fois dans le temps et dans l'espace, et d'événements identiques ayant lieu à différentes époques à la fois au centre et à la surface de la terre. Les héros eux-mêmes revivent, en une occasion, des scènes de leurs propres aventures passées. Dans cette perspective, il est remarquable qu'un épisode complet soit explicitement inspiré de Nietzsche et cite même la notion d'« éternel retour » pour en faire un moteur de fiction. Le paradoxe des *Mondes engloutis* est que la redite, le retour en arrière, le retour au point de départ à la fin de chaque épisode, soulignent et bloquent en même temps la sérialité dans un récit-cadre qui est condamné à ne pas progresser et qui fait de cette contrainte l'un des thèmes principaux du récit.

Enfin, Nikol Dziub conclura cette partie en nous parlant des « arabesques narratives et textes-phénix : le voyage-feuilleton et son antidote ». Tandis qu'il parcourt *The Alhambra: A Series of Tales and Sketches of the Moors and Spaniards* (Washington Irving, 1832), le lecteur impatient sait que l'histoire ne meurt jamais que pour renaître. Le texte-phénix suit ainsi le rythme palingénésique de l'arabesque. Car l'écriture du voyage romantique refuse toute conclusion : non seulement parce que, pour le feuilletoniste, qu'il s'appelle Gautier (qui publie à partir de 1843 son *Voyage en Espagne* dans *La Presse* puis dans *La Revue des deux mondes*) ou Dumas (*De Paris à Cadix*, *La Presse*, 1847), la fin du récit signifie l'épuisement des ressources, mais aussi parce que la mémoire du voyageur, sous l'influence de l'esthétique du pittoresque, fonctionne par « flashes » qui enferment le lecteur dans des stéréotypes qui seront éternellement répétés, à moins que le génie de l'écrivain ne soit capable, dans un « zigzag » capricieux entre cliché et jouvence poétique, de les renouveler jour après jour. Toutes ces stratégies enrichissent le récit de voyage, et les péripéties andalouses entrent en résonance hypertextuelle et architextuelle avec les histoires emboîtées des *Mille et Une Nuits*. Si le texte sériel largue ainsi les amarres, c'est que l'étranger échappe à la clôture référentielle. Ainsi, la répétition se démultiplie : les journées se succèdent comme les textes ou les esquisses, et l'écrivain et le peintre reprennent et transfigurent les (stéréo)types archaïques — avant que les traductions multiples ne garantissent à ces ouvrages une réception en série.

Nous terminerons cette étude de l'imaginaire sériel avec une dernière partie, « Répétition et infini », mettant au centre des débats la question du temps dans les séries télévisées.

Olivier Chopin, tout d'abord, nous parlera de la représentation de l'analyse d'informations dans les séries d'espionnage reflétant l'actualité douloureuse liée aux « échecs du renseignement » qui structurent la politique étrangère des États-Unis depuis 2001. « L'intelligence en échec : temporalité, circularité et figuration du renseignement dans la série *Rubicon* » dont l'intrigue repose sur un entrelacs d'élucidations dont les outils ne sont ni les armes ni la technologie, mais la réflexion, la culture, la méthode, la lecture et la délibération. Pour représenter un travail essentiellement intellectuel, évanescents et qui s'inscrit dans la durée, l'écriture de *Rubicon* instaure un rapport subtil entre temporalité, réflexion et action. Le travail de l'analyste se déploie simultanément dans

le temps circulaire du cycle du renseignement et dans celui linéaire de la menace qui croît face à lui et qu'il s'efforce de contrer. À la lenteur, aux latences, à la répétition des routines professionnelles et au vide silencieux de l'attente répondent les moments d'épiphanie quand l'information décisive apparaît, les moments d'incandescence à l'heure des décisions, et, finalement, le moment ultime de la catastrophe, qui renoue l'une avec l'autre les deux temporalités. Série intelligente, qui puise aux codes visuels des classiques des années 1970, *Rubicon* est en quelque sorte un hapax : la prouesse reste unique de nous donner à voir les logiques du renseignement par une esthétisation qui pousse l'allégorie jusqu'à restituer de manière réaliste la fragilité et les limites de l'*intelligence*.

« Du temps réel au temps imaginaire dans la série *Once Upon a Time* » nous confrontera à la question du temps du conte et de l'histoire. Laurence Picano-Doucet nous proposera ainsi d'aborder la notion d'infini particulièrement captivante à explorer dans le cadre de la série télévisée : y a-t-il une fin possible pour *Once Upon a Time* ? Comment ce rapport à l'histoire (fin de l'histoire) et au temps (les « saisons ») peut-il se comprendre ? Les différents épisodes tiennent le spectateur en haleine en s'achevant souvent sur l'annonce d'une nouvelle aventure à venir. La « saison » est donc à interroger sous l'angle du temps et de la constitution de la série. Car à un temps « réel » et pragmatique de la diffusion des épisodes répond le temps dans l'univers de *Once Upon a Time* : temps fictif qui peut sembler vraisemblable ou bien qui en appelle à des mythes sous-jacents. Du fait même de la structure de l'histoire, fondée sur des allers-retours dans le passé des personnages, le spectateur doit régulièrement parvenir à se situer sur un axe temporel mêlant à la fois le temps réel, celui de la ville de Storybrooke et, enfin, celui du Pays des Contes ; cela peut se révéler d'autant plus complexe que les « marqueurs temporels » évidents (vieillessement des personnages, par exemple) sont faussés ou mis en ellipse. Pour certains personnages, la maîtrise du temps est un véritable enjeu, avec, au centre de toutes les intrigues, Rumpelstiltskin, élevé par deux tisserandes et devenu ensuite expert en magie noire. Le temps fictif devient alors cyclique, les événements de la fiction étant profondément liés au rythme de « saisons » propres à la série.

Enfin, dans un ultime chapitre intitulé « *Living in Harmony ? The Prisoner* et l'expérience hors du genre », James Dalrymple se proposera d'examiner l'utilisation de la série faite par *The Prisoner* comme d'un moyen de renforcer la thématique de l'emprisonnement. Au lieu de se

contenter d'être une simple concession aux conventions télévisuelles, la forme sérielle devient ici un outil d'emprisonnement à travers lequel le personnage de Numéro Six doit revivre le récit de son incarcération pendant le générique de chaque épisode. Ce chapitre s'intéressera aussi à l'utilisation des attentes de genre dans *The Prisoner* et montrera qu'elles sont vitales à son discours. Plusieurs épisodes sont en effet définis par un changement de genre lorsque le héros, sous l'influence de substances psychoactives, est contraint de vivre un récit inventé par ses gardiens. D'une façon plus radicale, Numéro Six se retrouve dans *Living in Harmony* à jouer le rôle d'un shérif de western tentant d'abandonner son insigne. Afin de contrarier les attentes des téléspectateurs, cet épisode ne dispose pas de générique d'ouverture et les plonge directement, et sans les prévenir, dans ce qui semble être une autre série télévisée. Néanmoins, les ressemblances entre cette ville de l'Ouest sauvage, Harmony, et le Village apparaissent graduellement. Au lieu d'être libératoire, ce changement de genre renforce encore une fois l'emprisonnement de Numéro Six. Étant l'un des premiers exemples d'« expérience hors du genre » dans une série télévisée, *Living in Harmony* suggère de nouvelles manières pour une série, luttant pour trouver de nouvelles façons d'exprimer sa thématique centrale malgré les contraintes de la forme sérielle, de se réinventer de manière spectaculaire, ne serait-ce que pour un épisode. Le titre même de celui-ci est révélateur : serait-il un écart radical vis-à-vis de la norme, un scénario improbable pour une série à court d'idées, ou plutôt en parfaite harmonie avec ses thèmes centraux ? C'est ce que ce dernier chapitre tentera de comprendre.

Les analyses de nos contributeurs se portent ainsi aussi bien sur la littérature sérielle telle que les romans-feuilletons ou les cycles de dessins animés, les séries télévisées, mais encore les séries dans la bande dessinée et les arts picturaux. Pour la raison précisément que le terme de sérialité ne recouvre pas uniquement les mêmes phénomènes, les dissonances et les contradictions présentes dans cet ouvrage contribueront à mieux saisir les particularités du déploiement de l'imaginaire, ou des imaginaires, sériel(s).