

Pourquoi la série.

Ceci n'est pas une question. Parce que la série est une réponse.

La série est une forme. Ce n'est pas simplement un genre, très regardé – plus de 450 séries diffusées l'an dernier sur les chaînes américaines. Je ne parlerai pas du genre, juste ce qu'il faudra. Je parlerai de la forme-série, qui est neuve. Et les inventions de formes sont rares.

La forme-série se distingue du genre série, un peu comme les musicologues distinguent la sonate, genre instrumental pour instrument soliste, de la forme-sonate, composition ternaire fondée sur l'opposition de tonalités, qui, au-delà d'avoir été historiquement privilégiée du classicisme, a structuré en profondeur le langage classique. La notion de série existe depuis longtemps, dans divers domaines, et la question de la série se pose depuis plus longtemps encore, dans la littérature et aussi dans l'art. Aux temps modernes, entre les *Nymphéas* de Monet, la reproductibilité technique selon Walter Benjamin ou la collection, elle ne cesse de se poser.

La forme-série dont je parlerai est non seulement actuelle, historiquement, mais profondément actuelle. Je veux dire que, comme l'âge classique et la forme sonate, quelque chose

semble attacher intimement la série à notre époque, et dans l'autre sens, l'époque à la série. Les séries évidemment parlent du monde, mais elles ne font pas qu'en parler, l'idée est que la forme-série pourrait être en elle-même le langage de notre monde comme il va, ou comme il ne va pas.

D'où l'interrogation qui va animer notre propos : de quoi la série est-elle la forme ?

À quoi est-elle la réponse ?

On verra comment cela mène tout droit au point de savoir pourquoi les femmes occupent aujourd'hui le devant de la scène des séries.

### *Ciné, série*

Comme dit ma fille Lise, l'histoire ne prend forme que dans le récit qu'on en fait. Notre vieux continent est né dans les livres, puis on a regardé par la fenêtre de la peinture les paysages et les lieux où se déroulaient les histoires que racontaient les livres. L'Amérique n'est pas sortie des livres, et ce n'est pas dans des tableaux qu'on a parcouru ses grands espaces. L'Amérique est née au cinéma. C'est au cinéma qu'on assiste à la *Naissance d'une nation*. On ne fait pas qu'y assister, cette nation naît au cinéma. L'Amérique, c'est le film réalisé par D. W. Griffith en 1915 et puis tous les autres films aussi qui après ou avant vont construire le *storytelling* de l'Amérique. Ce pays a l'âge du cinéma. Finalement, l'Amérique est née au xx<sup>e</sup> siècle. Du haut de l'Olympwood, la demeure des dieux américains qui s'élève au bord du Pacifique depuis les années 1910, dans l'extrême ouest du Far West, le cinéma a construit l'espace Scope de l'Amérique, et ses histoires ont tissé l'histoire de l'Amérique

en noir et blanc et Technicolor. Lillian Gish, Lionel Barrymore, Mary Pickford ou Charlie Chaplin sont les dieux qui régnaient au sommet de l'Olympwood. Les scénarios des films sont les mythes fondateurs de l'Amérique, faisant le récit de sa naissance, donnant forme à un pays sans limites et cohérence à une « nation fourmillante de nations », pour parler comme Walt Whitman. L'Iliade et l'Odyssée de l'Amérique se racontent dans *The Big Trail*, le film de Raoul Walsh (avec le jeune John Wayne en Ulysse), dans *Red River*, dans *The Big Sky*, de Howard Hawks, dans tous les *big westerns* – exception faite des spaghetti, bien que Sergio Leone ait entrepris de raconter l'Amérique comme un conte, *Once Upon a Time in America*. Le cinéma n'est pas un nouvel art électrique dont s'est dotée une jeune nation dynamique, l'Amérique, c'est le grand scénario écrit par le nouvel art industriel au xx<sup>e</sup> siècle. Comme toute entreprise mythologique, le cinéma raconte une histoire qui cherche à rendre compte de l'origine des choses, des êtres et du monde, et aussi de l'avenir des choses, des êtres et du monde.

L'Amérique est une projection. L'Amérique est un mythe. Sur grand écran.

Grandeur et puissance d'un art, en même temps qu'il a construit les mythes fondateurs de l'Amérique, le cinéma a brisé le miroir de ses propres mythes. Tout en même temps, parfois. En tout cas, à un moment de son histoire, dans un léger bougé des histoires, un simple changement du point de vue – nouveau regard sur les Indiens dans *Broken Arrow*, de Delmer Daves, ou *Devil's Doorway*, d'Anthony Mann, ou, magistralement, un déplacement de l'axe de la caméra de John Ford filmant un duel dans *The Man Who Shot Liberty Valance* – on passe de l'autre côté du miroir, et surgit alors une autre image, une autre histoire, plus trouble, moins glorieuse, plus réelle, plus vraie.

Ça se passe massivement dans les années soixante. Après un demi-siècle de fondation, le temps venait pour le cinéma de dévoiler la vérité d'une histoire qu'il avait lui-même construite. À savoir que l'Amérique est une légende.

On ne dira jamais assez l'importance à cet égard du film de John Ford de 1962 *The Man Who Shot Liberty Valance*. L'histoire se passe en 1910. Devenu vieux, le sénateur Stoddard, héros quasi légendaire, revient dans l'Ouest, à Shinbone, pour l'enterrement de son ami Tom Doniphon. Et, devant son cercueil, il va raconter la véritable histoire de ce cow-boy inconnu. En un long flash-back, le film montre la vraie histoire d'un faux héros et celle d'un vrai héros inconnu. Mais à la fin du récit véridique de la mort du méchant Liberty Valance, regardant le vieux sénateur qui vient de révéler, confesser la fiction de sa fausse gloire, un journaliste en vieux sage conclut : « *This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend* », et il déchire les notes prises scrupuleusement par un journaliste néophyte. La mort de Tom Doniphon, joué par John Wayne, incarnation légendaire du héros américain, c'est le triomphe du *storytelling* et l'enterrement du mythe américain.

En 1962, John Wayne, James Stewart, John Ford ont autour de soixante ans. C'est aussi l'âge du cinéma. Le premier est né en 1908, le second en 1907, John Ford, lui, est né en 1894, un an juste avant la naissance officielle du cinéma, en France. Dans le film, John Wayne et James Stewart sont notoirement plus âgés que leurs rôles de jeunes hommes, mais ces grands acteurs font parfaitement illusion. Ils sont le cinéma qui a inventé la jeune nation dont le film raconte la naissance. *The Man Who Shot Liberty Valance*. Il est utile de rappeler qu'en anglais *to shoot* signifie *tuer* mais aussi *filmer*. Ainsi l'homme qui *shot* Liberty Valance, c'est autant le cinéaste John Ford

que Tom Doniphon ou Ransom Stoddard, les personnages de son western. Dans ce film, John Ford *shoots* Liberty et flingue le mythe que ses propres films ont contribué à édifier. *The Man Who Shot Liberty Valance*, c'est le cinéma de la vérité du cinéma et donc de l'Amérique. Le même rayon de lumière qui a projeté les mythes de l'Amérique vient éclairer les dessous du mythe. En fait, il révèle simplement cette vérité que le mythe est un mythe, que l'histoire ne prend forme que dans le récit qu'on en fait. Un film raconte et montre cette fabrique de l'histoire. Faisant cela, il désynchronise en somme le son et l'image, et élève cette division à la puissance d'une disjonction philosophique, wittgensteinienne, entre les pouvoirs de l'image et ceux du langage, entre ce qui se dit et ce qui se montre. Dans un plan, John Ford montre ce qu'on tait, ce qu'on cache, ce qu'on ne peut dire. Le cinéma projette ici la vérité visible d'un dire illusoire. Mythique et critique cinéma. John Ford, *the man who shot the myth of America*.

Il y aurait une sorte de générique de fin du cinéma américain comme fabrique de mythe. Ça se déroule en 1977 avec un film, qui va d'ailleurs engendrer lui-même une série, on dit une « saga », *Star Wars*, de George Lucas (en français on dit *La Guerre*, au singulier, *des étoiles*, plurielles, quand l'anglais parle des guerres plurielles de l'étoile au singulier). Au lieu de créer un mythe de l'enfance d'une nation, *Star Wars* recycle un bric-à-brac de mythologies et fabrique de la mythologie pour enfants, avec jouets, poupées et jeux vidéo. Ce mythe enfantin a tout de même eu des effets politiques, « *Star Wars* » étant le surnom donné au projet d'Initiative de défense stratégique lancé par le président Reagan en 1983.

Le cinéma était la fabrique de l'Amérique, d'une Amérique qui entrait dans l'histoire en fabriquant son histoire. C'est-à-dire qu'elle y entrait dans le cinéma, avec le cinéma. Et à un

moment, le cinéma lui-même est entré dans l'histoire. Cet art, qui est né à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, a grandi en Europe, puis émigré en Amérique, a été nouveau durant tout le xx<sup>e</sup> siècle. Il avait le jaillissement constant de l'invention et l'énergie inépuisable de l'enfance. Comme le Nouveau Monde. De la curiosité de foire des premiers temps à l'industrie, ce qui est arrivé très vite, de la production locale au marché planétaire, il s'est énormément développé, tout film était pourtant une création, minuscule ou majeure, marquante ou futile, négligeable ou mémorable. Durant le xx<sup>e</sup> siècle, chaque film de cinéma créait le cinéma. Tout avait la fraîcheur d'une première fois et tout film, s'il ne créait pas un élément nouveau de grammaire, constituait une variation qui contribuait au langage cinématographique. Depuis une date assez récente, il y a désormais une histoire du cinéma. Ceci se marque entre autres au fait que le cinéma regarde le cinéma, que des réalisateurs peuvent citer des films dans leurs films, faire des remakes de films anciens, des pastiches du cinéma muet, et même re-filmer des films. Godard l'a vu venir, et a marqué la chose avec ses *Histoire(s)* plurielles du cinéma (une série menée sur dix ans, commencée en 1988). Le cinéma au xx<sup>e</sup> siècle avait des cinéphiles, il a maintenant des historiens. Il était une invention, il est maintenant souvent une répétition, et la nouveauté vient surtout du dehors, de la sophistication technique numérique, des jeux vidéo.

Il n'est pas sûr que le cinéma entré dans l'histoire soit encore lui-même une fabrique de l'histoire. Est-ce que l'Amérique se regarde aujourd'hui sur grand écran ?

C'est ici que les séries entrent en scène.

La série n'a produit aucun mythe. Jusqu'ici. Peu de chance que ça arrive un jour. Sa nature ne l'y dispose pas. Je dirais

qu'elle y est rétive, elle y est même hostile. La série, la série moderne, née plus ou moins en Amérique et plus ou moins au XXI<sup>e</sup> siècle (dans une vue historique, les spécialistes disent que les années 2000 sont simplement celles de son âge adulte), non seulement ne produit pas de mythes, mais sa pente serait plutôt de les démonter. Les séries ne racontent pas l'Iliade et l'Odyssée de l'Amérique, elles ne sont pas la projection d'un pays en train de se construire, elles déconstruisent plutôt l'Amérique. Loin de la chaîne de montage mythologique, la série est un atelier de démontage d'une Amérique déjà *misfit*, assez désaxée.

Produits de l'industrie télévisée, les séries sont la forme éclatée du temps d'une histoire en train d'éclater. La série serait la forme d'une nation en train de se défaire. Et se défaire de ses propres mythes. Pas étonnant qu'on en vienne à déboulonner les statues ces temps-ci. La série est la forme d'une nation qui regarde venir les décennies à venir avec angoisse, comme celles où va se produire une mutation radicale, quand, en particulier, les minorités vont devenir majoritaires. Dans plusieurs villes, les communautés hispaniques ou asiatiques devancent désormais démographiquement la population blanche anglophone. À l'horizon 2050, l'Amérique ne sera plus « blanche » – c'est déjà le cas dans quatre États : la Californie, Hawaï, le Nouveau-Mexique et le Texas. De là sans doute l'arrivée de Trump et la montée du suprémacisme.

Autant dire que la série est la forme d'une nation en crise. Je dirais qu'elle est une forme après que le cinéma est entré dans l'histoire. En bâtissant la légende de l'Amérique, le cinéma donnait forme une à une nation. Les séries montrent l'Amérique réelle, c'est-à-dire en morceaux, fêlée, amochée, parfois salement. Multiples par nature, les séries sont le symptôme