



Le choix à l'ère de la transition multichaine :
technologies, formes narratives et réception

Choice in the Age of Multi-channel Transition:
Technologies, Narrative Forms and Reception

Les discours sur les séries

Discourses on Series

Marta Boni

Sous la direction de/edited by
Marta Boni

Éditorialisation/content curation
Simone Beaudry-Pilotte

Traduction/translation
Timothy Barnard

Référence bibliographique/bibliographic reference
Boni, Marta (dir.). *Le choix à l'ère de la transition multichaine : technologies, formes narratives et réception / Choice in the Age of Multi-channel Transition: Technologies, Narrative Forms and Reception*. Montréal : CinéMédias, 2024, collection «Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma», sous la direction d'André Gaudreault, Laurent Le Forestier et Gilles Mouëllic. <https://doi.org/10.62212/1866/33947>

Dépôt légal/legal deposit
Bibliothèque et Archives nationales du Québec,
Bibliothèque et Archives Canada/Library and Archives Canada, 2024
ISBN 978-2-925376-19-4 (PDF)

Appui financier du CRSH/SSHRC support
Ce projet s'appuie sur des recherches financées par le
Conseil de recherches en sciences humaines du Canada.
This project draws on research supported by the
Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Mention de droits pour les textes/copyright for texts
© CinéMédias, 2024. Certains droits réservés/some rights reserved.
Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International



Image d'accroche/header image
Publicité pour l'utilisation de la télécommande Flash-Matic de
Zenith, 1955. [Voir la fiche](#).

Advertisement for the Zenith Flash-Matic remote control, 1955.
[See database entry](#).

Base de données TECHNÈS/TECHNÈS database
Une base de données documentaire recensant tous les contenus
de l'*Encyclopédie* est en [libre accès](#). Des renvois vers la base sont
également indiqués pour chaque image intégrée à ce livre.
A documentary database listing all the contents of the *Encyclopedia*
is in [open access](#). References to the database are also provided for
each image included in this book.

Version web/web version
Cet ouvrage a été initialement publié en 2022 sous la forme
d'un [parcours thématique](#) de l'*Encyclopédie raisonnée des
techniques du cinéma*.
This work was initially published in 2022 as a [thematic parcours](#)
of the *Encyclopedia of Film Techniques and Technologies*.

Les discours sur les séries

par Marta Boni

La diffusion des cassettes s'enracine dans une logique de vente et de collection du film ou de la série comme produit, différemment de l'idée de flux télévisuel. La transformation des modes de consommation, avec la fragmentation du panorama des chaînes dès les années 1980, a une influence sur la production des émissions, et notamment des séries de fiction. Celles-ci se développent dans le sens d'une plus grande personnalisation de l'expérience, qui rend possible la création de programmes pensés pour des publics plus diversifiés. Mais, plus précisément, comment les changements technologiques sont-ils liés à une plus grande diversité des programmes, voire à leur complexité croissante? Analysons d'abord le contexte à partir des discours sur les séries, où nous pouvons retrouver les arguments de la *distinction*, de la *complexité* et de la *qualité*.

Selon Derek Kompare^[1], le concept de flux éditorial (*publishing flow*) vient progressivement remplacer l'idée classique de flux télévisuel^[2], encourageant la consommation d'émissions vues comme des objets de collection, dans un processus commencé avec le VHS et poursuivi par le DVD^[3]. Les études sur la télévision commencent, dès les années 1990, à mettre de l'avant la possibilité de parler des séries comme de produits dignes d'analyses esthétiques, soulignant le rôle des scénaristes-producteurs dans la construction de mondes et de personnages, et la participation interprétative des publics. Dans ces discours s'entrelacent les notions de « télévision d'auteur », de « télévision de qualité » et de « complexité narrative ».

C'est Robert Thompson qui, en 1997^[4], propose une périodisation de la fiction télévisuelle faisant de l'époque qui lui est contemporaine un « deuxième âge d'or », caractérisé par un investissement nouveau de l'écriture scénaristique ou de la réalisation, et par la volonté des chaînes de diffuser des contenus qui se différencieraient de l'offre de base, dans le cadre d'une société transformée. En analysant l'engouement de la presse lorsque la télévision devient une expérience qui inclut la recherche de la « distinction », Thompson montre que les réseaux cherchent à promouvoir une logique d'auteur, liée à une valorisation de l'acte créatif comme exception. Les discours contribuent à définir les nouveaux contours d'une époque télévisuelle et la réception populaire de produits. Thompson cite plusieurs journalistes qui, par exemple, considèrent comme centrale la dimension exceptionnelle de ces programmes, comme lorsqu'ils utilisent le terme *quirky* (excentrique) pour définir des séries comme *Twin Peaks* ou *Northern Exposure*, montrant que l'innovation formelle et narrative de ces émissions devient progressivement une norme, malgré la surprise ou la résistance initiale.

C'est aussi en partant de *Twin Peaks* que Kristin Thompson parle d'«art de la télévision^[5]», montrant que les pratiques narratives encouragent une réception du produit comme œuvre davantage que comme programme inscrit dans un flux. La possibilité de concevoir la série comme séparée du reste de la programmation va de pair avec des pratiques narratives, des technologies et des formes de réception (ainsi que de marketing) qui en font des produits artistiques, d'ailleurs de plus en plus abordés par les spécialistes d'un point de vue esthétique.



Un extrait vidéo est accessible [en ligne](#).

Capture d'écran d'une bande-annonce de *Twin Peaks* (1990). [Voir la fiche](#).

En partant de séries comme *Dallas* (CBS, 1979-1991), *Miami Vice* (NBC, 1984-1989) et *Hill Street Blues* (NBC, 1981-1987), et en élargissant le panorama pour y inclure des programmes d'autres genres que la fiction, John Thornton Caldwell, dans *Televisuality*^[6], résume les caractéristiques de la télévision des années de la vidéo et ses innovations sur les plans esthétique et narratif par les points suivants : 1) la représentation de groupes minoritaires, 2) le langage, 3) l'innovation sur le plan formel, 4) l'apparition des séries chorales et des *night-time soaps*, et 5) des lignes narratives qui se prolongent de plus en plus systématiquement d'un épisode à l'autre.

C'est à partir de ces remarques qu'en France, un discours sur l'art de la télévision se construit, en comparant la qualité des séries américaines à la pauvreté scénaristique des séries françaises^[7], par exemple, ou en développant une histoire des séries uniquement consacrée à des séries «d'auteur» américaines^[8]. Ces travaux valorisent et légitiment l'étude des séries télé dans une perspective historique et esthétique, en cherchant dans les programmes analysés des qualités auctoriales, selon une logique de l'unique et de l'exception, ou de l'exemplaire.

Dans un livre récent, Martha Nochimson développe l'idée d'une poétique *moderniste* qui aurait émergé avec la télévision des années 1990 et 2000. Spécialiste du travail de David Lynch, l'autrice propose de parler d'une époque «pre-*Peaks*» et «post-*Peaks*», la série constituant un tournant à la suite duquel la télévision découvre des possibilités autres que celles purement commerciales qui ont dominé depuis les débuts de la télévision états-unienne, liées à une logique de formule et de scénario ou de personnages *parfaits*. L'autrice discerne dans la

télévision commerciale la construction de scénarios sans possibilités de bavures ou de ratures et la création de personnages solides, alors que des séries comme *Mad Men* ou *Les Soprano* proposent des figures imparfaites, hésitantes, dont la vision du monde est vaste et instable. Elle y reconnaît un «*off-track storytelling*» («un déplacement radical des croyances traditionnelles dans la signification inhérente de notre réalité représentée par des structures fermées, des valeurs absolues, la continuité, des solutions définitives, des certitudes et des identités unifiées^[9]») dans lequel elle retrouve le modernisme littéraire et philosophique, ce qui permet de donner aux séries une stature d'«art du récit», et donc de «télévision d'auteur^[10]».

Le travail de Jason Mittell sur la télévision complexe^[11] apporte une clarté analytique qui vise à dépasser les embûches d'une perspective axée sur la qualité, sur un jugement de goût ou sur une perspective axiologique. L'analyse de la complexité à l'aide des outils de la narratologie permet à Mittell de travailler sur la structure de la série, en en dégagant les modes de construction, notamment dans la relation novatrice que la télévision complexe établit entre les arcs narratifs mineurs (à l'échelle de l'épisode) et majeurs (à l'échelle de la saison ou de la série en entier). Mittell mobilise également les instruments du *néoformalisme* bordwellien, basé sur le texte, sur une connaissance des contextes de production et sur les usages de celui-ci par les publics, ce qui lui permet de souligner le lien qu'entretient la série avec la dimension matérielle de sa réalisation et de sa réception. La lecture de Mittell met en relief une poétique de la complexité et cerne une tendance précise dans la télévision contemporaine, rendue possible par l'arrivée des technologies d'enregistrement et de visionnement et liée à un contrôle plus grand de la part des publics, à une plus nette attention aux détails et à une réception collaborative et participative, voire communautaire, ce qui permet aux séries de devenir des objets extractibles du flux et, surtout, dignes d'être vus et revus avec une attention constante et approfondie.

-
- [1] Derek Kompare, «Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconception of Television», *Television & New Media* 7, n° 4 (1^{er} novembre 2006) : 335-360, <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.
 - [2] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York : Schocken Books, 1975).
 - [3] Ainsi, les magasins de location vidéo deviennent, au tournant des années 1980, des lieux de socialisation et d'interaction entre cinéphiles, consommateurs de la culture populaire, jusqu'à leur fermeture causée par l'arrivée des plateformes de vidéo à la demande.
 - [4] Robert Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 1997).
 - [5] Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge : Harvard University Press, 2003).
 - [6] John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (Chicago : Rutgers University Press, 1995).
 - [7] Vincent Colonna, *L'art des séries télé* (Paris : Payot, 2015).
 - [8] Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma?* (Paris : Armand Colin, 2007).
 - [9] Notre traduction de : «a radical shift away from traditional beliefs in the inherent meaning of our daily reality represented by closed structures, absolute values, continuity, definitive solutions, certainties, and unified identities». Martha P. Nochimson, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series* (Austin : University of Texas Press, 2019).
 - [10] Voir aussi à ce sujet l'entretien mené en 2019 par Joel Bocko avec Martha Nochimson sur *Twin Peaks* et la télévision d'auteur, dont un extrait est accessible dans la [base de données TECHNÈS](#). L'entretien complet est également accessible sur [YouTube](#).
 - [11] Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York : NYU Press, 2015).

Discourses on Series

by Marta Boni

Translation: Timothy Barnard

The distribution of videocassettes is rooted in a logic of selling or collecting films or television series as products, unlike the idea of a televised flow. The transformation of modes of consumption, with the fragmentation of the television channel landscape in the 1980s, had an influence on production, particularly in the case of fictional series. These moved towards greater personalization of the experience, making possible the creation of programs conceived for more diversified audiences. More precisely, however, how were these technological changes tied to greater programming diversity or even to their growing complexity? Let's look first at the context through discourses on television series, where we will find arguments around *differentiation*, *complexity* and *quality*.

According to Derek Kompare,^[1] the concept “publishing flow” has gradually come to replace the idea of televised flow,^[2] promoting the consumption of broadcasts as collectible objects, a process which began with the VHS and which continued with the DVD.^[3] In the 1990s, television studies began to speak of the possibility of treating television series as products worthy of aesthetic analysis, highlighting the role of scriptwriter-producers in creating worlds and characters and the interpretative participation of audiences. In these discourses can be found intertwined the concepts “auteur television,” “quality television” and “narrative complexity.”

In 1997, Robert Thompson^[4] proposed a periodization of television fiction, describing his own time as a “second golden age” characterized by new investment in scriptwriting and directing and by the networks’ desire, in the context of society’s transformation, to broadcast content distinct from their basic programming. In his analysis of the press’s infatuation when television became an experience which included a search for “distinction,” Thompson showed that the networks were trying to promote the idea of an author, one tied to that of the creative act as an exception. These discourses contributed to defining the new contours of a television age and the popular reception of products. Thompson quotes several journalists who see the exceptional quality of these programs as essential, using terms such as “quirky” to define series such as *Twin Peaks* and *Northern Exposure*. Thompson demonstrated that the formal and narrative innovation of these programs gradually became a norm, despite the surprise they caused and the initial resistance to them.

Kristin Thompson, also taking *Twin Peaks* as her starting point, speaks of “the art of television,”^[5] showing that narrative practices encourage reception of the product more as a work than as a program forming part of a flow. The possibility of conceiving a television series as separate from the rest of the programming goes hand in hand with the narrative practices, technologies and



Screenshot from a *Twin Peaks* trailer (1990). [See database entry.](#)

forms of reception (and of marketing) which make up an artistic product, which moreover are increasingly addressed from an aesthetic perspective by specialists.

John Thornton Caldwell, in *Televisuality*,^[6] taking as his starting point series such as *Dallas* (CBS, 1979-91), *Miami Vice* (NBC, 1984-89) and *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87) and by expanding his overview to include non-fiction programs, sums up the characteristics of television in the video years and its aesthetic and narrative innovations by the following points: 1) the representation of minority groups; 2) language; 3) innovation on the formal level; 4) the appearance of ensemble casts and night-time soaps; and 5) narrative threads of systematically greater lengths from one episode to the next.

On the basis of these remarks a discourse on the art of television came into being in France by comparing the quality of American series to the poor scriptwriting of French series,^[7] for example, or by developing a history of television series devoted solely to American “auteur” series.^[8] These works valorized and legitimized the study of television series from a historical and aesthetic perspective by seeking authorship qualities in the programs analysed according to a logic of the unique or the exception, or the exemplary.

In a recent book, Martha Nochimson develops the idea that a *modernist* poetics emerged in television in the 1990s and 2000s. A specialist in the work of David Lynch, she proposes to speak of “pre-*Peaks*” and “post-*Peaks*” periods, with this series constituting a turning point after which television discovered possibilities apart from the purely commercial, which had dominated the industry since the beginning of American television, tied to a logic of formulae and of *perfect* scripts or characters. Nochimson sees in commercial television the construction of scripts without the possibility of blunders or rubbing out and the creation of solid characters, whereas series such as *Mad Men* and *The Sopranos* provide imperfect, hesitant figures whose vision of the world is vast and unstable. She sees in this a kind of “off-track storytelling” (“a radical shift away from traditional beliefs in the inherent meaning of our daily reality represented by closed

structures, absolute values, continuity, definitive solutions, certainties, and unified identities”^[9] in which she finds literary and philosophical modernism, making it possible to confer upon these series the status of “narrative art” and thus of “auteur television.”^[10]

With analytical clarity, the work of Jason Mittell on complex television^[11] seeks to surmount the pitfalls of a perspective based on quality, a judgement of taste or an axiological perspective. The analysis of complexity by means of narratological tools enables Mittell to work on the structure of the television series, identifying modes of construction, particularly in the innovative relations in complex television between narrative arcs both minor (on the level of the episode) and major (on the level of the season or the entire series). Mittell also employs the instruments of David Bordwell’s neo-formalism, based on the text, on familiarity with the production context and on the uses of this context by audiences, enabling him to highlight the connection maintained by a series with the material dimension of its creation and reception. Mittell’s reading foregrounds a poetics of complexity and identifies a precise trend in contemporary television, made possible by the arrival of recording and viewing technologies and tied to greater control by audiences, to keener attention to details and to collaborative and participative or even community reception. This enables television series to become objects which can be extracted from the flow and, especially, which are worthy of being seen and re-seen with constant and thorough attention.

.....

- [1] Derek Kompare, “Publishing Flow: DVD Box Sets and the Reconception of Television,” *Television & New Media* 7, no. 4 (1 November 2006), <https://doi.org/10.1177/1527476404270609>.
- [2] Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form* (New York: Schocken Books, 1975).
- [3] Thus in the early 1980s video rental stores became places for cinephiles, as consumers of popular culture, to socialize and interact, until these stores closed because of the arrival of video on demand platforms.
- [4] Robert Thompson, *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997).
- [5] Kristin Thompson, *Storytelling in Film and Television* (Cambridge: Harvard University Press, 2003).
- [6] John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (Chicago: Rutgers University Press, 1995).
- [7] Vincent Colonna, *L’art des séries télé* (Paris: Payot, 2015).
- [8] Jean-Pierre Esquenazi, *Les séries télévisées: l’avenir du cinéma?* (Paris: Armand Colin, 2007).
- [9] Martha P. Nochimson, *Television Rewired: The Rise of the Auteur Series* (Austin: University of Texas Press, 2019).
- [10] On this topic, see the clip of an interview conducted in 2019 by Joel Bocko with Nochimson on *Twin Peaks* and auteur television, available in the [TECHNÈS database](#). The full interview is also available on [YouTube](#).
- [11] Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling* (New York: NYU Press, 2015).