



**7. La configuration du
temps dans la fiction
télévisée : l'exemple
des nouveaux
DOCTOR WHO**

François-Ronan Dubois

Le pari est ici d'envisager la manière dont la série *Doctor Who* (2005) développe une phénoménologie de la conscience du temps à partir d'une description de ses effets de structure, en empruntant à la narratologie littéraire les catégories du mode, de l'ordre et du rythme. Il s'agit de faire émerger la spécificité de la série télévisée dans la manipulation de ces effets.

En 1972, soucieux de décrire l'organisation temporelle du récit de fiction de la manière la plus objective possible, du moins la plus apparemment objective, Gérard Genette déployait dans le « Discours du récit » inclus dans *Figures III* le bel arsenal de la narratologie, inspiré pour une partie d'une variété d'autres travaux[1] et forgé pour l'autre par l'auteur lui-même. Cette inflexion narratologique donnée pour longtemps à l'étude du temps dans le récit subordonne la représentation du temps, c'est-à-dire, en première approche, la succession des événements, à l'action d'une instance supérieure de la narration, le narrateur, dont le rôle est toujours au moins de choisir parmi les événements de son histoire possible ceux qu'il désire raconter et ceux qu'il écarte. En supposant qu'il se rapporte au réel, le récit peut donc aller plus ou moins vite, selon qu'il est plus ou moins complet d'une part et que, d'autre part, il consacre plus ou moins de place à tel ou tel événement. Question encore éminemment liée à celle de l'ordre, dans la mesure où le récit qui bondit en avant pour revenir ensuite en arrière à son point de départ ou bien qui procède à l'opération inverse progresse nécessairement plus lentement que celui qui se déroule selon la plus placide des chronologies.

Peut-être devrait-on plutôt dire qu'il y a un récit chronologiquement simple, celui où l'ordre du récit suit l'ordre des événements, et un récit chronologiquement complexe, dans lequel l'ordre du récit n'est pas le même que l'ordre des événements. Le récit simple est apparemment plus mimétique que le récit complexe et, partant, plus familier au lecteur qui peut le parcourir plus aisément. Pourtant, ce n'est pas sur le critère de la complication chronologique que Genette fonde son idée de la vitesse du récit : la vitesse du récit (122-124), dit-il plutôt, c'est la variation du nombre de pages consacrées à un seul événement (c'est-à-dire, en toute rigueur, une accélération, mais peu importe). Cette vitesse connaît trois modes : la pause, la scène ou le résumé. Durant la pause (133-138), le récit n'avance pas et l'on perd en quelque sorte des pages à ne rien faire : c'est par exemple le cas de la description. Pendant la scène (141-144), le récit va aussi vite que l'action : c'est par exemple le cas du dialogue. Pendant le résumé (130-132), enfin, le récit va plus vite que l'action, il enchaîne très rapidement les événements. On le comprend, cette conceptualisation de la vitesse narrative a l'avantage de faire l'économie du lecteur réel, notoirement peu scientifique aux yeux de la Nouvelle Critique.

Tout serait parfait si nous disposions d'un rapport fixe entre la durée (même supposée) d'un événement et le nombre de pages qu'il occuperait naturellement. Mais nous savons bien depuis Platon que le récit n'est pas un mode de représentation entièrement mimétique, mais plutôt un mode mixte : il est récit et puisqu'il n'est pas purement théâtre, il ne peut représenter le réel. Il n'y a donc pas de rapport objectif entre l'événement et la page qui puisse fonder une vitesse du récit, de sorte que cet ingénieux recours nous échappe. C'est un peu comme si nous avions une théorie mal adaptée au récit et qui pourtant nous paraît fonctionnelle. Deux choix s'offrent alors à nous : nous pouvons essayer de l'affiner ou nous contenter de lui trouver un nouvel objet, la série télévisée, qui lui aille mieux.

Prenons par exemple la séquence d'images-mouvements. La séquence d'images présente une parenté formelle avec la séquence de phrases : les images qui se succèdent sont à peu près comme des mots, à ceci près que les mots désignent quand les images montrent ou tout du moins

représentent. Pour dire les choses encore autrement, les mots représentent les objets à l'esprit alors que les images les représentent aux yeux. Or, si l'on peut lire plus ou moins vite, on ne peut pas voir plus au moins vite : le moteur de la séquence d'images est contenu dans la séquence elle-même, tandis que le moteur de la séquence de phrases est contenu dans l'esprit qui la reçoit et ainsi est-ce le matériel qui produit pour nous le western, l'épisode de série télévisée ou l'émission de variétés qui met en mouvement les images et non notre esprit. La séquence d'images-mouvements est strictement plus objective, puisque mue indépendamment du sujet, que la séquence de phrases. A partir de la constatation de cette parenté formelle prometteuse, trois voies s'offrent à nous. Si c'est le bien de la narratologie littéraire qui nous préoccupe, nous pouvons nous pencher sur les séquences d'images dans l'espoir qu'elles nous aideront à affiner notre théorie, pour faire retour sur les textes. Si c'est l'avenir de la narratologie de l'image qui nous intéresse, nous pouvons emprunter à la littérature ce qu'elle a déjà fait et avancer d'un bon pas. Si enfin ce sont les séquences d'images qui surtout nous attirent, nous pouvons nous contenter d'emprunter quelques outils sans reconstruire tout l'établi et avancer de la sorte d'un bon pas. Ces différentes orientations méthodologiques, largement explorées pour le corpus cinématographique, restent encore des chemins mal connus pour le corpus télévisuel, pour les séries télévisées.

Vers une narratologie des séries télévisées

Bien sûr, puisque les films du cinéma et les épisodes des séries télévisées partagent cette caractéristique formelle d'être des séquences d'images, il paraît tout à fait possible, et même très naturel d'importer des théories cinématographiques les instruments pour l'analyse des séries télévisées. Je ne doute pas que la perspective soit très profitable. Mais il me semble opportun d'observer que la sérialité des récits télévisuels participe à la construction d'un univers persistant non clos, plus semblable au monde du roman qu'à celui du long-métrage. Puisque nous ne sommes pas contraints à l'exclusivité cependant, il est plus profitable de s'assurer que les séries télévisées ont quelque chose à dire à la narratologie (et inversement, ce qui revient d'ailleurs au même) que de comparer les mérites respectifs, d'un point de vue méthodologique, de deux importations théoriques d'origines différentes.

Si l'on admet que la narratologie est l'étude formelle de la configuration du temps dans le récit de fiction, alors plusieurs séries télévisées semblent constituer un objet de choix. Mon dessein n'est pas ici de présenter un tableau exhaustif ni même un panorama général, mais d'indiquer quelques pistes qui soient susceptibles d'éclairer les buts poursuivis ; je prendrai donc des exemples dans quelques séries récentes (et donc plus faciles d'accès), sans me soucier trop de leur qualité esthétique, de leur bonne ou mauvaise réputation critique.

La série qui se présente le plus naturellement à l'esprit, si l'on songe à la question du rythme, est bien entendu *24* de Joel Surnow et Robert Cochran dans laquelle Jack Bauer, un agent du gouvernement américain, est appelé à résoudre de graves crises, par exemple à déjouer des attentats terroristes. Chaque épisode d'une quarantaine de minutes représente une heure de l'existence de Jack Bauer, de sorte que la durée du discours (de la séquence d'images) et la durée de la fiction (de la séquence d'événements) sont voisines. Cette narration (presque) simultanée n'implique pas cependant que la caméra se consacre au seul personnage de Jack Bauer : une saison ne représente donc pas vingt-quatre heures dans la vie de Jack Bauer, mais vingt-quatre heures, dont quelques heures dans la vie de Jack Bauer, quelques heures dans la vie d'autres personnes. La narration simultanée n'est donc pas un gage d'illusion de réel ; la question de la durée

ne peut pas être traitée de manière indépendante. 24 offrirait un vaste corpus pour une étude détaillée.

D'autres séries bien sûr n'ont pas la prétention de créer, par la narration simultanée, une impression de réel et certaines jouent au contraire des possibilités de montage, non seulement en multipliant les scènes (c'est-à-dire en brisant par des ellipses le plan-séquence qui serait idéalement la représentation parfaite de la suite d'événements), mais encore en bouleversant l'ordre du récit. Dans la première saison de *Damages* par exemple, créée par Daniel Zelman et les frères Kessler, la séquence d'images propose la représentation de deux suites d'événements, l'une se déroulant à l'époque T et l'autre à l'époque T+x. Au fil des épisodes, x tend vers 0, de sorte que les deux suites d'événements finissent par se confondre et les traits formels qui permettaient de les distinguer dans la séquence d'images (par exemple la surexposition des scènes issues de T+x) s'estompent. Il reste cependant à déterminer au narratologue les critères formels qui permettent de décider que telle suite d'événements constitue l'époque T, c'est-à-dire le temps principal de la série, et telle autre suite l'époque T+x, c'est-à-dire la prolepse[2] interne appelée à se résorber. Ici encore, c'est à cause de l'abondance de son matériau que la série présente un intérêt théorique certain.

Ce qui ressort de ces deux exemples trop brièvement exposés, c'est que la configuration du temps dans la fiction télévisée qu'elle tende à un effet de réel ou, au contraire, à la démonstration stylistique, ne va jamais de soi, c'est-à-dire qu'elle dépend toujours d'une instance supérieure, qui est à la séquence d'images ce que le narrateur est au récit : une instance qui modalise la suite d'événements. Si *La Recherche du Temps perdu*, explorant formellement et thématiquement le concept de temps, était un matériau de choix pour la narratologie littéraire, on peut supposer qu'une série qui, de la même manière, aurait pour thème le temps, présenterait un terrain d'analyse plus riche ou plus confortable ; c'est dans cette direction que je propose de chercher un exemple un peu plus développé.

>>>

Les nouveaux *Doctor Who* : brève présentation

Doctor Who est une série télévisée britannique créée par Sydney Newman, Cecil Edwin Webber et Donald Wilson en 1963. Cette série originelle s'interrompt en 1989, puis une nouvelle série, inscrite dans la continuité de la précédente, est créée en 2005 par Russell T. Davies, qui en est le rédacteur en chef durant les trois premières saisons, avant d'être remplacé par Steven Moffat. Cette série est une part du *Whoniverse*, qui se compose également de romans, de longs-métrages et des séries *Torchwood* (créée en 2006 par Davies), *The Sarah Jane Adventures* (créée en 2007 par Davies) et *K-9* (créée par Bob Baker et Paul Tams en 2009).

La série présente les aventures du Docteur, Seigneur du Temps, qui voyage dans le Temps et l'Espace avec son vaisseau spatial, le TARDIS, qu'un dysfonctionnement de camouflage contraint à prendre l'apparence d'une cabine de police des années 1960. En tant que Seigneur du Temps, lorsqu'il est gravement blessé ou simplement trop vieux, le Docteur est capable de se régénérer et d'adopter une nouvelle enveloppe corporelle et, dans une certaine mesure, une nouvelle personnalité. Les avatars du Docteur sont distingués par des rangs, si bien que la nouvelle série se consacre aux Neuvième, Dixième et Onzième Docteurs, respectivement incarnés par Christopher Eccleston, David Tennant et Matt Smith. Le Docteur est rejoint dans ses aventures par des compagnons de voyage, généralement issus de la Grande-Bretagne contemporaine au

télespectateur.

La série, à la fois comique et dramatique, représente la manière dont le Docteur, armé d'un tournevis sonique (destiné au bricolage électronique et à l'ouverture des portes), défait des ennemis fort supérieurs en nombre et très armés, dont les ambitions vont généralement de la domination mondiale à l'asservissement de la galaxie. À côté de ces ennemis bien organisés, le spectateur peut trouver des créatures de toute sorte, qui apparaissent parfois dans un seul épisode, mais reviennent souvent dans plusieurs aventures. Le Docteur prend part à l'Histoire de la planète Terre, mais voyage également dans des planètes lointaines et parfois dans des réalités alternatives.

Le voyage temporel est, pour les personnages comme pour le spectateur, le trait distinctif du Docteur. Si, dans l'univers de la fiction, il n'est pas le seul à se déplacer dans le temps, il est néanmoins le seul, en sa qualité de dernier Seigneur du Temps survivant, à en connaître aussi intimement les rouages et à posséder un vaisseau aussi performant. Cette spécificité est peu à peu tempérée, dans les trois dernières saisons, par l'introduction de River Song, voyageuse temporelle également, personnage récurrent et sorte de double féminin du Docteur. Cette capacité du Docteur donne lieu à diverses exploitations qui forment un continuum allant du simple déplacement dans le temps à l'aventure temporelle. D'un côté, le Docteur et ses compagnons se rendent dans une époque passée ou future et, une fois arrivés, vivent leur aventure. De l'autre, l'aventure implique de multiples bonds dans le temps.

Cette distinction permet de classer les épisodes indépendamment les uns des autres mais doit encore prendre en compte leur place au sein d'une saison, dans la mesure où les saisons peuvent former des arcs narratifs, c'est-à-dire des histoires de dimensions supérieures dans lesquelles les épisodes peuvent ou non venir prendre place. Un nouveau continuum se forme donc, avec à une extrémité le monstre de la semaine[3], l'épisode sans rapport avec l'arc narratif et à l'autre l'épisode entièrement dépendant des autres et qui participe à la cohérence de cet arc. Au niveau des arcs narratifs, des épisodes de voyage temporel peuvent ainsi s'intégrer à une aventure temporelle plus vaste.

Voyage temporel et mode narratif

Série télévisée ou non, le dispositif du voyage temporel introduit une perturbation dans la configuration du temps dans la fiction. Cette perturbation relève moins de l'ordre que du mode narratif. Dans quelle mesure *La Recherche du Temps Perdu* perturbe-t-elle l'ordre du récit ? Ce sont les analepses[4] et les prolepse qui introduisent une rupture de l'adéquation séquence de phrases/suite d'événements, mais c'est la séquence de phrases, jamais la suite d'événements, qui provoque cette rupture : c'est parce que le narrateur choisit de raconter T-x après T que l'adéquation entre T et le récit de T n'est plus possible. Ce n'est pas parce que le narrateur se souvient de ceci ou cela et le raconte que ceci ou cela s'est déroulé immédiatement à la suite de ce qu'il racontait avant que ne surgisse le souvenir ; l'intégrité de la suite d'événements, c'est-à-dire du support de la représentation littéraire, est toujours préservée indépendamment des choix de montage opérés par la séquence de phrases.

En toute rigueur, c'est justement parce que la suite d'événements demeure fixe que la séquence de phrases peut procéder à des perturbations de l'ordre. Si en effet la suite d'événements se modifiait de telle sorte que l'événement A, jadis antérieur à l'événement B, lui devienne effectivement postérieur, alors la narration de l'événement A après la narration de l'événement B n'aurait rien d'une analepse, mais relèverait de l'ordre mimétiquement attendu du récit ; en d'autres termes, le voyage

temporel fait évoluer la suite d'événements non la séquence de phrase, de sorte que sans point d'ancrage, l'analepse ne peut se produire. C'est à peu près ce qui se produit dans une aventure temporelle du Docteur, de sorte que du point de vue de la représentation, ces épisodes sont beaucoup plus ordonnés que ne le sont, par exemple, les épisodes de la première saison de *Damages*, qui multiplient les prolepses. C'est plutôt du côté de la suite d'événements supposés que réside la perturbation.

Mais, encore une fois, ce n'est pas cette suite elle-même qui est perturbée par le dispositif du voyage temporel, car après tout, ce n'est pas parce que l'observateur O se déplace entre les événements A et B que les événements A et B changent de place. Lorsque dans l'épisode 13 (« The Parting of the Ways ») de la première saison (Neuvième Docteur), le personnage de Rose Tyler, à l'instant T sur le Satellite 5 (événement A) se retrouve à la scène suivante plusieurs millions d'années en arrière, à Londres, dans l'époque qui est la sienne (événement B), TA reste très postérieur à TB : l'événement A est toujours le futur de l'événement B. Mais cette solution objective n'est pas la seule manière d'organiser les événements en une suite. Dans la vie de Rose Tyler, l'événement B est bien légèrement postérieur à l'événement A, puisqu'elle a vécu le premier après le second. Nous sommes donc face à deux instances qui organisent les événements dans deux façons opposées, que l'on pourrait représenter par le schéma suivant :

? : TB - TA vs. Rose : TA - TB

Nous voyons bien que le rapport entre les deux instances est déséquilibré. En effet, si Rose Tyler est une instance effective de l'univers diégétique, l'instance qui organise la suite TB - TA est une instance que l'on suppose par principe (celle de la suite objective des événements) mais qui, en pratique, n'est jamais représentée. Le déséquilibre naît de la modalisation de la séquence d'images par le personnage : c'est parce que la séquence d'images est entièrement consacrée à Rose Tyler que sa continuité biographique s'impose comme instance chronologique supérieure. Dans 24 en revanche, dans la mesure où l'heure est représentée à l'écran et où la séquence d'images se consacre alternativement à plusieurs personnages, la suite objective des événements cesse d'être une supposition de la représentation et s'impose comme instance chronologique supérieure. Prenons un exemple un peu différent qui illustre le même problème. Dans le premier épisode (« Smith and Jones ») de la saison 3 (Dixième Docteur), la séquence d'images est d'abord consacrée à Martha Jones, étudiante en médecine qui se rend au travail. Sur son chemin, elle croise le Dixième Docteur, qui enlève sa cravate, la secoue sous son nez et disparaît dans la foule. Arrivée à l'hôpital, elle consulte son premier patient : c'est le Dixième Docteur, auquel elle reproche d'avoir enlevé sa cravate au risque de prendre froid. Le Docteur ne comprend pas. A la fin de l'épisode, après avoir expliqué à Martha Jones qu'il pouvait voyager dans le temps, le Docteur décide d'en faire la démonstration en revenant dans le passé, pour croiser la jeune femme qui se rend au travail et enlever sa cravate sous ses yeux. Considérons que l'événement A soit la cravate secouée et l'événement B la rencontre à l'hôpital. On obtient donc :

Martha : TA - TB vs. Docteur : TB - TA

Ces situations sont parfois compliquées à l'extrême. Deux exemples frappants, le premier est emprunté à un épisode unique, le second à un arc narratif.

Dans l'épisode 11 de la saison 3, la séquence d'images suit d'abord la vie de Sally Sparrow, une aventureuse jeune femme qui explore une villa abandonnée. Après avoir découvert l'inscription « Duck, now ! » (« Baisse-toi, tout de suite ! ») suivie de « Love from the Doctor, 1969 » dissimulée

derrière le papier peint de la vieille demeure, Sally se baisse juste à temps pour éviter un pavé lancé de l'extérieur. De retour le lendemain avec son amie Kathy, elle explore la maison de jour. Comme on sonne à la porte, elle abandonne un instant Kathy. C'est un jeune homme qui lui apporte une lettre. Incapable de retrouver Kathy, Sally ouvre la lettre et découvre qu'elle lui est adressée par Kathy, morte une vingtaine d'années plutôt, qui vient à l'instant de rejoindre l'année 1920 et a vécu, à partir de ce point, une vie normale. De semblables mésaventures se produisent tout au long de l'épisode et le spectateur puis le personnage apprennent qu'elles sont les méfaits des Anges Pleureurs, créatures maléfiques douées d'une double particularité : elles n'existent que lorsqu'on ne les regarde pas (et sont le reste du temps des statues) et elles projettent leurs victimes dans un passé lointain. A la fin de l'épisode, Sally rencontre le Docteur et lui remet les informations qui permettront à ce dernier d'aider la jeune femme depuis le passé. Chaque personnage a donc sa propre organisation biographique des différents événements de l'épisode, mais c'est l'organisation biographique de Sally Sparrow qui est représentée à l'écran. Plus troublante encore est l'existence de River Song. Il est possible d'en résumer le paradoxe sans dévoiler l'intrigue. La vie de River est intimement liée à celle du Docteur mais, tous les deux voyageurs temporels, ils vivent leurs existences en sens inverse : plus le Docteur vieillit, plus la River Song qu'il rencontre est jeune et inversement. Dans l'épisode 2 de la saison 6 (« Day of the Moon »), le personnage de River Song résume la situation en ces termes : « Your future is my past. Your frists are my lasts » (« Ton future est mon passé. Tes premières fois mes dernières »). L'organisation biographique des événements de la part de River Song constitue donc la possibilité d'une histoire concurrente à celle de la série, qui renverserait les rapports de causalité établis par la succession des épisodes.

>>>

Le moteur intérieur et le temps objectif

Pour expliquer ces différentes perspectives et les ruptures dans les rapports de causalité, le Docteur expose à Sally Sparrow sa conception du temps : « People assume that time is a strict progression of cause to effect, but actually, from a non-linear, non-subjective viewpoint, it's more like a big ball of wibbly-wobbly... timey-wimey... stuff » (« Les gens supposent que le temps est une stricte progression de la cause à l'effet, mais en fait, d'un point de vue non subjectif, non linéaire, c'est plus comme une grosse boule de tourne-roule... temporalolo... trucs »). Cette explication peu éclairante s'inscrit dans une longue série de remarques du Docteur, qui épaississent plus qu'elles ne les dissipent les mystères des paradoxes temporels. Cette parlure des nouveaux Docteurs, qui s'oppose, comme l'ont analysé Lindy A. Orthia (123-130) et Matt Hills, à la technicité des avatars de la série classique, ajoute à la confusion du spectateur (et des personnages-relais que sont les compagnons) à l'égard du voyage dans le temps et donc entrave sa restitution d'une suite d'événements objectifs, qui servirait de support hypothétique à l'activité mimétique de la séquence d'images. En d'autres termes, la série n'est pas engagée dans une rationalisation des perturbations temporelles susceptible de les naturaliser : le voyage temporel reste irréel. Il est temps d'introduire le spectateur (ou le spectataire, si l'on préfère) dans ces problèmes d'ordre. Rappelons qu'une des différences majeures entre la séquence de phrases et la séquence d'images est que la seconde contient, contrairement à la première, son moteur en elle-même, de sorte que le spectateur subit le rythme du récit (Husserl, 31-37), quand le lecteur, lui, peut le moduler. Ainsi, face aux paradoxes temporels, le lecteur peut décider de lire plus lentement ou de lire plusieurs fois, pour

s'assurer une bonne compréhension de l'enchaînement d'événements AB avant de passer à l'enchaînement d'événements CD. Il lui est même possible, si l'enchaînement CD implique AB de revenir à AB pour mieux comprendre CD. Le spectateur pour sa part est contraint de suivre ABCD à l'exacte vitesse qui lui est imposée par son écran. A moins de prendre des notes (si toutefois il écrit très vite), il lui est impossible d'interpréter de front CD par AB. En d'autres termes, si par l'effet du moteur extérieur, le lecteur peut recombinaison, malgré la diffraction des organisations biographiques, une suite d'événements qui serait un support hypothétique objectif de la représentation mimétique, le spectateur, à mesure que ces organisations biographiques se multiplient, est contraint d'accepter la disparition de cette suite d'événements originelle.

La suite d'événements objective est éradiquée par la configuration formelle du temps dans la fiction télévisée, si bien que le temps doit être compris comme un phénomène plutôt que comme une donnée objective. Pour adopter vocabulaire husserlien, l'événement est considéré selon différemment « modes temporels » en fonction de la « conscience » qui le considère, de sorte que le passé de l'un peut être le futur de l'autre. La perception phénoménale du temps n'implique pas la variabilité des événements, mais elle ne spécule pas non plus sur leur position absolue au sein de la suite d'événements. La multiplication des modalisations biographiques et la sélection d'une de ces modalités pour organiser la séquence d'images sont les deux conditions nécessaires à une représentation phénoménologique (toujours dans le sens husserlien) du temps par la série télévisée, c'est-à-dire à une mise en ordre de la diversité des impressions produites par la suite d'événements. Cet équilibre paradoxal est possible uniquement parce que la série télévisée est faite d'unités contenues dans un arc narratif, c'est-à-dire qu'elle peut à la fois multiplier les modalisations biographiques (c'est-à-dire tendre à la confusion polyphonique) et offrir une représentation cohérente entièrement orientée par une seule de ces modalisations.

Essayons d'aborder à nouveau les choses de manière un peu plus concrète. Comme nous l'avons vu, des épisodes comme « Blink » ou « Smith and Jones » présentent une modalisation biographique unique (celle de Sally Sparrow pour le premier, celle de Martha Jones pour le second) et forment donc une histoire cohérente. Cependant, chacun de ces deux épisodes suggère, en la personne du Docteur, la possibilité d'une modalisation différente, qui donnerait aux événements un autre ordre, c'est-à-dire leur donnerait un autre mode temporel : un événement passé de Martha ou Sally serait futur pour le Docteur et inversement. Or, dans la mesure où les épisodes sont mis en rapport par les saisons et que, dans une même saison, plusieurs modalisations différentes sont présentées, aucune modalisation biographique ne peut s'imposer *a priori* et reconstruire une suite d'événements pseudo-objectives. Ainsi, l'on sait que l'organisation biographique de River Song a autant de valeur que celle du Docteur, parce que, dans certains épisodes, l'organisation biographique du Docteur est sacrifiée au profit de celle de Sally Sparrow, Martha Jones ou un autre personnage.

Mais dire que toutes les organisations biographiques ont la même importance ne revient pas à dire qu'aucune ne se justifie elle-même. C'est ici qu'il faut revenir sur la différence entre les choix formels proposés par *24* et ceux proposés par *Doctor Who*. Dans *24*, le passage incessant d'un personnage à un autre inféode la compréhension d'une organisation biographique à la compréhension d'une organisation objective : ce qui compte, c'est l'événement, qui se déroule de manière continue, dans une suite d'événements qui ont la même modalité pour tous les personnages. Quand bien même un épisode se consacrerait-il exclusivement à tel ou tel personnage, la forte interdépendance des épisodes à l'intérieur d'une saison (qui s'oppose au second continuum monstre de la semaine/arc narratif que nous avons établi au début de notre enquête) absorberait la variation dans la cohérence de l'arc narratif.

Pour que la représentation proposée par la série soit phénoménologique, c'est-à-dire pour qu'elle puisse être reçue par le téléspectateur comme un discours qui met en évidence le caractère phénoménal de la conscience du temps, il faut donc qu'un équilibre se fasse entre la multiplication des modalités et la cohérence narrative : ce sont des effets de structure profonds, au niveau de la saison voire de la série, qui permettent aux effets de structure locaux de fonctionner.

Conclusion

Retournons pour quelques instants à notre méthodologie. Nous nous demandions s'il était opportun de convoquer la narratologie pour éclairer les séries télévisées, d'une part, et si parmi les domaines narratologiques disponibles, la narratologie littéraire était la plus indiquée.

A la première question, nous pouvons sans doute répondre positivement : la narratologie a permis de mettre en évidence des structures et des procédés stylistiques, qui ont ouvert sur une interprétation philosophique et une évaluation du rôle esthétique de la série télévisée. Bien sûr, ce sont ici des pistes ouvertes plutôt que des conclusions : non seulement ne me suis-je consacré qu'à des situations assez simples en éliminant les intrigues les plus complexes de la série, pour plus de clarté, mais encore les ai-je traitées avec moins d'extension qu'elles ne le méritaient. Il faudrait encore s'interroger, par exemple, sur l'identité narrative des personnages ou bien sur la présence de l'équivalent du narrataire, sur la voix.

A la seconde question, la réponse est peut-être moins tranchée. La distinction entre moteur intérieur et moteur extérieur a permis d'éclairer la spécificité du rythme des séquences d'images, problème intimement lié dans notre cas à la question de l'architecture générale des saisons et de la manière dont elles organisent les épisodes. Indubitablement, la narratologie cinématographique n'eût pas été moins utile, mais elle aurait tendance, peut-être, à envisager les épisodes comme un très long-métrage, en négligeant les seuils qui les séparent, c'est-à-dire, encore une fois, l'architecture générale des saisons, qui conditionnent fortement la réception par le téléspectateur. On arguera peut-être que la télévision n'est pas le seul moyen de recevoir des séries télévisées : les seuils des génériques et des résumés n'en demeurent pas moins.

Quoi qu'il en soit, il s'agirait à présent d'étendre ces quelques remarques à des séries télévisées de facture beaucoup plus classique (du moins en apparence) où les voyages temporels ne seraient pas à l'ordre du jour. Sans ce thème, une série télévisée est-elle contrainte d'adopter la configuration objective qui semble dominer dans *24* ou bien la multiplication des modalisations suffit-elle à assurer une prégnance de l'identité narrative sur l'identité objective ?

Bibliographie

24. 2001-2010. Télévision. Joel Surnow, Robert Cochran.

Damages. 2007-2012. Télévision. Todd et Glenn Kessler, Daniel Zelman.

Doctor Who. 2005-2012. Télévision. Russell T. Davies.

Dubois, François-Ronan. « Textes narratifs, séquences narratives : études littéraires et séries

télévisées ». *Positioning Interdisciplinarity / Enjeux et Positionnements de l'Interdisciplinarité*. IDEA. Université de Lorraine, Nancy. 10 mars 2012. Conférence.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.

Hills, Matt. « The dispersible television text : theorising moments of the new *Doctor Who* ». *Science Fiction Film and Television*. Vol. 1, n°1, 2008 : 25-44.

Husserl, Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* [1964]. Trad. Henri Dussort. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.

Orthia, Lindy. « Enlightenment was the choice : *Doctor Who* and the Democratisation of Science ». Thèse de doctorat. Australian National University, 2010.

Notes

[1] Notamment les travaux de Wayne Booth dans *Rhetoric of Fiction*, de Käte Hamburger dans *Die Logik der Dichtung*, de Jean Pouillon dans *Temps et Roman* et la sémantique structurale de Greimas

[2] « manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur » (Genette, 82).

[3] L'expression « monstre de la semaine » (*monster of the week*) désigne un épisode dont l'histoire particulière ne participe pas au développement d'une intrigue générale. Les héros affrontent un problème qui apparaît dans l'épisode et le résolvent.

[4] « évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (Genette, 82).