TV/Series

12 | 2017
Littérature et séries télévisées/Literature and TV series

Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire

Ronan Ludot-Vlasak

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/tvseries/2183
DOI : 10.4000/tvseries.2183
ISSN : 2266-0909

Éditeur
GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique
Ronan Ludot-Vlasak, « Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire », *TV/Series* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 21 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/tvseries/2183 ; DOI : 10.4000/tvseries.2183

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Les séries télévisées au prisme de l'intertextualité : quelques perspectives sur les frontières du littéraire

Ronan Ludot-Vlasak

1 C'est en 1990 que les études croisant le champ littéraire et les séries télévisées firent une entrée fracassante sur la scène universitaire française, lorsque Florence Dupont publia un ouvrage au titre provocateur assumé : *Homère et Dallas*[1]. Entre « celui que l'humanisme a coutume de placer à l'origine de toute culture occidentale[2] » et l'une des fictions télévisuelles américaines les plus exportées au cours des années 1980, un simple « et », qui non seulement place les deux objets sur un plan d'égalité (la seule politesse que Florence Dupont fait à Homère est de le mentionner en premier), mais inscrit également les deux objets dans un rapport ouvert permettant d'envisager tout un champ de relations possibles entre eux. La parution du livre eut – on pouvait s'y attendre – l'effet d'une bombe dans le monde des antiquisants. Mais de quoi Florence Dupont était-elle coupable ? D'avoir sciemment contaminé la plus grande œuvre épique en la mettant en contact avec l'univers impitoyable des magnats du pétrole ? Ou bien de considérer un objet sans légitimité académique ou culturelle « avec le même sérieux que l'on porte aux chefs-d'œuvre de l'humanité[3] » ? Dans un cas comme dans l'autre, il semble que le crime de cette spécialiste de la culture romaine relève de la profanation : elle arracha une Antiquité sacralisée à la blancheur marmoréenne du temple de la grande culture – de la Culture – pour la plonger dans la noirceur profane des forages texans.

2 Le projet de Florence Dupont, qui cherche à bousculer les idées reçues sur « ces nombreux fantasmes historiques qui servent de mythes fondateurs à l'Occident moderne[4] », présente un intérêt majeur pour celui ou celle qui souhaite s'intéresser aux liens entre littérature et séries télévisées : l'auteure y mobilise les méthodes et les concepts auxquels elle a habituellement recours dans son champ disciplinaire pour explorer la culture antique, se penche sur ce que *Dallas* dit ou montre, et réfute par là-même l'idée selon

laquelle « ce nouvel opium du peuple pour consommateurs débiles ne mérite pas qu'on s'y intéresse avec le même sérieux que l'on porte aux chefs-d'œuvre de l'humanité[5] ». Si elle refuse ici d'appréhender l'*Iliade* et l'*Odyssée* comme des œuvres littéraires[6], cette chercheuse reconnue internationalement et issue des lettres classiques n'en contribue pas moins à la légitimation d'un domaine de recherche consacré aux études sur la littérature et les séries télévisées.

3 Comme le suggère *Homère et Dallas*, il ne faudrait pas subordonner les objets télévisuels au texte littéraire – et donc ne pas déterminer la nature de la relation entre les deux – lorsque l'on s'intéresse aux questions de circulation du canon littéraire dans des séries télévisées. Le risque est, le cas échéant, de cantonner la question à une analyse bien peu stimulante des stratégies de légitimation qu'offre telle ou telle figure canonique du panthéon littéraire dans un ou plusieurs épisodes d'une série. Formulée en termes spatiaux, la démarche défendue dans cet article consiste à ne pas *présupposer* un sens de la relation (qui donnerait sinon nécessairement le primat à la littérature sur les séries télévisées), mais à envisager la question selon plusieurs trajectoires qui se complètent et se fécondent dans un champ des possibles. Que l'on retrouve des œuvres du canon ou des modèles culturels dans une foule d'objets de la culture populaire engage ainsi des pratiques signifiantes qui ne sauraient se limiter à des enjeux sociologiques. Dans les études de cas qui vont suivre, les échos intertextuels d'œuvres canoniques ou de modèles littéraires consacrés sont moins invoqués que troublés : ce qui pouvait au départ se profiler comme une promenade en territoire connu permet d'opérer une défamiliarisation des œuvres et motifs convoqués.

4 À rebours des hiérarchies culturelles qui tendent à circonscrire la question de l'intertextualité dans les séries télévisées à l'influence de « grands » textes sur des produits de la culture populaire, cet article propose d'explorer les modalités selon lesquelles des œuvres telles que *Queer As Folk* (Showtime, 2000-2005), *Cold Case* (CBS, 2003-2010) ou *Battlestar Galactica* (Sky One, Sci Fi, 2004-2009) sont en mesure de susciter des questionnements critiques et théoriques sur le canon. Les transactions intertextuelles qui s'y font jour rendent en effet possibles des formes de profanation d'objets et d'espaces consacrés, tel que Giorgio Agamben définit ce concept à partir d'une analyse du droit romain. Tandis que dans les choses consacrées « se voyaient soustraites au libre usage et au commerce des hommes » et reposaient ainsi sur une « indisponibilité spéciale qui les réservait aux dieux du ciel », la profanation suppose la dynamique contraire : elle consiste en une sortie de la sphère du sacré et une « restitution au libre usage des hommes[7] ». Il s'agit donc d'une question d'espace qui engage des déplacements et la mise en contact de domaines a priori étrangers, hiérarchisés et irréductibles.

5 Un danger de la canonisation des textes littéraires est précisément de les pétrifier en les consacrant au panthéon des grands auteurs. Inscrits dans un fantasme de permanence, il n'est plus possible d'*user* de ces textes séparés du reste de la culture, inatteignables, inapprochables, et surtout insurpassables. Déverrouiller ces dispositifs suppose que l'on se livre à une forme de profanation afin de s'approprier ces objets littéraires qui donnent l'illusion d'exister en soi, d'être pour l'éternité identiques à eux-mêmes. Il s'agit par exemple de débarrasser l'Antiquité des toges immaculées ou de la blancheur marmoréenne qui en font un temple fossilisé de la pensée occidentale, un musée décati à la gloire d'une civilisation ancienne dont on fantasme la résurrection, et une langue qui meurt à force de ne se manifester que sous la forme de citations pétrifiées par la

tradition. Il s'agit également de mettre au rebus le costume faussement élisabéthain que les bardolâtres ont tissé au fil d'or pour (r)habiller leur Shakespeare.

6 Ce sont ces stratégies qui seront ici privilégiées. Les enjeux de la profanation seront envisagés selon une double perspective : d'une part, l'intertextualité profanatrice, c'est-à-dire la capacité qu'ont des séries télévisées à profaner les œuvres du panthéon littéraire qu'elles citent, parodient ou réinventent, permettant ainsi d'opérer un retour critique sur celles-ci ; d'autre part, les profanations critiques ou le questionnement théorique et critique sur les modalités mêmes de l'intertextualité que ces transactions engagent.

1. Intertextualité et filiations troublées

7 Croire qu'une référence à une œuvre canonique dans une série télévisée consisterait exclusivement à créer ou à attester une filiation littéraire aurait pour conséquence de réduire non seulement la portée et la complexité de la pratique intertextuelle, mais également celle des séries télévisées. Lorsque ces dernières captent et réinventent des modèles canoniques, elles sont en effet en mesure d'interroger et de troubler des filiations culturelles que l'on prend trop souvent pour argent comptant.

8 C'est notamment le cas des liens ambivalents qui se tissent dans *Battlestar Galactica* entre Antiquité et culture américaine. Bien que l'avancée technologique des colonies de Kobol soit bien supérieure à celle de nos sociétés contemporaines, les mondes gréco-romaines ne s'y manifestent pas simplement comme un héritage lointain un temps oublié, puis redécouvert. La série souligne au contraire la continuité entre les cultures antiques et celles des Douze Colonies. Si la mythologie renvoie à un monde éloigné aussi bien dans le temps que dans l'espace (les rouleaux de la Pythie signalent que les hommes et les Dieux vivaient autrefois en parfaite harmonie sur la planète Kobol), la société dans laquelle les humains de la série évoluent reste ainsi imprégnée de cette culture antique. La mythologie et la toponymie grecques sont particulièrement visibles dans les noms de nombreux vaisseaux (le *Pegasus*, le *Prometheus*, le *Demetrius*), de lieux (Minos, Delphi, Troy, Themis) ou de personnages (Galen, Gaius, Agathon, Hera). Les surnoms de plusieurs pilotes de la flotte (Apollo pour Lee Adama ou Athena pour Sharon) sont également révélateurs à cet égard. Par ailleurs, les noms des Seigneurs de Kobol, qui sont les divinités vénérées par la majorité des habitants, sont ceux des grandes figures du panthéon grec, chaque planète ayant pour protecteur ou protectrice l'un.e d'entre eux.

9 Les différentes temporalités historiques qui se font jour dans la série ne se limitent pas à une mise en relation des mondes gréco-romains et des Douze Colonies. Les quatre saisons font se croiser et se télescoper un nœud d'allusions aux récits bibliques et mythologiques, à l'histoire ancienne, mais également à l'histoire contemporaine – et notamment américaine. Les Douze Colonies (surtout Caprica) évoquent en effet les États-Unis contemporains : leur système politique fédéral est fondé sur l'équilibre des pouvoirs, et les membres de la flotte se divisent autour de questions telles que l'avortement, la peine de mort, les relations entre le pouvoir politique et les médias ou les mesures de sécurité à prendre contre la menace terroriste.

10 Cette résurgence de l'Antiquité classique dans *Battlestar Galactica* n'est d'ailleurs pas sans évoquer et réinventer des formes d'appropriation des modèles gréco-romains qui remontent aux premières décennies de la nation américaine. Si ces deux cultures sont séparées par deux millénaires et des milliers de kilomètres, la jeune Amérique s'écrit,

s'invente et se rêve dans un fantasme de proximité avec les Anciens. Dès le XVIII[e] siècle, hommes et femmes instruits témoignent d'une connaissance intime des grands textes de la littérature classique, certaines institutions rappellent directement la république romaine tandis que la toponymie et l'architecture du Capitole sont autant d'hommages à l'Antiquité classique[8]. Comme le souligne le titre d'un ouvrage d'Eran Shalev, les patriotes semblent vouloir faire renaître la grandeur de Rome sur de nouveaux rivages où l'Antiquité devient à la fois un héritage qu'ils revendiquent et un horizon qu'ils entendent faire advenir en territoire américain.

11 L'onomastique souligne justement les liens qui se tissent entre Amérique et Antiquité dans la série. Les surnoms de deux pilotes (Starbuck pour Kara Thrace et Boomer pour Sharon, qui est un Numéro 8) sont autant d'échos de l'œuvre melvillienne : Starbuck est le second du *Pequod* et cherche à convaincre Achab de renoncer à son entreprise monomaniaque tandis que le nom de Boomer est celui d'un capitaine de navire qui, contrairement à Achab, refuse de se venger contre le léviathan bien que ce dernier l'ait mutilé. Ces deux noms font tout autant résonner les cultures antiques. Le patronyme de Kara – Thrace – l'inscrit dans un double héritage antique et américain : si la Thrace vit naître l'esclave qui fit trembler la république romaine au I[er] siècle av. J.-C., la figure de Spartacus est également récupérée dans l'imaginaire américain, et ce aussi bien dans l'une des pièces les plus acclamées du XIX[e] siècle (*The Gladiator* de Robert Montgomery Bird, 1828) que dans le cinéma et la culture contemporains (dont la série *Spartacus*, 2010-2013, est l'un des derniers avatars). Il est de surcroît significatif que les deux Numéros 8 qui jouent un rôle majeur dans la série et sont toutes deux pilotes aient un surnom associé à la littérature américaine pour l'une – Boomer – et à la mythologie grecque pour l'autre – Athena – comme si l'identité américaine et l'Antiquité devenaient les deux faces d'une même pièce de monnaie.

12 Aucune médiation ne semble nécessaire pour combler l'écart entre les Douze Colonies et cette civilisation ancienne alors qu'en Amérique, la filiation avec la culture classique suppose toute une série de détours (notamment par la culture anglaise). Il serait ainsi tentant, selon cette perspective, de voir dans *Battlestar Galactica* la réunion fantasmée de l'Amérique et de l'un de ses modèles fondateurs dans un univers de science-fiction. Pourtant, ce ne serait pas rendre compte de l'ambivalence de ces réinventions de l'Antiquité.

13 La série se meut en un lieu fictionnel où se rejoignent deux extrémités de la ligne temporelle à partir de laquelle nous pensons habituellement le temps historique : d'un côté, la culture qui, dans le grand récit des origines, est identifiée comme le berceau des civilisations occidentales, et de l'autre, un futur lointain où les progrès technologiques permettent à l'homme de voyager à une vitesse supérieure à celle de la lumière. Néanmoins, ce comblement de l'écart entre Antiquité et monde moderne infirme le concept largement répandu dans la jeune Amérique – mais aussi au XX[e] siècle – de *translatio imperii*, selon lequel la civilisation serait un long processus de déplacement d'Est en Ouest, qui aurait pour berceau la Mésopotamie et aurait ensuite progressivement gagné la Grèce, la péninsule italienne, puis l'Europe occidentale, avant de traverser l'océan Atlantique pour s'accomplir pleinement en terre américaine. Une telle vision où se mêlent progrès et linéarité est fondée sur une trajectoire téléologique du temps historique où le génie américain, bien qu'il puise dans les modèles classiques, ne cesse pourtant de s'en éloigner à mesure que l'histoire suit son cours.

14 Dans *Battlestar Galactica*, au contraire, le télescopage entre les mondes gréco-romains et celui des Douze Colonies ébranle cette orientation temporelle et s'inscrit dans une configuration historique cyclique qui évoque d'ailleurs les conceptions antiques de l'écoulement du temps[9]. Comme le signale un passage des écrits de la Pythie cité à de multiples reprises tout au long de la série : « All this happened before and will happen again ». En outre, les échos du genre épique dans la série infléchissent la linéarité du concept de *translatio imperii*. Les aventures de la flotte s'inscrivent en effet dans l'héritage de l'*Énéide* : les Douze Colonies sont détruites par un cheval de Troie informatique et les quelques survivants partent en quête d'un monde où ils pourront reconstruire leur civilisation. Tout comme Énée – et Ulysse – les trajectoires suivies par la flotte supposent des détours, des projets avortés et des échecs. Si l'épopée virgilienne est captée à de nombreuses reprises par l'imaginaire américain – en servant par exemple de modèle à la *Columbiad* de Joel Barlow, poème épique sur la découverte du Nouveau Monde – elle ne sert pas ici un grand récit des origines, mais contribue à brouiller cette filiation fantasmée entre l'Amérique et l'Antiquité classique, que les errances et les trajectoires sans cesse recomposées de la flotte ne font que renforcer en brisant la linéarité de la logique de *translatio imperii*.

15 Ainsi, au lieu de conforter une filiation revendiquée par les États-Unis avec l'Antiquité classique, les échos intertextuels de l'Antiquité dans *Battlestar Galactica* ne cessent de défamiliariser ce fantasme de proximité en défaisant ces liens culturels construits depuis le XVIII[e] siècle. La série constitue également une invitation à relire l'Antiquité à rebours de ses avatars néoclassiques à la blancheur marmoréenne, comme le suggère par exemple la scène où Kara récupère la Flèche d'Apollon dans le musée de Delphi (voir figure 1**)**. D'une part, l'Antiquité y est arrachée à la muséification : la Flèche d'Apollon n'est plus une relique du passé, mais devient un élément central dans la localisation de la Terre ; d'autre part, le traitement de la lumière (voir figure 2), la vitrine brisée (voir figure 3), le combat entre Kara et la Numéro 6 et les nombreuses œuvres détruites pendant ce corps à corps (voir figure 4) font de l'Antiquité un monde qui se donne à lire comme un espace instable en clair-obscur, déchiré par une violence qui lui est consubstantielle. Cette réinvention redonne ainsi à l'Antiquité son étrangeté et en offre une vision bien éloignée des clichés néoclassiques communément associés aux mondes gréco-romains.

Figure 1 : La Flèche d'Apollon



Figure 2 : traitement de la lumière dans le musée en clair-obscur



Figure 3 : la vitrine brisée

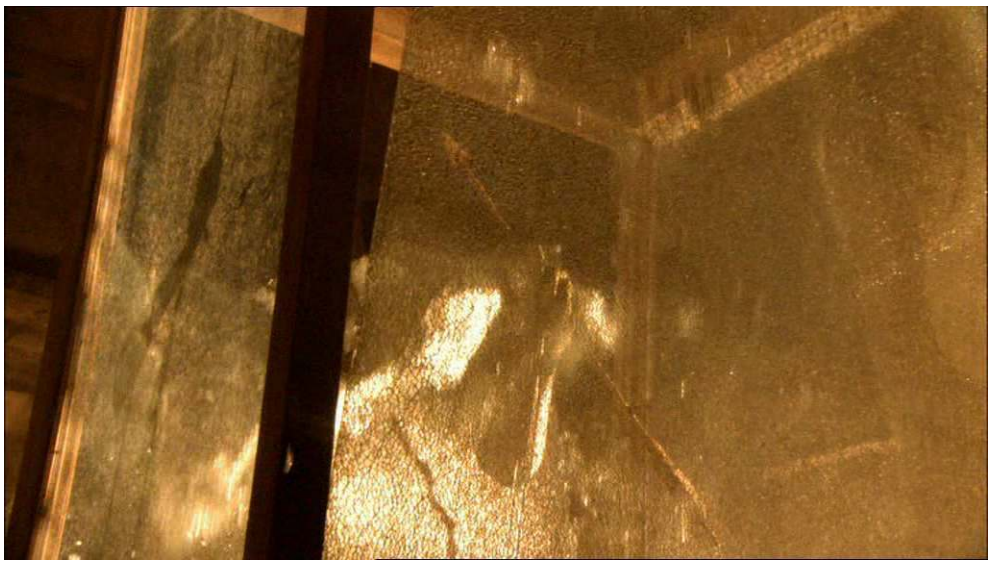


Figure 4 : le combat entre Kara et Numéro 6, les œuvres détruites



2. Les profanations intertextuelles à l'épreuve des clichés et des traditions interprétatives

16 Qu'une série télévisée fasse référence à une œuvre canonique ou à des modèles culturels dont on peut attendre que la quasi-totalité des spectateurs ait une connaissance, même vague, ne relève donc pas nécessairement de la démultiplication des clichés interprétatifs, bien au contraire : de telles pratiques intertextuelles sont en mesure de battre en brèche certaines lectures solidement ancrées dans l'imaginaire collectif.

17 Les échos du conte de fée dans *Queer As Folk* sont tout à fait significatifs à cet égard. Au cours du huitième épisode de la saison 2, Emmett, qui est devenu la star du site pornographique *Jerkatwork*, créé par Ted, reçoit un courrier d'un admirateur secret ainsi

qu'un bracelet (voir figure 5). Tandis que Ted ordonne à son ami de jeter les deux objets, ce dernier se prend à transformer la situation en une histoire à l'eau de rose dont l'intertextualité diffuse et multiple renvoie aussi bien à Cendrillon, à ses réécritures contemporaines, mais aussi à des films tels que *Pretty Woman* (1989). On le retrouve le jour suivant en train de contempler la vitrine de la bijouterie où le cadeau a été acheté (voir figure 6) ; bien que celle-ci soit saturée de motifs phalliques et qu'Emmett ait tout sauf l'allure d'une jeune fille de conte de fées, il s'imagine être sur le point de vivre une idylle avec son prince charmant : « a dashing young prince too shy at first to reveal he has a crush on me. Then he appears and whisks me off to his palace ». Il est rejoint par Deb (voir figure 7), qui lui rappelle que tous ces rêves n'existent que dans les films. Or, le rêve semble soudain devenir réalité, lorsqu'un majordome sort d'une limousine et informe Emmett que son employeur, qui souhaite garder l'anonymat, l'invite à le rejoindre dans sa demeure (voir figure 8).

Figure 5 : le bracelet offert à Emmett



Figure 6 : Emmett devant la vitrine



Figure 7 : Emmett et Deb devant la vitrine



Figure 8 : le chauffeur



18 Si, pendant le trajet, Emmet déguste une flûte de champagne et du caviar en imaginant un conte de fée gay dans lequel il tient le premier rôle, le rêve est de courte durée. Le Prince Charmant est George Schickel, un millionnaire retraité, propriétaire d'une entreprise fabriquant des *pickles*, qui souhaite offrir à Emmett 3000 dollars en échange de ses faveurs sexuelles (voir figure 9). Cette relecture asexuée de *Cendrillon* comme de *Pretty Woman* par le personnage (pourtant peu enclin à l'abstinence) se solde finalement par une résurgence on ne peut plus prosaïque et on ne peut moins « romantique » de la sexualité. L'épisode met ainsi en scène une grille interprétative imprégnée de clichés somme toute assez mièvres qui, à force d'évacuer toute dimension sexuelle, ne conduit qu'à une aporie et se manifeste comme une anamorphose, Emmett voyant une première image – largement fantasmée – qui va laisser place à une autre, une fois que son point de vue sur la situation est modifié[10].

Figure 9 : George Schickel



19 Le cas de *Roméo et Juliette* dans un épisode de *Cold Case* est tout aussi parlant. Si la pièce de Shakespeare est traversée par une forte énergie sexuelle ainsi que par une violence que l'on aurait tort d'envisager exclusivement sous l'angle de la masculinité et du conflit entre les deux familles – elle est au cœur du désir qu'éprouve Juliette pour son amant – la récupération de *Roméo et Juliette* dans la culture contemporaine laisse le plus souvent place à une vision sensiblement plus édulcorée de la passion entre les deux personnages, et dont l'un des derniers avatars littéraires et cinématographiques est la saga *Twilight*.

20 Les œuvres cinématographiques qui tentent de s'affranchir de ces clichés n'y échappent pas toujours complètement. À titre d'exemple, si le film de Baz Luhrmann (1996) a indéniablement dépoussiéré ces lectures rassurantes de *Roméo et Juliette*, la célèbre tirade de Juliette à l'acte III, qui regorge d'allusions au désir sexuel et où les mots de la jeune femme déchaînent une énergie destructrice d'une violence incroyable (elle évoque par exemple le démembrement de son amant en une multiplicité d'étoiles), donne lieu à une scène particulièrement aseptisée dans le film et ne rend pas justice à son potentiel subversif : le personnage prie gentiment devant un petit autel – au demeurant très kitsch – orné d'étoiles et de bougies.

21 L'épisode de *Cold Case* intitulé « Stalker » bat en brèche de telles lectures. Un psychopathe a assassiné tous les membres d'une famille, à l'exception de la fille, Kim, qui a survécu à une balle du tueur, mais a perdu tout souvenir du drame. Le psychopathe, qui se fait appeler Romeo, était un admirateur secret de la jeune fille et prend au départ des airs de prince charmant en laissant à sa dulcinée une rose ainsi qu'une lettre enflammée sur son casier au lycée signée « Always Romeo » (voir figure 10). Kim tombe ainsi dans le piège d'une relecture aseptisée de la pièce shakespearienne évacuant allègrement les zones les plus sombres de l'œuvre, lesquelles vont soudain ressurgir.

Figure 10 : la lettre et la rose laissées par « Roméo » sur le casier de Kim



22 Une conversation téléphonique qui évoque la scène du balcon – Kim est dans sa salle de bain et s'entretient avec son admirateur qui l'observe depuis le trottoir – souligne l'écart entre la vision de ces échos shakespeariens qu'a la jeune fille et la suite des événements : elle dessine sur la vitre un cœur transpercé par une flèche (voir figure 11) sans s'apercevoir que ce motif apparemment mièvre est en réalité une anamorphose annonçant l'issue sanglante de cette relation et que l'obscurité dans laquelle son Roméo se drape place la relation des jeunes gens sous le signe d'un amour marqué par la mort (voir figure 12). Le soir où sa famille est assassinée, Kim se rend dans la cuisine pour faire du popcorn. Quelques secondes après qu'elle découvre une nouvelle rose sur le plan de travail, Roméo, qui s'était infiltré dans la maison fait irruption dans la pièce et abat les parents de la jeune fille. Ici encore, la rose obéit à une logique anamorphique : symbole de l'amour entre les deux adolescents, elle devient un signe mortifère.

Figure 11 : le cœur transpercé d'une flèche dessiné par Kim



Figure 12 : « Roméo » dans la nuit



23 L'énergie destructrice de l'œuvre shakespearienne se cache donc sous une fine couche de romantisme adolescent vite craquelée, où les références à la pièce semblent à première vue incarner un idéal de passion fusionnelle. D'une part, le traitement de l'obscurité et de la noirceur dans l'épisode nous invite à relire la pièce à l'aune des ambivalences que manifeste le motif de la nuit dans la tragédie[11], et d'autre part, le corps féminin est remis au cœur des forces obscures de l'œuvre à travers l'emploi des codes du thriller et du film d'horreur – ce qui est particulièrement visible dans les plans en caméra subjective[12] où

Kim est observée par le tueur – ainsi que du genre gothique : la psyché de la jeune fille devient le lieu de l'effroi, mais également la clé du récit, puisque le meurtrier ne sera pas démasqué tant qu'elle n'aura pas recouvré la mémoire.

24 Ce qui se dessine ici est donc la possibilité de relire la pièce de Shakespeare à partir de détours (une série télévisée, plusieurs genres cinématographiques et littéraires) ébranlant certaines reconstructions de l'œuvre qui prévalent dans l'environnement culturel au sein duquel la série télévisée se déploie. La culture populaire témoigne ainsi de sa capacité à révéler elle-même les lignes de faille interprétatives que certaines de ses productions suscitent. La signature de la lettre que le harceleur psychopathe envoie à l'héroïne de l'épisode (« Always, Romeo ») fonctionne d'ailleurs comme un signe métatextuel qui met en abyme les multiples avatars de la tragédie.

3. Penser l'intertextualité à partir des séries télévisées

25 Si ces pratiques intertextuelles dans les séries télévisées rendent donc possibles des retours sur les œuvres qu'elles évoquent et réinventent, elles semblent également à même de susciter un questionnement théorique sur l'intertextualité, potentialité dont il est possible d'explorer un second exemple tiré de *Queer As Folk*. Une référence inattendue à John Keats se fait jour dans la quatrième saison au cours de laquelle le corps de Brian Kinney (« the most fabulous fag in Pittsburgh ») est mis à rude épreuve : non seulement le tombeur de ces messieurs développe un cancer des testicules qui le rend impuissant, mais il tombe de bicyclette au cours de la *Liberty Ride*, manifestation à deux roues en faveur du mariage homosexuel où les participant.e.s relient Toronto à Pittsburgh. Lors d'une confrontation particulièrement violente avec sa bigote de mère (épisode 10), il prend soudain conscience de ce qu'il a retrouvé ses capacités sexuelles et s'empresse de rejoindre *Babylon*, le club où se réunit la communauté gay de la ville. Il y retrouve son amant Justin, à qui il annonce la bonne nouvelle sur un mode keatsien : « Is that a thing of beauty ? », lui demande-t-il, tandis que Justin, qui a saisi la référence au premier vers d' *Endymion*, lui répond : « A joy forever[13] ! » (voir figure 13). Le couple se dirige alors vers la *backroom* de l'établissement afin de goûter à son bonheur retrouvé.

Figure 13: A thing of beauty is a joy forever. »



26 Ce jeu intertextuel est loin de se limiter à un simple clin d'œil qui viendrait se moquer de la grande littérature. Si ce passage se manifeste comme un avatar de consumation néo-keatsienne qui prend corps, il souligne également le caractère performatif de l'allusion intertextuelle (l'expérience de l'objet de toute beauté commençant au moment même où le poème est cité) tout en brouillant la limite entre signe et objet, entre lecture et expérience. L'intertextualité devient ainsi l'espace où se rencontrent corporéité et textualité. Elle interroge par-là même ses propres limites en faisant franchir à la poésie de Keats la frontière de la page et suggère la possibilité de lire l'intertextualité sur le corps, hors du livre, ou d'envisager la lettre dans sa corporéité. La captation par une série télévisée d'une œuvre permet ainsi un questionnement théorique sur les modalités mêmes de la pratique intertextuelle dont les enjeux ne sont pas sans rejoindre ceux de littératures expérimentales contemporaines – par exemple dans le cadre de performances poétiques ou de littérature numérique.

27 Sans chercher à tout prix à légitimer cet objet d'étude en mobilisant des penseurs reconnus du champ littéraire ou de la philosophie, l'entreprise qui consiste à souligner l'aptitude d'œuvres de la culture de masse à permettre un débat sur la littérature canonique et sur des questions académiques ne semble donc pas si éloignée de ce que dit Jacques Rancière à propos des liens entre démocratie et littérature, qui supposent « un parti pris poétique » où s'affirme « la négation de tout rapport de nécessité entre une forme et un contenu déterminés[14] ». Travailler sur les séries télévisées en mobilisant des penseurs issus de la théorie littéraire et de la philosophie, c'est d'ailleurs se livrer à une forme de profanation critique en sortant, du moins partiellement, Rancière, Agamben et bien d'autres de la sphère des belles-lettres ou de la philosophie politique ou esthétique, ce qui n'est peut-être pas un mal, tant leurs pensées respectives interrogent le conformisme intellectuel[15].

28 Si de telles profanations critiques sont possibles, c'est également parce que les séries télévisées ne sont pas une discipline, mais un objet complexe qui se prête à de multiples approches conceptuelles et méthodologiques. Circonscrire l'exploration des sériés télévisées aux seules méthodes élaborées par les *media studies* – dont il ne s'agit pas de remettre en cause la validité ou l'intérêt – c'est par exemple se priver d'un éclairage sur ce que ces objets *disent* à propos de la littérature et sur la capacité de celle-ci à sortir de son propre territoire. En d'autres termes, envisager les séries télévisées comme des objets ou des champs au lieu de les transformer en discipline universitaire apparaît nécessaire, si l'on entend préserver leur puissance profanatrice ainsi que leur capacité à stimuler des dynamiques transdisciplinaires.

29 Cette démarche, qui consiste à renverser les trajectoires critiques entre littérature canonique et séries télévisées, n'a aucunement pour but de « tuer » le canon et encore moins de banaliser la littérature. Elle s'appuie tout d'abord sur une approche qui suppose la maîtrise d'outils et de perspectives critiques constitutifs de l'analyse littéraire. Elle engage en outre plusieurs dynamiques : elle trouble notre regard sur les séries télévisées et permet une double exploration des frontières du littéraire. D'une part, elle reconfigure les lignes de démarcation du domaine littéraire en s'intéressant à des œuvres qui en sont à la marge, et d'autre part, elle envisage les moyens selon lesquels les limites du champ d'opération de l'analyse littéraire peuvent être repoussées ou élargies – et celles de l'intertextualité également – en s'appliquant à des œuvres autres que littéraires. Souvenons-nous d'ailleurs de Barthes qui, bien qu'il parle de Proust et de Stendhal, n'exclut en rien que les circulations intertextuelles dépassent le monde des belles-lettres :

« C'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors du texte infini – que ce texte soit Proust, ou le journal quotidien, ou l'écran télévisuel : le livre fait le sens, le sens fait la vie »[16].

30 On l'aura compris, cet article ne cherche pas tant à définir une spécificité des phénomènes intertextuels qui imprègnent et traversent les séries télévisées qu'à montrer comment ces circulations intertextuelles, loin de se réduire à des stratégies de légitimation ou à de simples échos ludiques, peuvent nourrir un débat théorique et critique sur l'intertextualité. En d'autres termes, il s'est agi d'explorer quelques modalités de ce que les séries télévisées font à la littérature. Au lieu de perpétuer la consécration des grands textes ou de souligner l'écart de valeur incommensurable entre culture télévisuelle et panthéon littéraire, ces jeux intertextuels mis en œuvre dans des séries télévisées témoignent ainsi de l'aptitude d'œuvres aux marges des belles-lettres à susciter un questionnement sur la construction du canon, à rendre ces citations souvent galvaudées et considérées à tort comme « familières » à des formes d'étrangeté qui en font ressortir le potentiel subversif, à ébranler certaines constructions culturelles, mais également à susciter une réflexion sur les modalités et le fonctionnement des formes intertextuelles. Les séries seraient-elle alors une menace pour le canon ? Il semble au contraire que c'est précisément lorsque celui-ci n'est pas sacralisé ou consacré et qu'il se prête aux profanations les plus diverses qu'il atteste sa vitalité. Sans subversion, le canon se condamne à la fossilisation ; profané, la possibilité de se réinventer lui est constamment offerte.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005.

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1973].

BATAILLE Sylvaine, « Les pièges du temps : la réappropriation de l'Antiquité gréco-latine dans *Battlestar Galactica* (Sci Fi, 2003-2009) », *GRAAT On-Line* 6, Décembre 2009, http://www.graat.fr/backissuepiegesseriestv.htm

DUPONT Florence, *Homère et Dallas*, Paris, Éditions Kimé, 2005 [1990].

RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, 2000.

RICHARD Carl J., *The Founders and the Classics: Greece, Rome, and the American Enlightenment*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

SHAKESPEARE William, *The Norton Shakespeare*, Stephen Greenblatt, éd., New York, Londres, W. W. Norton & Company, 1997.

SHALEV Eran, *Rome Reborn on Western Shores. Historical Imagination and the Creation of the American Republic*, Charlottesville, Londres, University of Virginia Press, 2009.

WINTERER Caroline, *The Culture of Classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2002.

NOTES

1. Florence Dupont, *Homère et Dallas*, Paris, Éditions Kimé, 2005 [1990].
2. *Ibid.*, p. 10
3. *Ibid.*, p. 77.
4. *Ibid.*, p. 10.
5. *Ibid.*, p. 77.
6. Florence Dupont entend en effet « sortir intellectuellement de la "galaxie Gutenberg" » (je cite la quatrième de couverture), c'est-à-dire ne pas considérer les poèmes homériques comme des textes, mais rendre « à la culture orale son autonomie » en s'appuyant sur une analyse anthropologique (p. 12).
7. Giorgio Agamben, « Éloge de la profanation », in *Profanations*, Paris, Payot & Rivages, 2005, p. 91.
8. Ces questions ont été explorées en détails dans les ouvrages suivants (cités dans la bibliographie) : *The Founders and the Classics: Greece, Rome, and the American Enlightenment* de Carl J. Richard, *The Culture of Classicism: Ancient Greece and Rome in American Intellectual Life, 1780-1910*, de Caroline Winterer et *Rome Reborn on Western Shores. Historical Imagination and the Creation of the American Republic* d'Eran Shalev.
9. Cet aspect a été analysé en détail par Sylvaine Bataille dans « Les pièges du temps : la réappropriation de l'Antiquité gréco-latine dans *Battlestar Galactica* (Sci Fi, 2003-2009) ». *GRAAT On-Line* 6. Décembre 2009. http://www.graat.fr/backissuepiegesseriestv.htm.
10. Ce n'est qu'une fois évacuées ces constructions fantasmées de conte de fées que la relation entre Emmett et George Schickel devient contre toute attente une histoire d'amour. Celle-ci connaît néanmoins un terme soudain, lorsque le vieil homme succombe à une crise cardiaque alors qu'il s'adonne aux plaisirs de la chair avec son amant dans les toilettes d'un avion.
11. On pense notamment à Roméo qui mentionne la protection du manteau de la nuit afin de ne pas être surpris par les Capulet (« I have night's cloak to hide me from their eyes », II.i.117). Dès la première scène de la pièce, le père de Roméo déplore le fait que son fils fuit la lumière du jour et reste cloîtré dans sa chambre, les volets fermés (I.i.127-130). Comme on l'a déjà mentionné, Juliette invoque, quant à elle, la nuit au début de la seconde scène de l'acte III et lui demande de prendre son amant et de le découper en petites étoiles (III.ii.20-25).
12. Cette technique est particulièrement fréquente dans les *slasher movies*.
13. Le dialogue fait écho au premier vers d'*Endymion* : « A thing of beauty is a joy forever. »
14. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique éditions, p. 17.
15. On peut également se demander si l'exploration de ces objets ne permet pas en retour de repenser l'œuvre de Jacques Rancière, qui s'intéresse à la politique de la littérature et aux formes d'expression démocratiques dans les arts et la littérature, mais envisage principalement ces phénomènes à travers des œuvres littéraires dites canoniques (par exemple Flaubert, Tolstoï, Brecht, ou Mallarmé).
16. Roland Barthes, *Le Plaisir du texte. Précédé de Variations sur l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 [1973], p. 107.

RÉSUMÉS

À partir des développements que Giorgio Agamben consacre à la notion de profanation, cet article cherche à dégager des perspectives théoriques sur l'intertextualité dans les séries télévisées américaines. Non seulement les références intertextuelles à l'œuvre dans les séries télévisées sont en mesure de profaner des textes canoniques et d'ébranler certaines traditions interprétatives, mais leur analyse permet également d'élargir le champ des études intertextuelles et de renouveler notre approche du canon littéraire. Les œuvres télévisuelles étudiées dans cet article incluent *Battlestar Galactica* (2004-2009), *Queer As Folk* (2000-2005) et *Cold Case* (2003-2010).

Drawing on Giorgio Agamben's definition of the concept of profanation, this article aims at offering theoretical perspectives on intertextuality in American TV series. Not only may intertextual references in TV series desecrate canonical works and challenge long-lasting interpretive traditions, but their analysis may also broaden the scope of intertextual studies and renew our approach to the literary canon. The shows explored include *Battlestar Galactica* (2004-2009), *Queer As Folk* (2000-2005) and *Cold Case* (2003-2010).

INDEX

Keywords : literature, intertextuality, Queer As Folk, Battlestar Galactica, Cold Case, literary theory
Mots-clés : littérature, intertextualité, Queer As Folk, Battlestar Galactica, Cold Case, théorie littéraire

AUTEUR

RONAN LUDOT-VLASAK

Ronan Ludot-Vlasak est professeur de littérature américaine à l'Université de Lille 3. Ses travaux de recherche portent sur les usages de l'Antiquité classique et de l'œuvre shakespearienne dans la littérature, les séries télévisées et le cinéma américains. Il est l'auteur d'une monographie consacrée à Shakespeare dans l'imaginaire américain du premier XIX^e^ siècle (*La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Presses Universitaires de Lyon) et a écrit en collaboration avec Jean-Yves Pellegrin une histoire du roman américain publiée aux Presses Universitaires de France.

Ronan Ludot-Vlasak is a professor of American literature at the University of Lille 3. His research focuses on the use of Shakespeare and classical antiquity in American literature, TV series and cinema. He has published a monograph on Shakespeare in antebellum literature (*La Réinvention de Shakespeare sur la scène littéraire américaine (1798-1857)*, Presses Universitaires de Lyon) and has coauthored an introduction to the American novel (*Le Roman américain*, Presses Universitaires de France).