TV/Series

3 | 2013

Écho et reprise dans les séries télévisées (I) : Reprise et intermédialité

Préface

Écho et reprise dans les séries télévisées (I) : Reprise et intermédialité

Sylvaine Bataille et Florence Cabaret

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/715>

DOI : 10.4000/tvseries.715

ISSN : 2266-0909

Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Référence électronique

Sylvaine Bataille et Florence Cabaret, « Préface », *TV/Series* [En ligne], 3 | 2013, mis en ligne le 15 septembre 2013, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/715> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tvseries.715>

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.

Préface
Écho et reprise dans les séries télévisées (I) :
Reprise et intermédialité

Sylvaine BATAILLE et Florence CABARET

Ce numéro de *TV/Series* constitue le premier d'une série de trois volumes qui s'attacheront à explorer les diverses facettes de l'écho et de la reprise dans les séries télévisées¹. Répétition, récurrence, remaniement, remédiation sont au cœur des séries et constituent ce qui les distingue d'autres genres audiovisuels ou narratifs – leur sérialité même. Ce premier numéro aborde la question de l'« intermédialité » (au sens large de mise en relation d'au moins deux *media* différents dans un contexte créatif qui les fait interagir l'un sur l'autre), et plus précisément la question de la reprise « intermédia » ou « intermédiaire », c'est-à-dire la façon dont les séries s'approprient des modes d'expression différents du *medium* télévisuel : certaines séries ménagent une place en leur sein à des supports autres – théâtre, bande dessinée, prestation musicale sont présents à l'intérieur de la diégèse et peuvent même prendre temporairement en charge la narration –, tandis qu'un autre processus d'hybridation, moins immédiatement perceptible, consiste en la reprise de certains codes, pratiques ou principes fondateurs d'un *medium* pour les appliquer au *medium* audio-visuel et à la narration sérielle. Les deux autres numéros porteront respectivement sur les représentations et les enjeux plus manifestement idéologiques et politiques de la reprise pour l'un, et sur les enjeux de la reprise plus spécifiquement en termes d'écriture et de narration pour l'autre.

Depuis les années 1990 et le « *medial turn* » qui, dans la foulée du développement des nouvelles technologies, voit s'imposer la notion de « *medium* » face à des notions plus clivantes telles que celles de « texte », « tableau », « film »², l'intérêt scientifique suscité par

¹ Cette série de numéros présentera une sélection d'articles proposés suite à plusieurs rencontres scientifiques autour des problématiques de la reprise et de la récurrence : la Journée d'études « Séries télévisées : sens et motifs de la récurrence » (15 septembre 2011, Université Paris-Sorbonne), la Journée d'études « Transpositions, reprises et adaptations dans les séries télévisées américaines et européennes » (11 juin 2012, Université de Rouen) et le colloque « Écho et reprise dans les séries télévisées » (12, 13 et 14 septembre 2012, Université de Rouen). Les regroupements thématiques spécifiques à chaque numéro ont été faits en fonction des propositions reçues et transcendent les ensembles formés à l'occasion de ces manifestations particulières. Les trois numéros n'ont pas non plus vocation à constituer une étude exhaustive du sujet, mais bien à en éclairer tour à tour certains aspects.

² « In particular the 'medial turn' as it came out of the 1990s reflects a newly accelerated transformation in the wake of further media-technological evolution since the 1960s; like *personal computers, virtual and augmented realities, ubiquitous computing, ambient intelligence, networked communication, virtual communities, digital culture* and similarly important macro-phenomena, which led Mark Poster to the proclamation of the 'Second

l'« intermédialité » ne s'est pas démenti. Cette notion a surtout été investie par les *media studies* et les études de communication, comme en attestent les premiers centres de recherche qui se sont constitués sur ce champ alors émergent : en 1996, le CRI, Centre de Recherche sur l'Intermédialité de l'Université de Montréal ; puis, le Centre d'Étude sur les Images et les Sons Médiatiques (CEISME), de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle et, en 2005, l'UMR ARIAS, Atelier de Recherche sur l'Intermédialité et les Arts du Spectacle, qui associe CNRS, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle et ENS Lyon.

Les recherches sur le sujet sont toujours nombreuses et d'actualité, surtout depuis le début des années 2000. Elles empruntent à des champs complémentaires, qui sont venus diversifier davantage encore un domaine qui se voulait justement ouvert au décloisonnement des formes artistiques et médiatiques. Il s'est ensuivi une évidente fertilisation interdisciplinaire : que l'on songe aux premiers numéros spéciaux de sociologie et d'études filmiques publiés en 2000 en France³, à la collection *Studies In Intermediality* (SIM) lancée en 2006 par Rodopi, ou à certains ouvrages récents⁴ qui mettent toujours l'accent sur la nécessité de « transpose[r] le côté à côté médiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience⁵ », mais aussi aux colloques réguliers qui se tiennent autour de cette notion, dont celui d'ISIS, l'International Society for Intermedial Studies de l'Université Linné, en Suède⁶.

Il faut néanmoins reconnaître que la notion d'intermédialité a été quelque peu éclipsée par l'immense impact, depuis la sortie en 2006 de *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*⁷, des

Media Age' (Mark Poster, 1995). In this fact, it seems, we could find the *specific* legitimation of what could also be labeled as the 'second medial turn'. » Oliver Lerone Schultz, « Augmented Embodiment. Excavated Dynamics of Media Theory – Critical Inlets to the (Second) Medial Turn », *SPIEL*, vol. 25, 2006, p. 101 [p. 99-107].

³ Voir André Gaudreault et François Jost (éds.), *Sociétés et Représentations*, n°9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 5-8 ; Voir aussi Silvestra Mariniello (éd.), *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000, p. 7-12.

⁴ Par exemple, Louis Hébert et Lucie Guillemette (éds.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Presses Universitaires de Laval, coll. Vie des signes, 2009 ; Isabel Rio Novo et Célia Vieira, *Inter Media: Littérature, cinéma et intermédialité*, coll. Logiques Sociales, L'Harmattan, 2013.

⁵ Jürgen E. Müller, « L'intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in Silvestra Mariniello (éd.), *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000, p. 113 [p. 105-133].

⁶ Pour ne citer que les deux plus récents : les 6 et 7 juin 2013, a eu lieu à l'Instituto Superior da Maia (ISMAI, Porto) le III^e Colloque International d'Études d'Intermédialité, sous la responsabilité du Centro de Estudos em Letras (CEL) et du Centro de Estudos de Língua, Comunicação e Cultura de l'ISMAI (CELCC). Et, les 24-25-26 octobre 2013, est organisé par ISIS un colloque consacré à « Rethinking Intermediality in the Digital Age » à la Sapientia Hungarian University of Transylvania.

⁷ Henry Jenkins, *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*, New York et Londres, New York University Press, 2006.

théories de Henry Jenkins sur la culture de la convergence et le transmédia. Selon Jenkins, nous vivons à l'ère de la complémentarité entre les médias, qui se manifeste à travers des récits transmédiatiques (ces récits qui se déploient sur différents supports) favorisant l'immersion dans la fiction⁸ et la participation active des consommateurs de produits culturels. Cette idée si stimulante d'une convergence entre les médias a pu faire oublier les nuances de la palette des relations inter-médias et avoir pour effet de diluer l'intermédialité dans un ensemble plus large. L'intermédialité n'en reste pas moins un concept opératoire, comme le démontre Éric Maigret dans sa préface à la très récente traduction de l'ouvrage de Jenkins en français⁹ : « Loin d'être condamnée à l'abandon, l'intermédialité s'impose comme une composante des échanges opérant dans le phénomène très (trop ?) large du transmédia¹⁰. »

Le présent numéro s'inscrit dans le prolongement de ces études tout en prenant évidemment en compte les apports des théories de l'expérience immersive et du transmédia. Se trouve ainsi confortée la dimension essentiellement pluri- et inter-disciplinaire de la revue *TV/Series* puisque les contributions s'enracinent autant du côté des *media studies* que des *cultural studies*, *gender studies*, *queer studies*, ainsi que des études de cinéma, de sociologie, ou de littérature. Il propose ici des articles qui se penchent surtout sur les formes de rencontres entre les différents médias et les interprétations que de telles rencontres peuvent susciter¹¹. Mais nous avons choisi d'illustrer d'autres sens de la notion d'intermédialité, en proposant des études qui évoquent également le contexte d'émergence de la relation entre les différents médias¹² ainsi que des articles qui soulignent l'influence que tel média peut avoir sur celui qui le met en scène¹³. Progressant des études de cas individuels (*Columbo*, NBC, 1968-1978, puis ABC, 1988-

⁸ Sur l'immersion et le « deep media », voir notamment Frank Rose, *The Art of Immersion. How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, New York & Londres, W. W. Norton, 2011. Dans le présent numéro de *TV/Series*, voir les articles de Sarah Sepulchre et d'Hélène Monnet-Cantagrel.

⁹ Henry Jenkins, *La Culture de la convergence, des médias au transmédia*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013.

¹⁰ Éric Maigret, « Penser la convergence et le transmédia : avec et au-delà de Jenkins », préface à Jenkins (2013), p. 16.

¹¹ En ce sens, Irina O. Rajewsky dira que l'intermédialité va de la simple juxtaposition à la « véritable » intégration : « Intermediality is a communicative-semiotic concept, based on the combination of at least two medial forms of articulation. The span of this category runs from a mere contiguity of two or more material manifestations of different media to a "genuine" integration, an integration which in its most pure form would privilege none of its constitutive elements. », Irina O. Rajewsky, « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », in *Intermédialités*, n°6, automne 2005, p. 52 [p. 43-64].

¹² Interrogation qui fut au cœur des premiers écrits de Jürgen E. Müller sur la question : Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110.

¹³ Ce qu'Irina O. Rajewsky décrit comme « medial references », Rajewsky, p. 51.

2003 ; *Glee*, FOX, 2009- ; *Queer as Folk*, Showtime, 2000-2005) à la possibilité de comparaisons de cas particuliers abordés par deux contributeurs différents (à propos de *Treme*, HBO, 2010-), jusqu'aux deux dernières contributions formulant des propositions plus générales à partir d'une série précise (*CSI : Crime Scene Investigation*, CBS, 2000-) ou d'une notion bien délimitée (celle de « constellation sériele »), ces sept articles ouvrent également une réflexion sur la variété des relations intermédiales dont les séries peuvent être aussi l'objet, depuis leur confrontation au texte littéraire jusque dans leurs rapports avec Internet.

Cet ensemble esquisse ainsi un panorama à la fois synchronique et diachronique. Synchronique parce qu'il envisage certaines combinatoires entre scènes théâtrales, films et séries (dans *Columbo*, *Glee*, *Queer as Folk*) mais aussi entre musiques et séries (dans *Treme*, *Glee*, *CSI*), bandes dessinées, montages d'images et séries (dans *Queer as Folk*, *Treme*, *CSI*), et enfin jeux en ligne, sites de fans et séries (dans la franchise *CSI*, dans les « constellations sérieles »). Diachronique parce que, de *Columbo* à *CSI*, nous passons de l'esthétique et des conditions de production/diffusion des années 1960 à celles des années 2000, de l'inspecteur Columbo en interaction avec Shakespeare (ce qui lui permettra de dénouer les fils de son enquête) à *CSI* et ses *flash puzzles* (qui permettent de traduire visuellement l'activité mentale d'un enquêteur en pleine reconstitution des éléments du drame sur lequel il travaille). Ce passage du policier de la brigade criminelle du LAPD aux enquêteurs de la brigade de nuit de la police scientifique de Las Vegas invite donc à une relecture sous-jacente de l'histoire des séries aux États-Unis.

L'on peut bien sûr penser à la manière dont l'« éternelle » figure du détective est reprise et modifiée au fur et à mesure qu'elle est confrontée à d'autres médias : du policier américain qui revient sur les traces des monuments britanniques littéraires et institutionnels que sont Sherlock Holmes et Scotland Yard, aux équipes d'experts de la police scientifique dont les compétences sont transposées à Miami et à Manhattan, avant de faire retour en Europe, dans des versions nationales allemandes, françaises, italiennes et espagnoles. Mais ces diverses séries attirent aussi notre attention sur leur inscription dans l'histoire récente des États-Unis (*Treme* et l'ouragan Katrina dévastant La Nouvelle-Orléans en 2005) et dans ses interférences avec telle forme télévisuelle non-fictionnelle (*Treme* et le documentaire), si bien qu'elles font le lien avec une histoire plus ancienne (l'esclavage des noirs et le Sud, l'histoire de la communauté afro-américaine au sein de la nation américaine), mais aussi avec l'histoire de la visibilité des personnages noirs sur le petit écran aux États-Unis. De *Columbo* à *CSI*, de *Treme* à *Glee*, en passant par *Queer As Folk*, on parcourt donc simultanément des questions politiques et sociétales qui se trouvent au cœur de nombreux combats depuis les années 1960. Certaines séries

sont l'occasion de les évoquer d'une autre manière : droits des minorités raciales et sexuelles ; traitement de la criminalité et sa mise en scène ; variété des pratiques culturelles en fonction des supports médiatiques (du théâtre au spectacle de rue, du texte littéraire à la chanson découverte par l'intermédiaire d'une vidéo postée sur YouTube, du scénario d'un auteur à la prise en compte des commentaires d'internautes). Enfin, ce qui frappe à la lecture de ces sept articles, c'est aussi la centralité de la dimension pragmatique de la reprise intermédiaire activée par ces quelques séries emblématiques, où la réception est souvent manifestée dès la diégèse (la mise en scène de *Macbeth* dans *Columbo*, les défilés dans les rues et les concerts dans *Treme*, les répétitions et compétitions de la chorale dans *Glee*, le bal de fin d'année et sa reprise à la scène ou en bande dessinée dans *Queer As Folk*) et suscite forcément une interrogation réflexive sur la réception de la série qui se fonde sur une telle intermédialité.

Aussi, dans leur article consacré au « coup du parapluie » dans l'épisode « *Dagger of the Mind* » (1972) de *Columbo*, Nathalie Vienne-Guerrin et Sarah Hatchuel nous rappellent-elles dès l'ouverture que l'un des premiers exemples d'intermédialité dont le cinéma et les séries ont pu se nourrir est bien la reprise du théâtre montré à l'écran, qui n'est autre qu'une remédiation du procédé scénique bien connu de mise en abyme, où des acteurs venant jouer une pièce à la cour d'Hamlet permettent aux spectateurs intra- et extra-diégétiques de comprendre ce qui a pu se tramer et ce qui risque de se produire. Nous ramenons à l'une des sources génériques de l'intermédialité, l'article nous montre comment ce processus est également à l'œuvre dans le choix des acteurs, que ceux-ci aient déjà incarné dans un film/une série des personnages en rapport avec Shakespeare ou qu'ils aient joué dans un film/une série où l'enquête, motif incontournable de la culture littéraire et audio-visuelle britannique, permet de retracer une filiation avec un genre que les séries américaines se sont particulièrement approprié, et dont *Columbo* serait l'un des pères fondateurs aux États-Unis. Les multiples facettes de ce processus d'interaction et de reprise entre théâtre, film et série apparaissent clairement dans cet épisode qui, dans les mots de Sarah Hatchuel et de Nathalie Vienne-Guerrin, « columbise » Shakespeare tandis que la mobilisation régulière de la pièce de Shakespeare et de l'univers du théâtre où se déroule l'enquête « macbethise » ce même épisode. Ces échanges nourrissent aussi la perception que nous avons du discours méta-médiatique de cette série. Ainsi, sans en avoir l'air et sur le mode de l'ironie et de l'humour (à l'instar de son protagoniste), cet épisode met en lumière la dimension postcoloniale du rapport de la culture américaine à la culture britannique : la série met en scène avec délectation ce milieu d'artistes britanniques qui cherchent à révéler la dite « inculture » américaine de *Columbo* – dans un jeu d'anticipation du *Looking for Richard* d'Al

Pacino (1995) –, pour finalement mieux lui redonner l'occasion de faire la preuve de sa sagacité sérieuse légendaire.

Un demi-siècle plus tard, *Treme* a eu l'occasion d'engranger d'autres appropriations intermédiaires, mais la question des prestations artistiques et des manières de les montrer dans une série est aussi au cœur de cette œuvre. Peter Marquis expose ici l'interdépendance de trois types de reprises : reprises musicales des standards du jazz de La Nouvelle-Orléans (*cover*), reprises matérielles et intimes d'un quartier, d'une communauté et d'individus (*recover*), et reprise critique de la série qui commente les choix politiques du gouvernement américain face à la reconstruction de La Nouvelle-Orléans (*uncover*). Le rapport au passé, lointain et récent, de ce quartier est donc constamment interrogé et souligné par la série à travers une approche qui a recours aux techniques filmiques du documentaire – reprenant là un trait caractéristique de *The Wire* (HBO, 2002-2008), du même David Simon –, mais aussi du tournage *live* d'un concert de jazz ou de funk. Si la reprise en main (de soi, de la ville par les dirigeants blancs) n'est jamais aboutie et rebondit d'épisodes en épisodes, elle est l'occasion de poser la question de l'adhésion à telle tradition (musicale, familiale, sociale), de la transmission de cette tradition ou de l'émancipation par rapport à celle-ci, mais peut-être aussi de son ouverture à la nouveauté, face à la hantise de la nécrose culturelle et personnelle qui affecte un certain nombre de personnages. Comme le montre Peter Marquis, cette interrogation originelle qui confronte création et fidélité au passé s'incarne particulièrement dans les passages où la série déborde vers des moments musicaux collectifs tout autant qu'elle s'y enracine : fête de Mardi-Gras, Jazz Fest, parades populaires, mais aussi manifestations, comme celles qui eurent lieu pour dénoncer la hausse des prix des permis de défilé ou la passivité des autorités face au retour de la criminalité.

D'une autre manière, Ariane Hudelet commente aussi l'intermédialité entre série et musique comme ressort principal du fonctionnement de *Treme*. Cette fois, elle explique que la musique est bien plus qu'une toile de fond ou qu'un commentaire en sourdine de l'histoire : à l'inverse, elle est constitutive de la résilience des personnages et du quartier, et elle est littéralement enchâssée dans la diégèse. Ariane Hudelet étudie ainsi le montage entre individuel et collectif, évoquant le principe même du jazz, essentiellement fondé sur la reprise et l'improvisation à partir d'un thème connu transmis individuellement et collectivement. Elle développe alors la thèse de la musicalité du rythme et de la construction de la série, dans la succession des plans, des scènes et des épisodes. Ce faisant, elle se démarque des critiques qui ont pu être adressées à *Treme*, qui lui reprochaient de figer la représentation de ce quartier de La Nouvelle-Orléans en une imagerie de carte postale sonore stéréotypée, voire essentialisée. Ariane Hudelet postule au contraire que scènes musicales

et musique sont mobilisées comme moyens de reconsidérer l'arrière-plan idéologique de la série, laquelle n'est clairement pas une simple représentation de performances artistiques divertissantes destinées à estomper les tensions et à renforcer les clichés sur les noirs du Sud des États-Unis.

Adoptant également une démarche de réévaluation « sérieuse » du « divertissement » et de la musique, mais cette fois-ci à propos du genre de la *teen series* incarné par *Glee*, Virginie Marcucci montre en quoi ce genre à l'univers très normé et normatif est loin d'être naïf et mièvre au sens où, dans ce cas bien précis, il utilise la reprise musicale (*cover*) et le genre de la comédie musicale pour mettre en question un certain nombre de codes de comportements et de jugements, s'agissant en particulier des attentes genrées vis-à-vis des personnages de la série. Reprenant de manière jubilatoire et surexposant ainsi la norme qui oppose dans un schéma binaire garçon/fille, *jocks/cheerleaders*, populaire/ringard, hétérosexuel/homosexuel, *Glee* fragilise cette même norme, la dévoile et entreprend de la déconstruire. La dimension militante de la série est activement soutenue et nourrie par la reprise de chansons d'artistes devenues des icônes gay et dont la théâtralité *camp* permet de réinterroger, dans un jeu d'emboîtement entre diégèse et paroles/« performance » de la chanson et de sa chorégraphie, le rapport entre sexe, identité de genre et sexualité. Si Judith Butler a pu utiliser des moyens plus théoriques pour affirmer que la « performance » est l'essence, *Glee* en offre de nombreuses illustrations que l'on découvrira au fil des analyses de Virginie Marcucci. Le motif des *mash-ups*, morceaux qui fusionnent deux chansons connues en une seule en incorporant paroles et musique, incarne de manière éclatante l'hybridation entre médias différents (la comédie musicale et la *teen series*) qui, tout comme l'entrecroisement au sein d'un même support (la chanson), se joue dans cette série et contribue aussi à questionner la rhétorique dichotomique dominante.

Dans son approche de *Queer as Folk*, Monica Michlin élargit la réflexion à la reprise d'autres médias que le théâtre, le film ou la musique dans cette série. Là aussi, elle explique comment la remédiation permet de faire de ce qui pourrait n'être qu'un *soap* une série au discours politique (collectif et individuel) affirmé, contrairement à ce que pourraient laisser penser les apparences plus esthétisantes de la version américaine, qui renoue le réalisme de l'original britannique. C'est pourquoi la scène finale du dernier épisode de la saison 1, qui laisse suspendu entre la vie et la mort un jeune homosexuel grièvement blessé pour avoir affiché son amour lors d'un bal, n'est pas seulement un *cliffhanger* circonstanciel mais une matrice narrative, intellectuelle et formelle pour la suite de la série. Faisant intervenir dans la diégèse la lecture d'une bande dessinée dont le super-héros (Captain Astro) meurt, au grand désarroi de l'un des protagonistes, la série nous conduit à nous interroger sur notre propre

attachement au monde de la fiction (du fantasme, de la série elle-même) aux dépens peut-être d'un engagement plus clair dans la réalité. Cette diffraction de la série vers d'autres univers médiatiques trouve un point de rebond particulièrement fructueux quand l'un des personnages décide de concevoir un *comics* ouvertement gay, *Rage*, dont le héros viendrait rendre justice à Captain Astro, le super-héros « tué », et qui permettrait également de réécrire une version vengeresse de l'agression sur laquelle se termine la saison 1. De fait, en l'espace de quelques épisodes, les dessins et vignettes de *Rage* vont progressivement envahir l'écran de la série. Le spectacle *camp* programmé lors de la soirée de lancement du *comics* continue de nous confronter à cette intrication dans nos vies de la fiction et de la réalité que la série – après le théâtre, après le roman, après le film – ne cesse d'interroger à son tour.

On retrouve cette interpellation de la réalité dans ce que l'on a pu appeler le *CSI effect*, s'agissant en particulier de l'augmentation des vocations pour le métier d'enquêteur dans la police scientifique qui a visiblement été générée par la série, déployée en novellisation, jeu en ligne, pages Internet et autres séries explicitement rattachées ou simplement affiliées à *CSI*. Dans son article sur ce qui est désormais connu comme « la franchise *CSI* », Hélène Monnet-Cantagrel revient en détail sur ce qu'Antony Zuiker, créateur de *CSI*, qualifie aussi de « cross-platform storytelling », soit un phénomène d'hyper-sérialisation, qui démultiplie sur divers supports médiatiques, essentiellement virtuels, les manières de raconter et d'éprouver le récit *CSI*. La reprise intermédiaire est ainsi étudiée ici non pas tant comme appropriation par la série télévisée d'éléments portés par d'autres supports, que, selon la perspective inverse, comme reprise de la série, ou de certains traits caractéristiques, par d'autres médias. Face à un fonctionnement assez typique de *formula show*, qui reproduit à chaque épisode une structure invariante orientée vers l'action plus que vers les personnages, la série essaime au-delà de ses limites d'origine, dans un mouvement centripète de transfictionnalité. Hélène Monnet-Cantagrel revient ainsi sur le plaisir de l'invariabilité et de la récurrence chez les spectateurs de séries, comme chez les joueurs en ligne, qui débouche sur « a more immersive experience », pour reprendre le souhait d'Antony Zuiker quand il eut cette idée d'interaction avec l'ordinateur pour prolonger autrement l'interaction avec l'écran de la télévision. Plus qu'une concurrence avec l'univers d'Internet, c'est bien de la greffe réussie d'une adjonction rhizomatique qu'il faut parler ici.

Sarah Sepulchre développe, quant à elle, la métaphore de la « constellation narrative » et se demande dans quelle mesure elle peut rendre compte du fonctionnement de la reprise de certaines séries par d'autres médias en fonction de trois caractéristiques fondamentales déjà bien étudiées : la multiplication des supports, la création de mondes diégétiques à part entière, la participation des spectateurs. Elle

souligne toutefois la tendance à la domination du « modèle satellitaire » établi par Richard Saint-Gelais : la série est le cœur de la constellation et ne met pas ses avatars sur un pied d'égalité avec elle-même dans la mesure où ceux-ci restent diégétiquement subordonnés à la série matrice. À ses yeux, ce manque d'autonomie des autres supports vis-à-vis des séries où ils s'ancrent orienterait vers un fonctionnement plus multimédiatique que transmédiatique des séries. La participation des spectateurs à la création de l'univers de la série lui paraît aussi encore trop cantonnée à un investissement émotionnel où l'interprétation et le va-et-vient entre monde fictionnel et monde réel l'emportent sur une contribution plus explicitement créatrice. C'est ce qui ressort d'une enquête que Sarah Sepulchre a commencé à mettre en place auprès de quelques étudiants fans de séries. Mais elle peut déjà en déduire la variété des moyens avec lesquels chaque spectateur peut prolonger son expérience de la série : que ce soit vers le monde réel (lectures d'entretiens avec des acteurs), vers un univers fictionnel complémentaire (romans et bandes dessinées), ou vers une association du réel et du fictionnel (par exemple, constitution d'une *playlist* à partir de la bande son de la série).

Aborder les séries sous l'angle de la reprise inter-média nous permet ainsi, à l'heure de la convergence médiatique et d'une consommation des séries de plus en plus orientée vers Internet, d'envisager ces objets télévisuels dans toute la variété de leurs connexions avec d'autres médias et de mettre en lumière la richesse des échanges inter-médiatiques à l'œuvre dans et autour des séries.

Bibliographie

GAUDREAU André et François JOST (éds.), *Sociétés et Représentations*, n°9, « La croisée des médias », avril 2000, p. 5-8.

HÉBERT Louis et Lucie GUILLEMETTE (éds.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Presses Universitaires de Laval, coll. Vie des signes, 2009.

JENKINS Henry, *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*, New York et Londres, New York University Press, 2006 [paru en France sous le titre *La Culture de la convergence, des médias au transmédia*, trad. Christophe Jaquet, Paris, Armand Colin, 2013].

LERONE SCHULTZ Oliver, « Augmented Embodiment. Excavated Dynamics of Media Theory – Critical Inlets to the (Second) Medial Turn », *SPIEL*, vol. 25, 2006, p. 99-107.

MARINIELLO Silvestra (éd.), *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000.

MÜLLER Jürgen E., « L'intermédialité : une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », in Silvestra Mariniello (éd.), *Cinémas*, vol. 10, n°2-3, « Cinéma et intermédialité », printemps 2000, p. 105-133.

MÜLLER Jürgen E., « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16, 2006, p. 99-110.

RAJEWSKY Irina O., « Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality », *Intermédialités*, n°6, automne 2005, p. 43-64.

RIO NOVO Isabel et Célia VIEIRA, *Inter Media: Littérature, cinéma et intermédialité*, L'Harmattan, coll. Logiques Sociales, 2013.

ROSE Frank, *The Art of Immersion. How the Digital Generation is Remaking Hollywood, Madison Avenue, and the Way We Tell Stories*, New York & Londres, W. W. Norton, 2011.

Les auteurs

Sylvaine Bataille est Maître de conférences au département d'anglais de l'université de Rouen et membre de l'ERAC. Elle travaille sur les questions liées à l'adaptation, l'appropriation, la traduction et la référence. Ses publications récentes ont porté sur la réappropriation de l'héritage shakespearien dans *Rome* (HBO, 2005-2007), sur la réécriture d'*Hamlet* dans *Sons of Anarchy* (FX, 2008-) et sur l'utilisation des références gréco-latines dans *Battlestar Galactica* (Sci Fi, 2003-2009). Elle a co-organisé plusieurs manifestations scientifiques sur les séries télévisées.

Florence Cabaret est Maître de conférences et membre de l'ERAC à l'université de Rouen. Elle travaille surtout en littérature indienne anglophone et sur les questions d'adaptation cinématographiques de romans britanniques ou indiens par des réalisateurs indiens et d'origine indienne. Elle a récemment ouvert une option sur « Les cinémas indiens » et « Les cinémas de la diaspora indienne » en Licence 2 et a commencé à étudier les représentations de l'histoire coloniale et postcoloniale des relations Inde/Pakistan/Grande-Bretagne dans la fiction télévisuelle britannique.