

Dubois, François-Ronan. « Méthodes d'analyse formelle des séries télévisées : une mise en perspective méta-critique ». Fictions médiatiques et récits de genre : pour en finir avec le populaire ? Anne Besson, dir. Paris : Société Française de Littérature Générale et Comparée, 2016. 117-130.

### **Méthodes d'analyse formelle des séries télévisées : une mise en perspective méta-critique**

Depuis les années 1980, des universitaires de plus en plus nombreux se sont intéressés aux séries télévisées, dont ils ont fait un objet particulier. Aujourd'hui, en France, ces études paraissent relever d'une certaine évidence. Puisque les séries, en effet, sont des documents culturels très diffusés et très discutés, puisque certaines d'entre elles, comme *Game of Thrones*<sup>i</sup>, sont connues apparemment d'une grande partie de la population, il va de soi qu'elles constituent un phénomène important dont la recherche est susceptible de rendre compte. C'est ce que l'on pourrait appeler la justification quantitative de l'étude des séries : il y a beaucoup de documents, beaucoup de téléspectateurs, beaucoup d'impact. Il s'y joint une justification qualitative : depuis les années 1990, les séries auraient connu une très nette amélioration, qui serait à la fois stylistique et thématique. Du point de vue stylistique, les séries seraient mieux filmées et mieux écrites, c'est-à-dire qu'elles seraient plus conformes aux canons cinématographiques et littéraires. Du point de vue thématique, elles aborderaient des sujets plus importants et le feraient avec plus de nuance et de complexité.

Ces deux justifications n'ont pas toujours opéré de manière conjointe. En effet, ce ne sont pas forcément les mêmes séries qui suscitent l'attention, selon qu'on cherche à étudier les séries les plus regardées ou les séries les plus remarquables du point de vue de l'art et de la technique. Lorsque, au milieu des années 1990, Dominique Pasquier publie son premier article sur *Hélène et les garçons*<sup>ii</sup>, la série ne vaut que comme phénomène culturel massif, donc significatif du point de vue sociologique, sans qu'il soit question de ses éventuelles qualités artistiques<sup>iii</sup>. En revanche, en 2001, quand David Lavery et Rhonda V. Wilcox lancent le premier numéro de *Slayage*, un journal académique consacré à l'œuvre de Joss Whedon et à *Buffy the Vampire Slayer*<sup>iv</sup>, ce sont les qualités de la série en tant qu'œuvre culturelle qui sont mises en avant. Il arrive, dans certains cas, par exemple dans *Doctor Who: The Unfolding Text*, en 1983<sup>v</sup>, que les deux justifications se rencontrent. La plupart du temps cependant, si celles et ceux qui étudient les séries télévisées pour leur valeur artistique sont susceptibles de souligner leur popularité, l'inverse n'est pas vrai.

Bien sûr, ces deux justifications répondent à des parcours académiques distincts, parce qu'elles servent dans des champs disciplinaires très différents. Avant toute considération méthodologique en effet, il importe de rappeler que l'étude des documents de la culture dite populaire ne revêt jamais, au sein de l'Université, un caractère d'évidence. Celles et ceux qui les analysent doivent donc déployer des stratégies pour construire leurs carrières, publier leurs articles et leurs ouvrages, obtenir des financements et mener, en somme, toutes les activités nécessaires à leur profession<sup>vi</sup>. Or, ces stratégies se développent avec les outils de la discipline à partir de laquelle ces universitaires exercent, puisque la division disciplinaire structure l'évolution professionnelle et les projets. Ainsi, les spécialistes d'études littéraires et filmiques qui se sont d'abord intéressés aux séries ont eu tendance à importer, dans l'étude de ces objets, des codes en usage dans l'évaluation des documents ordinaires de leurs disciplines : la qualité de la mise en scène, la complexité du scénario, le réalisme psychologique, la diversité des histoires, la subversion politique et bien d'autres aspects de la culture déjà validée par le monde académique ont servi à distinguer les séries télévisées entre elles. Pour se rendre compte de ce phénomène, il suffit d'observer le nombre de références littéraires dont la valeur intrinsèque est indiscutable convoquées pour étudier une série que l'on souhaite promouvoir comme objet intellectuel digne de l'attention académique. Au fil des numéros de *Slayage*, *Buffy* est étudiée grâce à Chaucer, Castiglione et Capellanus<sup>vii</sup>, l'*Énéide* de Virgile<sup>viii</sup>, *King Lear* de Shakespeare<sup>ix</sup>, Jane Austen et Ann Radcliffe<sup>x</sup>, Thomas d'Aquin<sup>xi</sup>, *Beowulf*<sup>xii</sup>, James Joyce<sup>xiii</sup> et ainsi de suite. De la même manière, dans son ouvrage de 2014, pour éclairer *The Wire*<sup>xiv</sup>, Linda Williams convoque Sophocle, Balzac, Dreiser, Hugo, Kafka, Chris Marker, Melville, Nietzsche, Orwell, Adam Smith et Zola<sup>xv</sup>.

Toutes ces références littéraires et cinématographiques ne servent pas seulement à mettre en valeur la série télévisée par proximité : elles conditionnent la manière dont celle-ci est étudiée, c'est-à-dire qu'elles définissent des méthodologies *a priori*, tout à fait distincte d'analyses sociales et culturelles comme celle de Dominique Pasquier. Ces méthodologies sont d'ordre textualiste<sup>xvi</sup> : d'une part, elles considèrent la série télévisée comme un document à part entière, qui peut s'étudier indépendamment de sa réception sociale (que celle-ci soit considérable ou non) et, d'autre part, elles jugent que la série télévisée peut se ramener d'abord à l'étude d'un texte et même, plus précisément, à l'étude d'un texte non dramatique mais bien narratif. En effet, même si la série télévisée, comme le cinéma, est à première vue un drame enregistré, ce sont plutôt les outils de la narratologie que de l'analyse dramatique qui sont déployés pour son étude. Quoi qu'il en soit, les deux aspects des méthodologies textualistes que nous venons de souligner n'impliquent en aucune manière que leurs partisans se désintéressent toujours des questions de réception ni qu'il n'y soit jamais question des problèmes visuels. Il faut distinguer cependant, dans ce domaine, la rencontre de deux tendances. La première est la sémiotique textualiste de l'analyse télévisuelle de langue anglaise, développée dès la fin des années 1970, notamment par John Fiske<sup>xvii</sup>, qui aboutit à l'approche culturaliste<sup>xviii</sup>. La deuxième est la narratologie littéraire que les universitaires français tirent, à partir des années 1970, du formalisme russe<sup>xix</sup>. Quoique les deux champs fussent d'abord tout à fait distincts, à partir de la fin des années 1990 et plus encore des années 2000, les spécialistes des séries télévisées sont susceptibles de manier des références empruntées aussi bien à l'un qu'à l'autre et, de manière plus générale, de parler le langage tant des études des médias, des sciences de l'information et de la communication, que des études littéraires. Par exemple, en 2015, dans un article consacré à *Orange Is The New Black*<sup>xx</sup>, Hélène Breda cite aussi bien le *Nouveau discours sur le récit* de Genette, du côté de la narratologie littéraire, que le *Television's Second Golden Age* de Robert J. Thompson, du côté des études médiatiques<sup>xxi</sup>. Reste que *television studies*, sciences de l'information et de la communication et, en France, un ensemble qui regrouperait des chercheurs venus de la philosophie, de l'histoire, des études littéraires et des études civilisationnelles, constituent des groupes séparés entre lesquels les circulations bibliographiques et professionnelles ne sont pas aisées. Que des lieux de sociabilité intellectuelle, comme des colloques ou des revues dédiés, et des pratiques de citations inter-disciplinaires existent n'implique en aucune manière que l'on ait affaire à un seul et même champ académique.

Deux apories principales des recherches télévisuelles contemporaines font bien sentir les difficultés propres à cette situation. La première apparaît lors qu'on souhaite passer de l'analyse formelle à l'interprétation tout en rendant compte de la possibilité vérifiée du programme télévisuel de recevoir des interprétations très différentes. C'est la question de l'ouverture textuelle, de la polysémie, ou encore de la diversité interprétative : par exemple, la série *Doctor Who*<sup>xxii</sup> peut être comprise, par ses téléspectateurs, comme un programme de gauche ou de droite<sup>xxiii</sup>. La seconde est celle de l'influence de la situation médiatique sur les propriétés formelles du programme. Il s'agit d'expliquer de quelle manière le fait que la série télévisée soit le résultat de structures de production économique (chaînes, studios, plateformes de diffusion) influence sa forme et donc la conduite de son récit. Par exemple, quelles différences peut-il y avoir, et pourquoi, entre une série produite par Netflix, dont tous les épisodes sont mis d'un seul coup à la disposition du public, et une série de HBO, qui les diffuse petit à petit ? Les séries qui sont diffusées sur des chaînes câblées ont-elles des propriétés spécifiques qui leur viennent de leur canal de diffusion ? Le problème de ces deux questions est que l'entrée formelle, celle où les communications sont les plus nombreuses et les plus faciles entre les disciplines, ne saurait fournir seule des éléments de réponse. Or, chaque discipline a ses propres habitudes quand il s'agit de passer de l'analyse formelle à l'interprétation et de l'analyse formelle à l'analyse médiatique.

Dans une pareille situation, il existe trois perspectives méthodologiques principales, trois manières de résoudre consciemment la difficulté académique.

*Perspective homogène fermée.* Chacun peut rester dans son domaine et se préoccuper quasi exclusivement des méthodes propres à celui-ci. On obtient alors un corpus académique à la fois homogène et relativement fermé, peu susceptible d'accueillir des contributions extra-disciplinaires et qui se caractérise par un intérêt marqué pour les développements méthodologiques. En France, c'est l'attitude souvent adoptée par les revues de sciences de l'information et de la communication.

*Perspective hétérogène ouverte.* Chacun peut rester dans son domaine certes, mais incorporer cette fois dans ses travaux des outils, des références ou des méthodes empruntés à d'autres do-

maines qui partagent le même objet. Le corpus académique est alors hétérogène et ouvert, susceptible d'accueillir des contributions extra-disciplinaires et il se caractérise par un intérêt marqué pour l'élaboration de nouveaux outils conceptuels à laquelle invitent les considérations méthodologiques sur la disciplinarité. L'article de Breda en est un très bon exemple.

*Perspective hétérogène fermée.* Les chercheurs peuvent entreprendre de constituer un domaine nouveau et commun, déterminé d'abord par l'objet étudié plutôt que par la méthodologie de chacun. *Slayage* est un cas typique. *In fine*, le résultat est en partie le même que dans la première perspective : le corpus est homogène et relativement fermé, puisqu'il n'est susceptible d'accueillir que les contributions qui sont les moins marquées par leurs spécificités disciplinaires et qu'il favorise la connaissance des contributions du domaine aux dépens de l'élaboration conceptuelle méthodologique. Cette troisième perspective se caractérise par de nombreuses publications réflexives qui visent à décrire et instituer le nouveau domaine d'études. *Slayage* fournit plusieurs exemples de ce genre de textes<sup>xxiv</sup>.

On comprend que les perspectives fermée et ouverte soient la plupart du temps mutuellement exclusives. La présentation proposée par le comité éditorial de la revue *TV/Series*, fondée en 2012, offre un bon exemple de ce phénomène :

La revue est pionnière dans son exploration pluridisciplinaire des enjeux culturels de sérialité et de reprise soulevés par la fiction audiovisuelle, avec un regard nourri de littérature, narratologie, philosophie, études visuelles, études culturelles, géographie, histoire, sociologie, etc.

Il est remarquable que l'on n'y trouve aucune mention des sciences de l'information et de la communication. Celles-ci lançaient elles-mêmes la revue *Télévision* en 2010, avec la présentation suivante :

Aussi étonnant que cela puisse paraître, il n'existait pas jusqu'à aujourd'hui de revue francophone consacrée à la seule télévision. La création de *Télévision* est donc un véritable événement : un nouvel espace s'ouvre pour les chercheurs et pour tous ceux qui s'intéressent à ce média. La revue accueillera les recherches les plus actuelles, sans aucune exclusive quant aux méthodes, et donnera la parole aux grands professionnels qui font l'histoire de la télévision.

Cette fois-ci, ce sont toutes les disciplines qui sont ignorées mais le contenu du premier numéro n'offre aucune ambiguïté sur l'orientation disciplinaire de la revue, par ailleurs dirigée par François Jost, professeur en sciences de l'information et de la communication. La comparaison des sommaires respectifs montre qu'une seule personne a écrit pour les deux revues, Hélène Monnet-Cantagrel<sup>xxv</sup>, qui a soutenu en 2015 une thèse en sciences de l'information et de la communication, après un cursus en lettres modernes.

Cette situation d'ignorance mutuelle n'est symétrique que si l'on considère les sommaires et l'examen des pratiques de citations offre un tableau assez différent. En effet, alors que plusieurs spécialistes francophones des sciences de l'information et de la communication sont cités dans *TV/Series*, comme Jean-Pierre Esquenazi ou Jost, l'inverse n'est pas vrai. S'il existe beaucoup de communications réciproques entre celles et ceux qui travaillent dans les deux dernières perspectives, les communications entre celles-ci et l'Info-Comm sont très réduites et souvent unilatérales. Dans les cas les plus extrêmes, celle-ci peut opérer par annexion disciplinaire. Par exemple, dans un domaine comparable, en 2012, à l'occasion de la parution en portugais de l'ouvrage essentiel de Sébastien Denis sur la cinéma d'animation<sup>xxvi</sup>, Celbi Vagner Pegoraro présentait le livre comme « uma nova fronteira nos estudos da comunicação »<sup>xxvii</sup>, alors même que Denis est docteur en études cinématographiques. On observe des assimilations semblables de la sociologie des médias par les sciences de l'information et de la communication, qui en sont tributaires historiquement. De pareilles décisions méthodologiques ont tendance à réduire les complexités conceptuelles inhérentes à la rencontre de descriptions formelles hétérogènes. C'est par conséquent plutôt les universitaires engagés dans les perspectives hétérogènes qui tentent des résolutions transversales des deux apories identifiées plus haut. L'article de Florent Favard sur la continuité dans *Doctor Who* ou celui de Tobias Steiner sur la narration transmédiatique de *Game of Thrones* sont tout à fait représentatifs de ces entreprises d'articulations des différentes approches formelles pour la résolution des problèmes spécifiques<sup>xxviii</sup>.

La description de la perspective homogène fermée, principalement incarnée, en France, par les sciences de l'information et de la communication, n'implique en aucune manière que tous les acteurs de cette discipline adoptent cette perspective, ni que ceux qui l'adoptent le font toujours exclusivement, ni que ceux qui le font exclusivement seraient incapables de résoudre les problèmes

originaux que posent les séries contemporaines. Un article comme celui consacré par Mélanie Bourdaa aux nouvelles pratiques des fans, très étroitement inscrit dans les sciences de l'information et de la communication, n'en est pas moins remarquable par son traitement de problèmes inédits<sup>xxix</sup>. Sans qualification particulière dans cette discipline, j'ai moi-même publié un article dans *Télévision*<sup>xxx</sup>. Ce n'est donc pas parce qu'une perspective méthodologique est fermée qu'elle ne peut pas faire preuve, ponctuellement, d'une certaine souplesse. Quoi qu'il en soit, il n'y a pas de meilleure preuve de l'intérêt revêtu par les sciences de l'information et de la communication que la fréquence avec laquelle les études qui en sont issues sont citées par les autres universitaires qui travaillent sur les séries.

Quelles conclusions plus générales tirer maintenant de cette observation pour l'avenir de l'analyse formelle des séries narratives ?

D'abord, il semble que ce soit deux choses très différentes que de montrer un intérêt accru pour les outils conceptuels et pour les exposés de méthode. Non seulement les exposés de méthodes sont indifférents du point de vue conceptuel quand ils se bornent à la description d'un protocole mais ils peuvent être contreproductifs quand ils jouent le rôle de validation des contributions. Dans les processus d'évaluation des contributions scientifiques, les domaines homogènes et fermés ont tendance à confondre l'exposé d'une méthode cohérente et l'élaboration conceptuelle innovante. Cette confusion est problématique, puisqu'elle conduit plutôt à la reproduction des protocoles antérieurs, seuls susceptibles d'être conformes aux prescriptions, qu'à la mise en place de protocoles nouveaux adaptés aux problèmes transversaux. Cette observation n'est pas très différente du résumé que Feyerabend proposait pour le troisième chapitre de *Contre la méthode* :

La condition de compatibilité qui exige que les nouvelles hypothèses s'accordent avec les théories admises est déraisonnable en ce qu'elle protège la théorie ancienne, et non la meilleure. Des hypothèses qui contredisent des théories bien confirmées nous fournissent des indications qu'on ne peut obtenir d'aucune autre façon. La prolifération des théories est bénéfique à la science tandis que l'unicité affaiblit son pouvoir critique.<sup>xxxi</sup>

Avant d'être un problème méthodologique conceptuel, cette attitude est un problème éditorial et pratique. Il concerne la manière dont nous mettons en place un certain nombre de procédés pour déterminer les contributions qui seront valorisées (publiées, entendues en conférence, récompensées, citées). Tant que nous demandons aux relecteurs d'évaluer systématiquement la méthode employée par les contributions qu'on leur soumet, nous nous exposons à rencontrer les mêmes apories. Cela ne veut pas dire pour autant qu'une attention méthodique ne soit jamais nécessaire et, au contraire, les résolutions transversales que nous avons citées plus haut font état d'un grand scrupule dans le domaine. Ce scrupule, cependant, est à la charge des auteurs et non des relecteurs. Il faut en effet considérer que tout chercheur participe à la connaissance de ses objets de deux manières : en tant qu'il produit des documents à leurs propos, par exemple des articles ou des livres, et en tant qu'il met en place des processus de visibilité des documents académiques, par exemple des revues, des colloques ou des centres de recherche. Un chercheur peut être très strict et très restrictif quant à sa propre méthode sans pour autant l'être pour l'ensemble des méthodes qu'il accepte de rendre visibles. Bien sûr, de ce point de vue, aucun chercheur n'est pleinement libre des pratiques qu'il adopte, puisqu'une partie d'entre elles lui est imposée par les structures institutionnelles qui existent déjà. C'est le cas, par exemple, en France, les sections disciplinaires du Conseil National des Universités. Il s'agit simplement de profiter des marges de manœuvre que laissent malgré tout ces structures contraignantes.

On peut d'ailleurs rapprocher, dans une certaine mesure, la situation des études sur les séries télévisées et celle du comparatisme dans les études littéraires de langue anglaise, au début du XXI<sup>e</sup> siècle. Dans un chapitre de 2006, Haun Saussy écrivait en effet :

The controversy is over. Comparative literature is not only legitimate: now, as often as not, ours is the first violin that sets the tone for the rest of the orchestra. [...] But this victory brings little in the way of tangible rewards to the discipline. What comparatists elaborated, argued, and propagated in the laboratories of their small, self-selecting profession has gone out into the world and won over people who have no particular loyalty to institutional bodies of comparative literature. That is grounds both for satisfaction and for a restless kind of disappointment. [...] The criteria for membership in our social network [...] do not apply to the application of ideas pioneered in our discipline.<sup>xxxii</sup>

Il n'est pas indifférent que le comparatisme littéraire ait beaucoup fourni à l'étude des fictions médiatiques, comme le présent ouvrage le prouve encore et comme ne cesse de le montrer, par exemple, l'activité de l'association Littératures Populaires et Culture Médiatique. L'attachement au prestige de leur discipline d'origine conduit certains universitaires à considérer les objets nouveaux et les concepts que l'on élabore pour en rendre compte comme des moyens d'étendre le champ d'action de leur discipline. Ces chercheurs résistent aux tentatives de récupération conceptuelle que Haun Saussy décrit ici pour la littérature comparée. Pourtant, de la même manière que les différentes branches des études littéraires appliquent les idées de la littérature comparée sans satisfaire aux critères professionnels et méthodiques de celle-ci, les différents acteurs des études sur les séries télévisées peuvent opérer dans une relative incompréhension de la cohérence disciplinaire et méthodologique de leurs contributions respectives sans pour autant manquer de produire de nouvelles contributions intéressantes. L'histoire académique de la littérature comparée paraît montrer que, malgré de nombreuses tentatives d'imposer des théories et des méthodes fortes<sup>xxxiii</sup> et malgré même l'intérêt que ces tentatives présentes pour un travail donné, c'est plutôt par une diversité irréductible à la restriction disciplinaire que la littérature comparée s'est développée et a permis l'étude d'objets nouveaux. Associer des exigences disciplinaires fortes et une démarche inclusive semble dès lors possible. Cette histoire du comparatisme littéraire comporte de précieux enseignements : si les tentatives d'institutionnalisation donnent des résultats toujours décevants au regard de la propagation conceptuelle, il est néanmoins concevable de maintenir une identité disciplinaire sans adhérer à une perspective méthodologique homogène et fermée.

On trouvera peut-être que cette approche des problèmes rencontrés par les études sur les séries télévisées pêche en ce qu'elle ne proposerait que des considérations extérieures à l'élaboration conceptuelle elle-même. En effet ces remarques touchent, si l'on peut dire, à la survie socio-académique d'une discipline ou d'une approche plutôt qu'à l'intérêt intellectuel des concepts qu'elle développe. Alors que les universitaires américains, au sud comme au nord du continent, sont friands de ce genre de considérations, elles ont souvent quelque chose d'indécemment dans les travaux francophones, comme si les disciplines d'un côté et les carrières de l'autre se développaient par le seul mérite de leurs arguments et la seule beauté de leurs architectures théoriques. Heureusement, les questions posées par l'accessibilité des productions académiques ont ouvert, même en France, la voie à des réflexions de ce genre. Pour reprendre encore une fois une expression chère à Feyerabend, il n'y a pas de recherche académique qui se fasse *sub specie aeternitatis*. La méthodologie, en tant que discours sur la méthode, ne saurait être seulement une démarche analytique attachée aux concepts internes, elle peut et elle doit être, aussi, un examen des tensions socio-académiques qui traversent nos pratiques du savoir.

- <sup>i</sup> Pour donner les références d'une série, nous adoptons la forme Titre original [Titre français] (Créateur, Chaîne de diffusion originale, dates de diffusion originale). *Game of Thrones* (David Benioff et D.B. Weiss, HBO, 2011-en cours).
- <sup>ii</sup> *Hélène et les garçons* (Jean-François Porry, TF1, 1992-1994).
- <sup>iii</sup> Dominique Pasquier, « *Hélène et les garçons* : une éducation sentimentale », *Esprit*, n°202, 1994, p. 125-144. L'article est suivi par « 'Chère Hélène'. Les usages sociaux des séries collège », *Réseaux*, n°70, p. 9-39 et « Identification au héros et communautés de téléspectateurs : la réception d'*Hélène et les garçons* », *Hermès*, n°22, 1998, p. 101-109.
- <sup>iv</sup> *Buffy the Vampire Slayer* [*Buffy contre les vampires*] (Joss Whedon, The WB et UPN, 1997-2003).
- <sup>v</sup> John Tulloch et Manuel Alvarado, *Doctor Who: The Unfolding Text*, Londres, Macmillan Publishers, 1983.
- <sup>vi</sup> Claudine Armand, Vanessa Boulet et David Ten Eyck (dir.), *Enjeux et positionnements de l'interdisciplinarité. Positioning Interdisciplinarity*, Nancy, PUN, 2014.
- <sup>vii</sup> Victoria Spah, « 'Ain't Love Grand?' Spike and Courtly Love », *Slayage*, vol. 2, n°1, 2002, en ligne.
- <sup>viii</sup> C. W. Marshall, « Aeneas the Vampire Slayer: A Roman Model for Why Giles Kills Ben », *Slayage*, vol. 3, n°1, 2003, en ligne.
- <sup>ix</sup> Anthony Bradney, « 'I Made a Promise to a Lady': Law and Love in *BtVS* », *Slayage*, vol. 3, n°2, 2003, en ligne.
- <sup>x</sup> Sue Turnbull, « 'Not just another *Buffy* paper': Towards an Aesthetics of Television », *Slayage*, vol. 4, n°1-2, 2004, en ligne.
- <sup>xi</sup> Agnes B. Curry, « Is Joss Becoming a Thomist? », *Slayage*, vol. 4, n°4, 2005, en ligne.
- <sup>xii</sup> David Fritts, « Warrior Heroes: *Buffy the Vampire Slayer* and *Beowulf* », *Slayage*, vol. 5, n°1, 2005, en ligne.
- <sup>xiii</sup> Erin Hollis, « Gorgonzola Sandwiches and Yellow Crayons: James Joyce, *Buffy the Vampire Slayer*, and the Aesthetics of Minutiae », *Slayage*, vol. 6, n°2, 2006, en ligne.
- <sup>xiv</sup> *The Wire* [*Sur écoute*] (David Simon, HBO, 2002-2008).
- <sup>xv</sup> Linda Williams, *On The Wire*, Durham, Duke University Press, 2014.
- <sup>xvi</sup> Glen Creeber, « The Joy of Text?: Television and Textual Analysis », *Critical Studies in Television*, vol. 1, n°1, 2006, p. 81-88.
- <sup>xvii</sup> John Fiske et John Hartley, *Reading Television*, Londres, Methuen & Co, 1978.
- <sup>xviii</sup> Mathieu de Wasseige, *Séries Télé US : l'idéologie prime time*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2015, p. 9-28.
- <sup>xix</sup> John Pier et Francis Berthelot (dir.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.
- <sup>xx</sup> *Orange Is the New Black* (Jenji Kohan, Netflix, 2013-en cours).

- <sup>xxi</sup> Hélène Breda, « Trame sociale ou 'patchwork communautaire' ? Étude socio-narratologique des groupes ethniques dans les séries *Orange is the New Black* », *Signes, Discours et Sociétés*, n°14, 2015, en ligne. Les ouvrages cités sont : Gérard Genette, *Nouveau discours sur le récit*, Paris, Seuil, 1983 et Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age — From Hill Street Blues to E.R.*, Syracuse, Syracuse University Press, 1996. Ce dernier est le co-directeur de : Robert J. Thompson et Gary Burns (dir.), *Television Studies: Textual Analysis*, New York, Praeger, 1989.
- <sup>xxii</sup> *Doctor Who* (Sydney Newman et Donald Wilson, BBC One, 1963-1989). La série est recréée dans les années 2000 : *Doctor Who* (Russel T. Davies, BBC One, 2005-en cours).
- <sup>xxiii</sup> Alan McKee, « Is *Doctor Who* political? », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 7, n°2, p. 201-217.
- <sup>xxiv</sup> Brett M. Rogers, « The Whedonverses and the Sociology of Academe, or A Report on SC2: The *Slayage* Conference on the Whedonverses, Gordon College, May 26-28, 2006 », *Slayage*, vol. 6, n°1, 2006, en ligne. Patricia Pender, « 'Where Do We Go From Here ?': *Buffy* Studies and *Slayage* 2006 », *Slayage*, vol. 6, n°1, 2006, en ligne. David Lavery, « 'I wrote my thesis on you!': *Buffy* Studies as an Academic Cult », *Slayage*, vol. 4, n°1-2, 2004, en ligne. Derik A. Badman, « Academic *Buffy* Bibliography », *Slayage*, vol. 2, n°3, 2002, en ligne. Voir aussi : Rhonda Wilcox, « In 'The Demon Section of the Card Catalogue': *Buffy* Studies and Television Studies », *Critical Studies in Television*, vol. 1, n°1, 2006, p. 37-48.
- <sup>xxv</sup> Hélène Monnet-Cantagrel, « *CSI*, de la série au jeu : 'a more immersive experience' », *TV/Series*, n°3, 2013, en ligne et « La science des *Experts* », *Télévision*, n°2, 2011, p. 119-127.
- <sup>xxvi</sup> Sébastien Denis, *Le cinéma d'animation*, Paris, Armand Colin, 2007. Pour l'édition portugaise : *O Cinema de Animação*, Lisbonne, Texto & Grafia, 2010.
- <sup>xxvii</sup> « Une nouvelle frontière pour les études en communication ». Celbi Vagner Pegoraro, « O Cinema de Animação: Uma nova fronteira nos estudos da comunicação », *EcoPós*, vol. 15, n°1, 2012, p. 147-157.
- <sup>xxviii</sup> Florent Favard, « Continuité, canonicité et complétude dans *Doctor Who* », *TV/Series*, n°6, 2014, en ligne. Tobias Steiner, « Transmediales Erzählen im narrativen Universum von *Game of Thrones* », *Journal of Serial Narration on Television*, n°4, 2013, p. 53-61.
- <sup>xxix</sup> Mélanie Bourdaa. « 'Taking a break from all your worries' : *Battlestar Galactica* et les nouvelles pratiques télévisuelles des fans », *Questions de communication*, n°22, 2012, p. 235-250.
- <sup>xxx</sup> François-Ronan Dubois. « L'autoreprésentation du scénariste dans la série télévisée : Tina Fey et *30 Rock* », *Télévision*, n°6, 2015, p. 131-142.
- <sup>xxxi</sup> Paul Feyerabend, *Contre la méthode. Esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*, traduit de l'anglais par Baudouin Jurdant et Agnès Schlumberger, Paris, Seuil, 1979, p. 32.
- <sup>xxxii</sup> « La controverse est finie. La littérature comparée n'est pas seulement légitime ; désormais, le plus souvent, c'est notre violon qui donne le ton pour le reste de l'orchestre. Mais la victoire n'a pas apporté beaucoup de résultats concrets pour la discipline en elle-même. Ce que les comparatistes ont élaboré, ce dont ils ont discuté et ce qu'ils ont propagé dans les laboratoires de leur petit cercle professionnel coopté s'est répandu dans le monde et a conquis des gens qui n'ont pas d'affiliation particulière à des institutions de littérature comparée. C'est à la fois un motif de satisfaction et d'une sorte d'irréductible déception. Les critères d'appartenance à notre réseau social ne s'appliquent à l'utilisation d'idées dont notre discipline a été la pionnière. » Haun Saussy, « Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives, and Selfish Genes » dans Haun Saussy (dir.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2006, p. 3-4.

xxxiii Voir par exemple la jonction entre théorie littéraire et littérature comparée à l'université de São Paulo. Sandra Nitrini, « Teoria literária e literatura comparada », *Estudos Avançados*, vol. 8, n°22, 1994, p. 473-480 et, de manière plus générale, Eduardo F. Coutinho, *Literatura Comparada en América Latina: Ensayos*, Cali, Universidad del Valle, 2003.