Intermédialité et intergénéricité dans la télésérie *Les Invincibles*

Mémoire

Cindy Binette

Maîtrise en Littérature et arts de la scène et de l'écran
Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Cindy Binette, 2013

Résumé

Ce mémoire se consacre à l'analyse de la série télévisuelle *Les Invincibles*, diffusée sur les ondes de Radio-Canada entre 2005 et 2009. Il questionne la relation entre les trois récits mis en cause au sein de la télésérie, soit le récit principal qui est une fiction vraisemblable, le premier récit secondaire qui évoque la téléréalité et le deuxième récit secondaire aux allures de bande dessinée. Par le recours à l'intermédialité et l'intergénéricité, ce mémoire s'intéresse principalement aux emprunts de formes filmiques, télévisuelles et bédéiques et aux dimensions génériques dont la fiction, le documentaire et le fantastique qui sont associées à ces formes. En participant à la construction de l'histoire, cette tresse de récits témoigne des transformations que subissent les fictions télévisuelles québécoises actuelles et contribue ainsi à l'évolution du genre.

Table des matières

Résumé ..... **iii**
Table des matières ..... **v**

Introduction **1**

Chapitre I : L'intermédialité et l'intergénéricité **7**
1.1 Présentation de l'appareil théorique 7
1.2 L'intermédialité 9
1.2.1 Qu'est-ce qu'un média ? 9
1.2.2 Qu'est-ce que la médialité ? 10
1.2.3 À propos du préfixe « inter » 12
1.2.4 Définition de l'intermédialité 13
1.3 L'intergénéricité 15
1.3.1 Qu'est-ce qu'un genre ? 15
1.3.2 Qu'est-ce que la généricité ? 17
1.3.3 À propos du préfixe « inter » 18
1.3.4 Définition de l'intergénéricité 19
1.4 De l'intergénéricité à l'intermédialité 20
1.4.1 À propos de la relation entre les deux approches 21

Chapitre II : L'analyse du récit principal **25**
2.1 Description du récit principal 25
2.2 L'incidence du filmique dans la télésérie en général 27
2.2.1 L'évolution de la télésérie 27
2.2.2 Pour une définition de la télésérie actuelle 30
2.2.3 L'état actuel de la fiction télévisuelle 34
2.3 Les spécificités de la série *Les Invincibles* 36
2.3.1 Repousser les limites techniques. Du cinéma à la télévision 36
2.3.2 Citer le cinéma à la télévision 41

Chapitre III : L'analyse des récits secondaires **59**
Première partie : La téléréalité **61**
3.1.1 Description du récit de téléréalité 61
3.1.2 La relation intermédiale. La téléréalité et le récit principal 63
3.1.2.1 La rencontre entre le média télévisuel et le cinéma 63
3.1.2.2 Caméra intradiégétique et caméra extradiégétique 64
3.1.2.3 L'esthétique de la caméra intradiégétique et l'esthétique des caméras extradiégétiques 66
3.1.3 Les influences génériques de l'intermédialité 69
3.1.3.1 La téléréalité et son incidence sur le récit principal 69
3.1.3.2 Les traits du documentaire dans la téléréalité et les traits de la fiction dans le récit principal 74
3.1.3.3 La téléréalité et son rapport avec la fiction (et avec la réalité) 76

Deuxième partie : La bande dessinée 79
3.2.1 Description du récit présenté par la bande dessinée 79
3.2.2 La relation intermédiale. La bande dessinée et le récit principal 82
3.2.2.1 Le partage d'une syntaxe 82
3.2.2.2 Le cadre et la case 83
3.2.2.3 La dimension temporelle 86
3.2.3 Les influences génériques de l'intermédialité 88
3.2.3.1 Le fantastique dessiné ou filmé 89
3.2.3.2 *Superman* et les Invincibles 90
3.2.3.3 Le récit parodique 94

Conclusion 99

Médiagraphie 103
Filmographie 103
Bibliographie 103

À Lucie, ma directrice,
pour vos judicieux conseils.
À Frédéric et Jean-Guy,
pour votre précieux soutien.
À ma famille et mes amis,
pour vos encouragements.

Introduction

Depuis les vingt dernières années, le système télévisuel a subi de grandes transformations techniques et formelles. La fiction télévisée s'est éloignée des modèles de représentation traditionnelle, plus statique et réalisée en studio. Certaines téléséries actuelles se prêtent à des formes de métissage. Elles consistent à amalgamer les genres et à brouiller la frontière entre fiction, documentaire et réalité. La série *Les Invincibles*, scénarisée par François Létourneau et Jean-François Rivard qui en assume aussi la réalisation, illustre bien ce métissage. *Les Invincibles* est une télésérie exemplaire parce qu'elle témoigne des transformations que subissent actuellement les fictions télévisuelles.

Cette série raconte les péripéties que vivent quatre amis dans la poursuite d'objectifs qu'ils se fixent dans le but d'améliorer leur situation. *Les Invincibles* comporte une tresse de trois récits exposant des degrés de fictionnalité variés. Il y a d'abord le récit principal vraisemblable qui s'apparente au cinéma de fiction. Suit un premier récit secondaire qui, en recueillant les confidences des quatre camarades, évoque, par sa forme, la téléréalité. Finalement s'intègre un deuxième récit secondaire aux allures de bande dessinée dans lequel, sarcastiquement, les principaux personnages sont représentés par d'invincibles superhéros à cape. Outre l'amitié qui les unit, la fuite constitue l'un des grands thèmes de la télésérie, révélant l'envers antihéroïque des protagonistes. La télésérie *Les Invincibles* soumet la fiction à plusieurs traitements. Elle le fait grâce au rapport intermédial qu'elle établit entre la bande dessinée, la téléréalité et le cinéma. L'influence cinématographique se reconnaît par les formes que la télésérie emprunte au cinéma (caméra mobile, montage rapide, etc.). *Les Invincibles* se prête également au jeu de l'intergénéricité en combinant le fantastique, le documentaire et la fiction.

La majorité des études sur la fiction télévisée menées en communication, dont les travaux les plus représentatifs sont ceux de

Véronique Nguyên-Duy, Nathalie Nicole Bouchard et Line Ross, aborde cet objet en tant que phénomène social. Quelques rares chercheurs se penchent sur l'hybridité qui renouvelle ce type de production. Selon Danielle Aubry : « Que l'agent de cette remédiation soit le cinéma ou les nouvelles technologies numériques, le nom que l'on trouvera pour le genre émergent reflètera certainement une hybridation intermédiatique inédite, mais hantée par des contenus et des médias déjà existants, qui trouvent dans cette alliance un second souffle […][1] ».

Du point de vue des études cinématographiques, l'on remarque que la série télévisée était perçue jadis comme un objet d'étude étranger à cette discipline. Aujourd'hui, son croisement toujours plus apparent avec le cinéma suscite un intérêt grandissant. Pierre Barrette, dans ses articles pour les revues *24 images* et *Hors champ*, est sans doute l'un des principaux critiques que le sujet intéresse. Il note deux voies distinctes qu'emprunte la fiction au petit écran : soit elle calque certains traits spécifiques au cinéma, tels que son expertise technique, son langage ou son esthétique, soit elle exploite les propriétés du médium télévisuel qui permettent une multitude d'agencements entre fiction et réalité. À titre d'exemple, la « promesse de l'authenticité » qui est associée à la téléréalité envahit et même contamine les autres produits télévisuels en contribuant à « vraisemblabiliser » le récit.

Les Invincibles fait preuve d'audace, puisque par l'emploi de plusieurs applications intermédiales, la télésérie englobe les deux voies opposées décrites par Pierre Barrette. Elle affiche effectivement l'influence filmique dans la mesure où, par ses procédés, la série reprend ou met à profit certaines caractéristiques propres au cinéma. Des décors naturels remplacent les studios, des plans-séquences se substituent aux traditionnels plans d'ensemble, la caméra est devenue mobile et a ainsi abandonné le trépied. La série rappelle également la fameuse « promesse de l'authenticité » associée à la téléréalité. Les témoignages des personnages principaux qui font partie du

[1] Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 158.

récit secondaire viennent ainsi accréditer le récit principal. Le recours au récit de style bande dessinée est particulièrement rare. Il témoigne de l'imaginaire d'un des personnages, Carlos, et de l'image qu'il se fait des héros. Ces trois narrations sont donc liées par une complicité intermédiale qui scelle la télésérie.

Le premier chapitre de ce mémoire traite des approches théoriques sollicitées dans cette étude. L'on constatera à l'occasion que les narrations utilisées dans la télésérie dépendent du recours à d'autres médias que la télévision, soit à la bande dessinée et au cinéma. Si cette alliance des trois médias, qui est mise au service d'une même histoire, interroge les principes mêmes de l'intermédialité, elle implique des considérations qui ont trait à l'intergénéricité dans la mesure où ces trois narrations appartiennent, comme il a été dit, à trois genres différents, soit la fiction, la téléréalité et le fantastique. Ils font ainsi avancer le récit de manière différente en s'influençant et en se complétant. Des degrés variés de fictionnalité découlent de l'emprunt de ces genres multiples et de l'influence qu'ils ont les uns par rapport aux autres : la bande dessinée fantastique représentant une pure fiction, la téléréalité se prétendant le plus réel de ces récits sert de façon paradoxale à renforcer la vraisemblance du récit principal également fictif.

L'approche privilégiée sera évidemment celle de l'intermédialité. Pour reprendre la définition de Jürgen E. Müller : « […] nous entendons par intermédialité qu'il y a des relations médiatiques variables entre les médias […][2] », ce qui permet ainsi d'analyser les interactions qu'ont le cinéma et la bande dessinée avec leur média d'accueil, la télévision. Bien que ces analogies soient multiples et diversifiées, une tendance domine. Les différents rapports entre la téléréalité et le récit principal renforcent le contraste médiatique entre la télévision et le cinéma. Notamment, l'esthétique fade des témoignages du premier récit secondaire détonne comparativement à l'esthétique soignée du récit principal. Inversement, on tente tous les rapprochements possibles entre

[2] Jürgen E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3 (2000), p. 112.

le récit principal et la bande dessinée. Cette partie de la télésérie rappelle les cases d'une planche de bande dessinée par l'emploi du *split screen* au sein du récit principal.

Ces rencontres dans un même média sont possibles dans la mesure où la télésérie fait appel à la triade « *citation*, *exploitation* et *séparation* » que Rick Altman définit dans son article « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son ». Nous nous concentrerons, dans le cadre de notre démarche, sur l'application d'*exploitation* qui appelle la participation de spécificités appartenant à des médias concurrents et sur l'application de *séparation* où chacun des médias est rapporté à ses singularités. La tendance dominante correspondrait donc à une *exploitation* de la bande dessinée et à une *séparation* instituée entre la télésérie et les traits télévisuels habituels. Cette *séparation* se manifeste par la mise en présence d'une fiction télévisuelle fortement inspirée par le cinéma que l'usage d'une téléréalité accentue. Quant à la *citation*, elle se manifeste par plusieurs clins d'œil à des films américains marquants qui parsèment le récit principal.

Ces outils destinés à l'étude de la notion d'intermédialité sont également utilisés dans l'examen des manifestations d'intergénéricité entre les trois récits. Ils peuvent être de l'ordre de l'*exploitation* et de la *séparation*. En somme, on note une *exploitation* du « confessionnal » de la téléréalité et de son « jeu » auxquels participent les protagonistes. Tandis que le fantastique se différencie de la fiction vraisemblable. Une sélection des séquences les plus révélatrices facilitera une analyse approfondie de ces interactions intermédiatiques et intergénériques.

Le deuxième chapitre est dédié à l'analyse du récit principal. Nous y aborderons les rapports d'intermédialité qui émergent du croisement entre télévision et cinéma dans le genre télésériel, soit l'incidence filmique dans la télésérie en général. Ensuite, nous identifierons les spécificités de la série *Les Invincibles* et, en particulier, les moments ponctuels où elle repousse les limites du savoir-faire télévisuel au profit du savoir-faire cinématographique.

D'ailleurs, c'est précisément cette incidence filmique qui permet de distinguer téléroman et télésérie. Bien que tous deux soient des fictions pour la télévision, ce sont deux genres télévisuels distincts. Le téléroman, étant le prolongement du radioroman est, par sa nature, beaucoup plus dialogué. La télésérie, scénarisée, réalisée et produite par les artistes et artisans du cinéma, tend à faire parler l'image plutôt que les personnages.

En fin de chapitre, nous nous concentrerons sur la « *citation* » de la triade de Rick Altman, réservant les manifestations d'« *exploitation* » et de « *séparation* » pour le chapitre suivant. En effet, tout au long des trois saisons de la série *Les Invincibles*, les cinéphiles les plus avertis ne seront pas sans remarquer la présence des nombreuses *citations* de films américains marquants. Nous ferons un bref survol général du phénomène pour ensuite nous arrêter sur les *citations* récurrentes, soit sur quelques films d'Alfred Hitchcock.

C'est dans le troisième chapitre que sera faite l'analyse des récits secondaires, soit la téléréalité et la bande dessinée. Pour ce faire, nous relèverons les rapports d'intermédialité et d'intergénéricité provoqués par les différents types de rencontres avec le récit principal, qui peuvent être de l'ordre de la *séparation* ou de l'*exploitation*. Ces deux récits secondaires ne sont pas des récits fermés. Ils ne semblent toutefois pas évoluer de manière strictement parallèle par rapport au récit principal. Ils s'emboîtent avec ce dernier de temps à autre et créent ainsi confusions et confrontations. Cependant, jamais le récit de la bande dessinée n'intervient dans le récit de téléréalité et vice versa. Seul le récit principal demeure le véritable centre de cette tresse de récits.

La première partie du chapitre est consacrée à l'analyse du récit de téléréalité. Nous y observons une confusion entre la caméra extradiégétique (invisible aux personnages) de la télésérie et la caméra intradiégétique (accessible aux personnages) de la téléréalité. Leur point de vue et leur esthétique sont abordés comme des manifestations de *séparation*. Au niveau

générique, à la manière d'une téléréalité, nous remarquons que chacune des saisons de la télésérie est un « jeu », sous forme de pacte, qui comporte des règles auxquelles les participants doivent obéir, ce qui constitue une manifestation d'*exploitation* de la téléréalité dans cette télésérie.

Dans la deuxième partie du dernier chapitre, nous établirons des rapprochements entre les deux médias mis en cause, soit la bande dessinée et le cinéma. Ils permettront de mettre en lumière les différences et les oppositions entre, par exemple, le texte de la BD et le son du cinéma ou, encore, entre l'image fixe et l'image en mouvement. Puisque la bande dessinée utilisait à l'origine un support papier et que son support est, dans le cas de la télésérie *Les Invincibles,* devenu télévisuel, elle rappelle immanquablement le dessin animé. Génériquement, le fantastique du récit de bande dessinée s'immisce au sein du récit principal par l'entremise des hallucinations de Carlos qui, de fait, déborde d'imagination. Ce trait de caractère de Carlos fournit au récit un prétexte vraisemblabilisant. La bande dessinée ne relève plus d'une intervention surnaturelle, mais paraît produite par Carlos.

Chapitre I : L'intermédialité et l'intergénéricité

1.1 Présentation de l'appareil théorique

Tous les arts sont susceptibles de raconter des histoires. Mais certains genres, comme le feuilleton, ont effectué une « traversée des médias ». Le feuilleton s'est constamment adapté aux nouveaux médias. À ses débuts, le feuilleton était imprimé. Il s'est ensuite retrouvé dans les salles de cinéma où il était présenté sous la forme d'une série d'épisodes ou *serial*. Mais avec l'avènement du son, qui alourdissait grandement l'étape de la postproduction, la présentation d'épisodes hebdomadaires en salle était devenue compliquée, voire impossible. Plus tard, il a été transposé à la radio et à la télévision. Grâce à la webtélé, il se retrouve aujourd'hui sur Internet. Ce genre « transmédiatique » que constitue le feuilleton est capable de véhiculer la même fable sur différents médias.

Depuis quelques années, on assiste de plus à un métissage des médias et des arts. Ce phénomène n'est pas nouveau puisque chaque média, chaque art se construit à partir des autres ou contre eux. Il le fait en empruntant, en effet, certaines caractéristiques à d'autres médias et en les utilisant autrement. Si bien qu'il devient pratiquement impossible de définir un média ou un art sans le comparer avec un autre. Comme le constate François Harvey, « [l]es arts, plus particulièrement, sont touchés par cette valorisation du disparate : on ne juge plus les productions artistiques selon leurs propriétés respectives, mais plutôt selon leurs capacités à colliger et à métisser différents matériaux discursifs et médiatiques[1]. » Le métissage est devenu véritablement une esthétique. « Au total, le régime scopique de la télévision, qui conjoint en permanence présentation et représentation, dans leurs orientations vers les mondes factuel, fictionnel et virtuel, autorise certaines modalités

[1] François HARVEY, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2011, p. 11.

d'esthétisation[2]. » Ce passage de l'article « La fonction artistique de la télévision : Réalités et limites » de l'auteur Noël Nel identifie parfaitement les trois formes différentes de récits contenues dans la télésérie *Les Invincibles* qui constitue notre objet d'étude. Ces trois récits sont les suivants : le récit principal (monde fictionnel), le récit documentaire (monde factuel) et le récit de bande dessinée (monde virtuel).

Étant, par hypothèse, influencée par trois médias distincts et soumise aux lois des trois genres qui les concernent, la télésérie *Les Invincibles* met en rapport les trois récits parallèles qui racontent la même histoire de trois manières différentes. D'abord, le récit principal de fiction emprunte un savoir-faire cinématographique — ce qui est commun aux téléséries. Ensuite, les protagonistes se livrent ponctuellement à la caméra comme le feraient les candidats d'une téléréalité et conformément à l'esthétique de la télévision — ce qui devient de plus en plus fréquent quand on observe les productions récentes. Enfin, et toujours parallèlement, les mêmes protagonistes deviennent des superhéros de bande dessinée. L'emprunt d'un récit de science-fiction de ce genre est beaucoup plus rare et fait montre d'une certaine audace. Il ne faut toutefois pas confondre le récit principal avec l'ensemble des récits que constitue la télésérie. Le récit principal fait appel à deux récits périphériques, l'un associé à la téléréalité et l'autre à la bande dessinée. Ces deux récits secondaires se présentent ainsi comme des déclinaisons du récit principal. Ils reprennent les éléments de ce dernier, mais en les dotant de formes distinctives. En retour, le récit principal se laisse influencer par ceux-ci.

Cette télésérie participe donc d'une esthétique intermédiale. L'approche qui la concerne, l'intermédialité, permet de réfléchir sur les effets de sens induits par les médias et sur les effets de genre qu'une pratique intermédiale engendre. « […] l'intermédialité est d'abord une approche, une méthode d'analyse; il s'agit de procéder à une comparaison systématique entre les

[2] Noël NEL, « La fonction artistique de la télévision : réalités et limites », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 55.

médias pour mieux comprendre comment ils fonctionnent […][3] ». En utilisant un appareil théorique qui convoque certains concepts issus de l'intermédialité et de l'intergénéricité, nous pourrons témoigner du choc des rencontres entre les matières médiatiques et génériques mises en relation dans la télésérie *Les Invincibles*. Ce choix de combiner ces deux approches se justifie par la télésérie elle-même et par le fait que « [l]orsqu'un média apparaît, il existe déjà un intelligible médiatique. Lorsqu'un média arrive au monde, il doit aussi se colleter avec un code déjà établi (des genres, des institutions, d'autres médias, etc.)[4]. » Le média participe d'un « potentiel d'expression » que le genre privilégié tend à exploiter. Inversement, les particularités propres à un genre informent le média utilisé.

1.2 L'intermédialité

Que veut dire le terme « intermédialité » ? Qu'est-ce qu'un média et qu'est-ce que le préfixe « inter » implique ? Dans sa signification la plus large, un média consiste en un canal qui transmet et qui permet de faire circuler les messages. Il peut certainement désigner des types de discours, des moyens d'expression, des supports, des technologies, des matériaux sémiologiques, des dispositifs ou des moyens de transmission, dont la télévision fait partie.

1.2.1 Qu'est-ce qu'un média ?

Afin de définir l'intermédialité nous nous appuierons sur l'article « Un média naît toujours deux fois… » dans lequel les auteurs André Gaudreault et Philippe Marion reprennent les propos de Eliséo Véron : Un média est « […] un ensemble constitué par une technologie *plus* les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie, lorsqu'il y a accès public (quelles que soient les conditions de cet accès, qui est généralement payant)

[3] Roger ODIN, « Sémio-pragmatique et intermédialité », dans *La croisée des médias*, dirigé par André GAUDREAULT et François JOST, Paris, CREDHESS (Coll. Sociétés et représentations), 2000, p. 115.
[4] André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois… », dans *La croisée des médias*, dirigé par André GAUDREAULT et François JOST, Paris, CREDHESS (Coll. Sociétés et représentations), 2000, p. 22.

aux messages[5]. » Le message en question comporte toujours des codes de lecture ou des indices qui aident le destinataire à identifier le type de message auquel il a affaire et à quel genre il appartient. Dans le cadre de la présente étude, les médias en question sont le cinéma de fiction qui, dans la télésérie, parait associé au récit principal, la télévision et, plus particulièrement, la téléréalité liée aux témoignages à caractère documentaire des personnages et la bande dessinée de science-fiction qui répond aux normes du fantastique.

Un média nouveau ou novateur s'inscrit, tel que la télésérie *Les Invincibles* en témoigne, dans le prolongement des propriétés des médias antérieurs. Il devient autonome au moment où il atteint un degré de densité qui lui donne crédibilité. Lorsqu'il développe enfin sa manière propre de communiquer, de représenter, de transmettre, le média a acquis son autonomie et son identité. Il est à noter que l'approche intermédiale ne consiste pas à douter de l'opacité d'un média, mais cherche plutôt à mettre en lumière la complexité de son identité. Elle s'obtient parfois par l'interaction d'autres médias à l'intérieur d'un même média. Cette approche permet ultimement de saisir les différences et les ressemblances intermédiales mises en évidence par ces interactions. L'intermédialité comme méthode d'analyse, implique de concevoir les médias « […] comme des entités capables d'intégrer sans relâche des transformations – de la différence – sans rompre avec ce qu'ils sont en eux-mêmes[6]. »

1.2.2 Qu'est-ce que la médialité ?

Dans sa dimension la plus générale, l'on pourrait dire que la « médialité » tient à l'étude des médias et, en particulier, à leur capacité de se distinguer les uns par rapport aux autres, à constituer des modes d'expression. « Cette capacité est régie par les possibilités techniques de ce média, par les

[5] Ibid, p. 26.
[6] Ibid, p. 26-27.

configurations sémiotiques internes qu'il sollicite et par les dispositifs communicationnels et relationnels qu'il est capable de mettre en place[7]. »

Nous savons qu'au sein de la télésérie *Les Invincibles*, trois références médiatiques se chevauchent : le cinéma, la télévision et la bande dessinée. Ces trois références médiatiques présentent trois récits distincts : le cinéma narre le récit principal qui est fictif et vraisemblable, la télévision expose un deuxième récit, parallèle au premier, basé presque uniquement sur des témoignages et, enfin, la bande dessinée décrit un troisième récit, aussi parallèle au premier, à l'intérieur duquel les protagonistes du récit principal incarnent des superhéros. Ces trois récits relatent la même trame narrative. Le fait que la narration se présente de manière différente d'un média à l'autre dépend justement de leur médialité propre, soit de leur capacité à représenter des personnages et des genres particuliers. L'histoire s'adapte ainsi aux modalités esthétiques propres à chacun de ces médias et se soumet aux codes spécifiques des trois genres associés à ces trois médias — ce que nous verrons en deuxième partie de ce chapitre.

Afin d'approfondir l'approche intermédiale, nous nous inspirerons majoritairement des études conduites par André Gaudreault et Philippe Marion. Dans leur article « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité… », où il est surtout question de « médiatique narrative » et de « médiativité », il est indiqué que :

> Ce corps à corps entre l'idée et le matériau ou, si l'on prend maintenant en considération les arts narratifs, entre la fable et le média, a des conséquences importantes puisqu'il présuppose que tout processus d'adaptation devra tenir compte de l'incarnation que ledit corps à corps suppose en égard à la matérialité du média. D'où notre suggestion de replacer pareille problématique dans le cadre d'une nouvelle discipline "transversale", la "médiatique narrative", qui se nourrirait des questions d'intermédialité, de transécriture et de transsémiotisation et dont le but serait d'étudier la rencontre d'un projet narratif – d'un récit non encore fixé

[7] André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité… », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 48.

> dans sa matière d'expression définitive – avec "la force d'inertie d'un média donné"[8].

L'expression « force d'inertie » évoque ici le potentiel expressif et narratif d'un média à l'état brut ou avant même qu'un contenu n'intervienne et implique quelque signification que ce soit. Dans le même article, les auteurs expliquent autrement l'« opacité ». Elle désigne l'identité propre d'un média qui peut être utilisée comme canevas de création. Puisqu'un projet narratif doit nécessairement trouver son moyen de médiation pour exister, le média est, ce faisant, susceptible de générer, de façonner ou d'influencer son contenu.

1.2.3 À propos du préfixe « inter »

Dans son article « Intermédialités : le temps des illusions perdues », Éric Méchoulan définit le préfixe « inter » et précise ses implications :

> […] le préfixe "inter" vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que *la relation est par principe première* : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des noeuds de relations, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles[9].

« Inter » signifie nécessairement le fait d'« être-entre » au moins deux instances, deux médias dans le cas du concept d'intermédialité ou au moins deux genres dans le cas du concept d'intergénéricité. La notion de l'« entre-deux » est ici essentielle. Ce lien dynamique tend à révéler les spécificités qui séparent les médias impliqués par la relation. Qui dit relation dit forcément présence.

> Le verbe latin offre encore une autre dimension significative : il désigne souvent le fait même d'être présent, non en soi, mais justement dans une relation : participer à un événement, se trouver parmi des gens. *Interesse* suppose donc une présence aux autres, voire la présence première des autres qui donne au sujet sens et valeur dans l'événement qui les réunit. L'*être-entre* serait donc ce qui *produit de la présence*, des *valeurs comparées* entre les personnes ou les objets mis en présence, ainsi que des

[8] Ibid, p. 37-38.
[9] Éric MÉCHOULAN, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1 (2003), p. 11.

> *différences matérielles ou idéelles* entre ces personnes ou ces objets présentés[10].

Plusieurs différences sont évoquées dans cette relation entre les médias. Elle peut être fondée sur le partage, la comparaison, l'opposition, l'emprunt. Ces nuances sont évidemment mises au service du contenu ou du message.

1.2.4 Définition de l'intermédialité

Après avoir établi les termes média, médialité et « inter », nous sommes en mesure d'établir ce que nous entendons par intermédialité. La définition d'intermédialité apparait beaucoup plus complexe qu'un simple métissage ou « mélange » des médias. L'intermédialité réfère à des phénomènes d'hybridation, de contamination, de combinaison, d'interconnexion, etc. Selon Jürgen E. Müller , elle « […] prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques[11]. »

L'intermédialité consiste d'abord en une recherche de la spécificité propre à chacun des médias, dans la mesure où elle permet d'en retracer les contours, d'examiner, à partir de là, les différences et leurs ressemblances. Les pratiques intermédiales rendent visibles les technologies employées. Elles mettent non seulement à jour un discours, un texte, mais également le support utilisé et les codes qu'il mobilise.

Silvestra Mariniello précise que la recherche intermédiale a aussi plusieurs objets, dont les phénomènes de transfert. Ils se manifestent par le transport de matériaux ou de technologies d'un média original à un média d'accueil. Cet acte modifie alors l'identité de ces dits matériaux ou technologies puisque l'identité de ceux-ci est reliée à un contexte. L'auteure conçoit aussi l'intermédialité comme :

> [l]'ensemble des conditions qui rendent possibles les croisements et la concurrence des médias, l'ensemble possible des figures que les médias

[10] Idem.
[11] Jürgen E. MÜLLER, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3 (2000), p. 106.

> produisent en se croisant, la disposition potentielle des points d'une figure par rapport à ceux d'une autre. L'intermédialité est la connaissance de ces conditions, de la possibilité des multiples figures, de l'éventualité que les points d'une figure renvoient à ceux d'une autre[12].

Il existe une multitude d'applications possibles de l'intermédialité. Elle met à l'épreuve le potentiel expressif du matériau et en relief les croisements, les concurrences et les transferts entre les médias mis en contact. Pour les besoins de la présente étude, nous privilégierons l'application suggérée par Rick Altman contenue dans son article « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son ». Il y effectue un retour sur l'avènement du son au cinéma dans le but de comprendre les différences entre intermédialité et multimédia. Il propose à cet effet trois opérations, soit la *citation*, l'*exploitation* et la *séparation*. Ces trois procédés nous apparaissent très pertinents et surtout indispensables à l'identification, à l'analyse et à la décomposition des moments d'hybridité médiatique au sein de la télésérie étudiée. Rick Altman désigne par « *citation* » le « […] procédé au moyen duquel une nouvelle forme cherche à tout prix à se faire accepter, mais en citant successivement plusieurs médias […][13] », l'« *exploitation* » consiste en une stratégie qui « […] ne cherche donc plus à identifier le cinéma aux autres médias, mais à se servir de médias concurrents comme de partenaires qui lui feraient la courte échelle […][14] ». Et finalement, la « *séparation* » qui représente le fait qu'un média est « […] identifié à *ses* propres capacités et à *ses* propres techniques, plutôt qu'à celles qu'il partage avec les autres[15]. »

En d'autres mots, la *séparation* met en évidence les dissemblances entre les deux médias associés tandis que l'*exploitation* en fait ressortir les concordances. Appliqué à la télésérie *Les Invincibles*, l'*exploitation* se manifeste à un niveau médiatique entre la bande dessinée et le cinéma en prenant le cadre de l'écran pour une case de bande dessinée. Alors que les

[12] Silvestra MARINIELLO, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans *Inter Media : littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2011, p. 14.
[13] Rick ALTMAN, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 1 (1999), p. 46.
[14] Ibid, p. 47.
[15] Ibid, p. 51.

manifestations intermédiatiques entre cinéma et télévision sont plutôt de l'ordre de la *séparation* puisque l'on cherche à relever toute la distance (et même la grossir) de niveau esthétique entre ces deux médias. Nous nous permettons ici d'effleurer seulement l'application de l'*exploitation* et de la *séparation* dans la télésérie à l'étude puisque le sujet sera largement abordé au troisième chapitre, dans lequel nous en ferons une analyse beaucoup plus approfondie. Pour ce qui est de la *citation*, elle révèle ou exagère le croisement que semble entretenir la fiction télévisuelle avec le cinéma. Effectivement, au sein de la télésérie, le récit principal associé au cinéma de fiction cite plusieurs films américains d'envergures, dont nous ferons état plus en détail au prochain chapitre.

1.3 L'intergénéricité

Tout comme l'intermédialité, le terme d'intergénéricité doit aussi être défini. Nous procéderons de la même manière. Nous définirons le genre et ses vertus, soit la généricité pour enfin concevoir l'intergénéricité telle quelle sera mise à profit dans la présente étude.

1.3.1 Qu'est-ce qu'un genre ?

Les genres impliqués dans la télésérie *Les Invincibles* sont la fiction, le documentaire et la science-fiction ou le fantastique. Un genre constitue généralement un ensemble de codes qui teinte le déroulement de l'action et influence la manière dont l'intrigue est menée. Comme le démontre Jean-Pierre Esquenazi : « Un genre est associé à un ensemble de décors, d'actions, de personnages eux-mêmes liés à des formes de mise en scène et de point de vue. La combinaison entre un style d'existence et un style de représentation compose une sorte de réservoir où les cinéastes peuvent puiser pour générer un monde spécifique[16]. »

[16] Jean-Pierre ESQUENAZI, « L'inventivité à la chaîne : formule des séries télévisées », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 97.

À cause de sa proximité avec le cinéma, la télésérie utilise les mêmes références génériques que ce dernier. Elle se serait concentrée, selon Esquenazi, autour de deux genres en particulier, soit l'aventure (surtout policière ou fantastique) qui, dans ce cas précis, rejoint, comme nous le verrons plus loin, le récit de la bande dessinée dans *Les Invincibles*, et le mélodrame qui, de fait, est assorti au récit principal de fiction. La deuxième distinction générique relève du cinéma lui-même, en vertu de laquelle la fiction et le documentaire tiennent lieu d'oppositions. Le deuxième récit appartient évidemment au genre documentaire.

Si la série télévisuelle emprunte ses traits génériques ou sa « générification » à son parent proche qu'est le cinéma, celui-ci puise ses références génériques dans la littérature. Pour bien s'expliquer les genres cinématographiques, revoyons les catégories génériques littéraires. Robert Scholes regroupe les genres littéraires en trois grandes catégories distinctes, soit la satire, l'histoire et la romance. « La fiction peut nous livrer le monde déchu de la satire, le monde héroïque de la romance, ou le monde mimétique de l'histoire[17]. » Ensuite, Scholes fait état des subdivisions possibles de ces trois catégories. Il souligne, entre autres, que :

> La romance nous propose des types de surhommes dans un monde idéal; la satire nous présente des types de sous-hommes grotesques empêtrés dans le chaos; la tragédie nous offre des êtres héroïques dans un monde qui donne un sens à leur héroïsme; dans la fiction picaresque, les protagonistes doivent affronter un monde dont l'état chaotique va au-delà des limites de la tolérance humaine ordinaire […]. Dans la fiction sentimentale, les personnages ont des vertus non héroïques auxquelles nous pouvons effectivement aspirer; et dans la comédie, ils ont des faiblesses humaines que nous aussi nous pouvons bien essayer de corriger[18].

Bien que la télésérie *Les Invincibles* soit une comédie, on reconnaît aussi la satire, d'une part au sein du récit principal puisque les quatre principaux protagonistes y figurent comme des sous-hommes et, d'autre part, dans le récit secondaire documentaire qui se moque du concept du confessionnal associé aux téléréalités. Le récit bande dessinée relève plutôt de la fiction

[17] Robert SCHOLES, « Les modes de la fiction », dans *Théorie des genres* (Coll. Points), Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 81.
[18] Ibid, p. 83.

picaresque. Puisque ce sont ici des genres plus littéraires que cinématographiques, l'on constate que ceux-ci s'adaptent au média qui les mobilise. Cette capacité d'adaptation correspond, en gros, à la généricité.

1.3.2 Qu'est-ce que la généricité ?

Dans la même position que la médialité, la généricité renvoie au potentiel expressif singulier des genres. Nous savons qu'au sein de la télésérie *Les Invincibles*, trois médias se chevauchent : le cinéma, la télévision et la bande dessinée. Naturellement, trois genres différents sont associés à ces trois médias qui communiquent les trois récits configurant l'ensemble du récit. Récapitulons : à travers la fiction, la télésérie raconte le récit principal qui emprunte des formes cinématographiques. Par les témoignages associés au genre documentaire et, en particulier, à la téléréalité, le deuxième récit prend corps. Enfin, le fantastique est mis au service de la bande dessinée pour conter le troisième récit. La généricité influence ainsi la manière dont l'histoire sera racontée et perçue. Pour être racontée, elle doit, en effet, se soumettre aux codes narratifs qui déterminent chacun de ces genres.

À cause des hybridations auxquelles les textes issus de tous les médias sont soumis, les genres tendent à perdre leur identité et satisfont de moins en moins aux critères censés les définir. François Harvey identifie deux types de généricité :

> Pour l'auteur, le genre est un "'matériel' parmi d'autres sur lequel il 'travaille'", alors que pour le lecteur, il est d'abord une catégorie classificatoire qui lui permet de rattacher un texte à la classe à laquelle il appartient. À ces modalités d'appréhension du fait générique correspondent deux types de généricité, la généricité lectoriale et la généricité auctoriale[19].

Autrement dit, la généricité auctoriale se situe en début de processus, au niveau de la production, tandis que la généricité lectoriale se situe à l'autre extrémité, à l'étape de la réception. La généricité auctoriale détermine les traits et les formes du récit.

---

[19] François HARVEY, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2011, p. 24.

Pour Jean-Marie Schaeffer toutefois, il ne s'agit pas de types de généricité, mais plutôt de types de régimes. Il associe le régime lectorial au genre et le régime auctorial à la généricité proprement dite :

> La problématique générique peut donc être abordée sous deux angles différents, complémentaires sans doute, mais néanmoins distincts : le genre en tant que catégorie de classification rétrospective, et la généricité en tant que fonction textuelle. Le statut épistémologique de ces deux catégories n'est pas identique. La constitution du genre est étroitement dépendante de la stratégie discursive du métatexte (du théoricien de la littérature, donc) : c'est lui qui choisit, du moins partiellement, les frontières du genre, c'est lui qui choisit le niveau d'abstraction des traits qu'il retiendra comme pertinents […][20].

Tout comme la médialité, la généricité induit, dans la pratique, un mouvement de sélection et de rejet de certaines caractéristiques typiques aux genres exploités. Schaeffer parle respectivement de réduplication et de transformation des genres. La généricité ne constitue pas un ensemble clos de traits caractéristiques des genres, mais encourage plutôt leur évolution et leur capacité d'interaction.

1.3.3 À propos du préfixe « inter »

Ici, le préfixe « *inter* » contenu dans l'expression « intergénéricité » signifie aussi un espace se trouvant au milieu de deux éléments donnant lieu à des face-à-face dynamiques. C'est précisément à l'intérieur de ce creuset, au milieu de cet espace flou que se produisent les manifestions intergénériques. Issues d'échanges entre les entités rencontrés, ces manifestations mettent en évidence les écarts ainsi que les affinités entre les genres. « […] ici, les différences sont mises en commun et senties ou pensées comme réciproques, là, les différences éloignent et séparent selon des lignes de divergence évidentes[21]. »

---

[20] Jean-Marie SCHAEFFER, « Du texte au genre, notes sur la problématique générique », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1986, p. 198-199.
[21] Éric MÉCHOULAN, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1 (2003), p. 12.

1.3.4 Définition de l'intergénéricité

Nous savons que l'intergénéricité étudie les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux genres, par l'entremise de stratégies diverses. Nous utiliserons la triade proposée par Rick Altman : *exploitation*, *séparation* et *citation*, qui nous a servi à mettre à jour certaines pratiques intermédiales.

Les genres sont constamment en mouvement et en évolution. Le prolongement du téléroman vers la télésérie en est un exemple. Et *Les Invincibles* qui introduit le documentaire et le fantastique en constitue un de plus. L'intergénéricité s'avère l'approche par excellence pour qui veut éclairer la complexité des interactions génériques. Dans *Du texte au genre*, Schaeffer identifiait deux types de rapports possibles entre les genres, soit la réduplication et la transformation. La réduplication consiste à emprunter certaines spécificités des autres genres établis, tandis que la transformation vise plutôt à placer en avant-plan les écarts génériques par rapport aux conventions à laquelle le genre est censé adhérer. Ces deux stratégies intergénériques rappellent les stratégies intermédiatiques de l'*exploitation* et la *séparation* qui exercent respectivement les mêmes fonctions. Les premières notent les ressemblances et les deuxièmes remarquent les différences.

Revenons à l'auteur François Harvey. Dans son exploration de l'intergénéricité, Harvey évoque le travail de trois chercheurs, Dion, Fortier et Haghebaert, qui s'interrogent sur les multiples pratiques génériques. Trois processus d'interaction sont identifiés :

> […] la différenciation, l'hybridation et la transposition. La différenciation est une procédure de dérivation à partir des genres existants qui conduit habituellement à une variété nouvelle de genre, par exemple, l'autofiction émanant de l'autobiographie. L'hybridation se présente comme la combinaison de traits génériques hétérogènes dans une même œuvre[22].

Ici aussi, on note une certaine convergence avec la triade de Rick Altman. La différenciation correspondrait à la *séparation* en insistant aussi sur

[22] François HARVEY, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2011, p. 28.

les contrastes, l'hybridation à l'*exploitation* en raccordant les points communs entre deux genres et finalement, la transposition rejoindrait la *citation* par la reprise ou le déplacement d'extraits comme tels dans un autre domaine générique.

C'est dans une volonté de clarté que nous conserverons les termes *exploitation, séparation* et *citation*, pour discuter non seulement des relations entre les médias, mais également des relations entre les genres. Nous croyons qu'au sein de la télésérie *Les Invincibles*, on retrouve trois genres coexistant, soit la fiction associée au récit principal, le documentaire des témoignages et le fantastique de la bande dessinée. La fiction, pouvant se prêter à tous les possibles, enchâsse bien les deux autres genres. Cependant, en appliquant la triade *exploitation, séparation* et *citation* à un niveau générique, nous observons que les liens entre la bande dessinée et le récit principal sont majoritairement de *séparation*, relevant tout le surnaturel invraisemblable du fantastique, ou du fantasmatique sachant que la bande dessinée est issue de l'imaginaire de Carlos et déguise sa réalité. En revanche, les échanges établis entre le documentaire et la fiction démontrent des tentatives de rapprochement en nourrissant une ambiguïté des points de vue. C'est ce que nous aborderons surtout au deuxième chapitre.

1.4 De l'intergénéricité à l'intermédialité

Au-delà de la relation entre les médias et de la relation entre les genres, il existe une correspondance entre l'intergénéricité et l'intermédialité, soit entre les pratiques et les approches proprement dites. Ce qui nous donne, au final, une analyse qui épouserait une forme pyramidale. Six éléments constituent la base de la pyramide et symbolisent les trois genres (fiction, documentaire et fantastique) et les trois médias (cinéma, télévision et bande dessinée). Deux éléments constituent l'étage central soit l'intergénéricité (placé au-dessus des trois genres) et l'intermédialité (placé au-dessus des trois

médias). Maintenant, quel est cet élément au sommet, qui réunit tous les autres ?

1.4.1 À propos de la relation entre les deux approches

L'intermédialité étudie les relations entre les médias. Dans le cas de la télésérie *Les Invincibles*, et bien que le support de notre objet d'étude soit télévisuel, des interrelations ont cours entre le cinéma, la télévision et la bande dessinée. L'intergénéricité, pour sa part, étudie les interrelations entre les genres, soit la fiction, le documentaire et le fantastique. Les deux approches sont utiles dans la mesure où nous avons pu remarquer qu'au contact de deux médias, une manifestation générique émerge toujours. Inversement, la confrontation de deux genres renvoie souvent à une manifestation intermédiatique. Des marques génériques se retrouvent entre deux médias. De même des marques intermédiales se manifestent sitôt que deux genres se croisent.

L'explication est assez simple. Elle tient au fait qu'un média ne vient jamais seul, c'est-à-dire jamais « à vide ». Il transporte toujours un message, un contenu qui est régi par des codes. Conséquemment, un média vient toujours avec des codes, dont certains sont reliés au genre du discours. À titre d'exemple, le cinéma peut être documentaire ou de fiction. Bien qu'il soit pratiquement impossible qu'une production cinématographique soit purement documentaire ou purement de fiction, on reconnaît souvent des traits appartenant aux deux genres au sein d'une même production, malgré le fait qu'il y ait toujours un genre prédominant qui donne le ton. Ce qui veut dire qu'un média ne peut se dissocier complètement du genre associé à son contenu. « La manière dont le média négocie avec les genres est aussi très importante, cette négociation pouvant provoquer des interactions. […] Il arrive même que l'adéquation entre genre et média mène à prendre l'un pour l'autre […][23] ». Au-delà des manifestations intermédiatiques et des manifestations

[23] André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois… », dans *La croisée des médias*, dirigé par André GAUDREAULT et François JOST, Paris, CREDHESS (Coll. Sociétés et représentations), 2000, p. 27.

intergénériques, on découvre aussi des croisements entre genres et médias. Cette « métarelation » entre les deux approches, l'intermédialité et l'intergénéricité, paraît tellement naturelle que les médias et les genres impliqués s'en trouvent presque confondus.

Le média indique donc la forme de chacun des récits que combine la télésérie *Les Invincibles*. Par exemple, la bande dessinée est constituée de pages divisées en bandes subdivisées à leur tour en vignettes. La télésérie et la téléréalité sont, pour leur part, fragmentées en épisodes pour correspondre à la forme télévisuelle. L'histoire à raconter, qui revêt une forme médiatique, engendre forcément des conventions génériques. À partir de là, un consensus destinateur / destinataire est établi. Il l'est à partir du type d'histoire soumis à récit. Ces conventions génériques déterminent ainsi la fonction du récit en lui attribuant des caractéristiques associées au documentaire ou à la fiction par exemple. La fonction représente l'ensemble de ces caractéristiques qui rendent le récit fonctionnel et qui lui confère un rôle médiatique précis au sein d'une télésérie comme *Les Invincibles*. La forme est vide sans la fonction. La fonction n'est pensable hors de la forme. Ces dernières réflexions sont susceptibles d'illustrer la proximité, voire même l'interdépendance de ces deux approches.

L'espace entre les médias et entre les genres est ici tenu pour un « petit » creuset ou une « vaste » étendue aux frontières « sinueuses », floues et poreuses. Un terrain ou tout restera à explorer indéfiniment en raison de l'évolution des médias et des genres. Étant donné que l'identité de ces entités est en mouvement constant, tout comme le genre télésériel, on ne peut qu'en brosser un portrait de l'état actuel dont on sait qu'il est déjà différent de celui de demain. Pour faire un clin d'œil à un autre média, soit la photographie, ce serait comme prendre un paysage en photo. En dehors du cadre du cliché, la vie continue et le paysage changera. En conséquence, la présente étude propose un « portrait » de l'état actuel des séries télévisuelles québécoises avec comme outil d'exploration l'intermédialité et l'intergénéricité et s'appuyant sur la télésérie *Les Invincibles* où puiser des exemples. Pour ce

faire, nous avons examiné les épisodes des trois saisons de la télésérie afin de noter les traits récurrents.

Chapitre II : L'analyse du récit principal



2.1 Description du récit principal

Le récit principal de la télésérie *Les Invincibles* constitue le fil conducteur sur lequel les deux récits secondaires s'appuient. Il raconte les péripéties de quatre amis de longue date, Carlos, P.A., Steve et Rémi qui, au passage du cap de la trentaine, veulent profiter de leur jeunesse avant de se ranger et de mener leur vie sérieusement. Autrement dit, ils veulent éviter une maturité qui demande d'assumer des responsabilités dont ils ne veulent pas pour le moment. La première saison débute par la rupture avec leur copine, afin de profiter du célibat avant de s'engager définitivement dans une relation. Leur « butinage » leur occasionne bien des problèmes. La solidarité demeure très importante. La deuxième saison les amène à regretter leur immaturité. Ils se fixent alors des objectifs à atteindre pour donner un sens à leur vie. Des embûches se présentent cependant sur leur chemin, les empêchant de réaliser leur objectif. L'entraide apparaît alors essentielle. Finalement, à la troisième saison, maintenant revenus en couple et résignés à mener une vie tranquille, les quatre amis deviennent les victimes des foudres

de leurs conjointes. Vicky, Marie-Ange et Cynthia, entraînées par Lyne, prennent leur revanche. Les gars contre-attaquent bien maladroitement.

La courbe dramatique de chacune des saisons est régie par des « règles du jeu » que les protagonistes s'imposent et qui justifient les intrigues de chacun des épisodes, ce qui évoque les spécificités de la téléréalité qui seront détaillées à la première partie du prochain chapitre. Quant à la bande dessinée, elle se mêle à la trame principale par l'entremise de l'imaginaire du personnage de Carlos. Au sein de la narration principale, Carlos est bédéiste et imagine la présence de ses personnages. Bien qu'il évoque la téléréalité et le fantastique, le récit principal se veut d'abord une fiction vraisemblable. L'apport des récits secondaires sur l'intrigue principale constituera le sujet du prochain chapitre.

Comme le relate Pierre Beylot, « […] la fiction télévisée s'affirme comme l'héritière du cinéma classique en reprenant un certain nombre de ses codes narratifs tout en les modulant à travers diverses formes sérielles[1]. » D'abord un produit télévisuel destiné à une diffusion sur petit écran, la télésérie bénéficie du savoir-faire cinématographique ou de son langage. Mais *Les Invincibles* semble particulière et se distingue des autres téléséries, d'une part, en repoussant les limites du savoir-faire cinématographique par l'utilisation de plans-séquences qui impliquent une caméra particulièrement mobile et, d'autre part, en citant des films cultes américains. Effectivement, les personnages ne cessent de référer verbalement à certains films, dont *Fatal Attraction* (1987), *The Entity* (1982), *Créature de rêve* (1985), *Al Capone* (1959), pour en nommer quelques-uns. Nous nous intéresserons en particulier, ici, aux *citations* visuelles et au rappel d'actions identiques à d'autres films. Bref, on retrouve très souvent, au sein du récit principal des plans qui rappellent certains films américains, des références à des personnages marquants, ou des situations déjà vues dans le cadre des productions américaines. Nous en

[1] Pierre BEYLOT, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin (Coll. Armand Colin cinéma), 2005, p. 47.

fournissons quelques exemples en deuxième partie du présent chapitre. Débutons avec cette croisée des médias.

2.2 L'incidence du filmique dans la télésérie en général

2.2.1 L'évolution de la télésérie

Le feuilleton est né avec les médias de masse. D'abord, il est imprimé à l'intérieur des périodiques et des journaux, que ce soit hebdomadairement, mensuellement ou quotidiennement. Comme le constate Danielle Aubry, cette pratique était uniquement littéraire jusqu'au jour où un autre média a pu concurrencer l'imprimé.

> L'avènement du cinéma favorise, toutefois, l'éclosion d'une nouvelle forme de fiction sérialisée, le cinéroman, ou film à épisodes. Popularisé par Louis Feuillade en France, ce genre essaimera aux États-Unis où il connaîtra, jusqu'aux années 1950, un certain succès auprès d'un jeune public. Mais deux autres innovations technologiques, la radio et la télévision, vont donner à la fiction sérialisée une impulsion nouvelle sous forme de séries radiophoniques et télévisées[2].

Le feuilleton ou la fiction sérialisée se montre donc capable de s'adapter à tous les médias de masse. Parce que médias de masse et grand public vont de pairs, Aubry associe justement l'influence cinématographique à l'opinion du grand public ainsi qu'aux attentes auxquelles ils répondent :

> Les "évidences" étant toujours indissociablement liées à l'opinion du plus grand nombre, dans le contexte des médias de masse, elles règnent en maître quasi absolu dans la mesure où elles participent de leur vocation économique. C'est pourquoi, dans la fiction télévisuelle, la structure dramatique et la formation générique vont très vite se standardiser pour s'harmoniser à la compétence narrative du public pour lequel, grâce au cinéma et à la radio, cette structure est devenue familière[3].

Dans sa traversée des médias de masse, la fiction sérielle s'inspire au passage des genres normalement affiliés aux autres médias et elle les adapte

[2] Danielle AUBRY, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 1.
[3] Ibid, p. 129.

aisément au petit écran. Elle l'a fait au point de faire appel à des genres qui participent spécifiquement du télévisuel ou y sont associés.

> [L]e genre proprement télévisuel […] (téléroman, sitcom, minisérie, "soap opera", feuilleton, etc.); le genre dérivé de la tradition littéraire (comédie, mélodrame, tragédie, drame, comédie dramatique, etc.); et enfin, le sous-genre se modélisant sur des distinctions déjà établies dans la tradition littéraire, radiophonique et cinématographique comme le fantastique, le policier et la science-fiction, et qui emprunte à ces genres provenant d'autres médias une grande partie de ses conventions narratives tout en les redynamisant[4].

Contrairement aux États-Unis, les fictions télévisuelles québécoises d'une époque ont été moins influencées par le cinéma que par la radio et le théâtre. Parmi les influences que le système télévisuel en a retenues d'eux, il y a la diffusion en direct. À cette époque, il n'était pas encore envisageable d'enregistrer ni de monter les émissions. Inévitablement, toute diffusion se déroulait en direct et sans interruption. L'on tournait alors l'épisode chronologiquement, à trois ou quatre caméras, dont les valeurs de plan différaient. Les dimensions du studio imposaient une limite aux mouvements de caméra. Lorsqu'il y en avait, les panoramiques étaient courts et uniquement latéraux, jamais de bas en haut. On évitait les plongées et les contre-plongées pour ne pas dévoiler la grille d'éclairage suspendue au-dessus des comédiens ou les fils de micros et les câbles de caméra sur le plancher. Ces fils et câbles constituant aussi un obstacle aux *travellings* et *dolly*. Danielle Aubry décrit la production des premières fictions télévisuelles québécoises en ayant pour exemple le premier épisode du téléroman *La famille Plouffe*.

> [L]es lentilles étant fixes, il est impossible de faire un *zoom*, qui ne peut s'obtenir qu'avec une sorte de téléobjectif; le nombre de types de plans est également peu élevé : prédominance de plan moyen, quelques plans généraux, quelques gros plans, jamais de plan-duo (champ / contre-champ), puisqu'il faut éviter à tout prix que le public n'aperçoive une caméra; d'où un tournage qui fait toujours face au décor, ce qui renforce la théâtralité de l'ensemble[5].

Pour ces raisons, le tournage des fictions télévisuelles au Québec est longtemps resté assez rudimentaire. Mais le genre et les techniques utilisées

[4] Ibid, p. 135.
[5] Ibid, p. 155.

pour produire des émissions de fiction étaient établies, respectées et personne ne semblait vouloir les remettre en question. À noter qu'à Radio-Canada, il s'est tout de même produit plusieurs téléromans pour lesquels des tournages en extérieur ont été requis. Cela n'a toutefois pas toujours suffi à libérer la caméra ou à la rendre plus mobile. Les habitudes de tournage et de montage étant prises, les extérieurs étaient tournés de la même manière qu'en studio.

> […] il faudra attendre les années 1980 pour qu'un nombre beaucoup plus grand de séries soit produit en 16 ou 35 mm, en extérieur. Cette intrusion relativement récente du cinéma dans les productions télévisuelles de fiction, favorisée par l'essor de la production privée, a eu pour effet de mettre en évidence l'artificialité de l'esthétique téléromanesque [désormais révolue][6].

À partir de ce moment, la production de fictions télévisuelles bénéficiait d'une plus grande liberté à presque tous les niveaux : liberté de lieux, de mouvements et de déplacements, de durée, etc. Étant des productions plus coûteuses, on ne pouvait pas nécessairement utiliser plus qu'une caméra, mais son emploi a contribué à éliminer l'ancienne contrainte du champ / contrechamp. La caméra ayant évolué peut maintenant effectuer des *zooms* et des changements de focal. La pellicule et la bande vidéo permettent d'enregistrer et de monter des scènes, ce qui ajoute du rythme aux épisodes. Devenue mobile, la caméra peut suivre les personnages et l'action dans n'importe quel lieu. L'intrusion du support filmique dans le milieu télévisuel permet de donner naissance à la télésérie. Petite sœur du téléroman, celle-ci paraît moins conservatrice, plus progressive et sans aucun doute de moins en moins fidèle aux procédés télévisuels.

> La plupart du temps en format d'une heure et diffusé à heure de grande écoute, ce type de séries se distingue des genres déjà mentionnés par ses modes de production cinématographiques. En effet, on les qualifie de "lourdes", à cause du plus gros budget, car elles sont filmées en 16 ou 35 mm, souvent en extérieurs, avec toute la mobilité, la souplesse et la richesse visuelle que les techniques de tournage du cinéma peuvent apporter ainsi que toutes les manipulations techniques sophistiquées effectuées en postproduction (montage sonore et visuel, effets spéciaux)[7].

[6] Ibid, p. 158.
[7] Ibid, p. 242.

On note que l'emploi de formes peu communes, voire étrangères au média d'accueil, a des conséquences relativement à leur manière respective d'aborder le récit et de le raconter :

> Contrairement aux feuilletons dans lesquels le mode mélodramatique domine, dans ce type de séries, les personnages *évoluent* : ils subissent […] les pressions des événements, des conflits, des besoins jamais vraiment assouvis, des dangers toujours présents. […] Chaque intrigue progresse selon un schéma dramatique s'inspirant de la structure classique de type aristotélicien employée au cinéma, mais avec l'apport de la sérialité, qui permet un déploiement dramatique plus long, marqué par les hiatus de la diffusion hebdomadaire[8].

La télésérie n'ayant cessé d'évoluer depuis qu'elle a vu le jour, un examen des pratiques actuelles est de mise.

2.2.2 Pour une définition de la télésérie actuelle

Nous sommes à l'ère télévisuelle où les genres évoluent rapidement. Ainsi, la fiction télévisuelle adopte plusieurs formes telles que le feuilleton, la sitcom, la série, la minisérie, etc. La télésérie actuelle résulte d'ailleurs d'une hybridation entre le feuilleton traditionnel et la série. Dans sa thèse de doctorat (1995), Véronique Nguyen-Duy réfléchissait sur ce phénomène d'hybridation et annonçait déjà qu'il allait prendre de l'ampleur.

> Cette situation de cloisonnement des univers de discours, dans laquelle le téléroman se présente comme un univers dont les frontières sont clairement définies, a longtemps prévalu et est encore pour beaucoup celle qui domine. Cependant, ces dernières années ont vu émerger un phénomène qui risque fort de modifier les règles du jeu. Le métissage et l'interdépendance des médias, des genres et des discours, connaissent un succès grandissant dans la sphère médiatique. Et si ce procédé n'a "contaminé" l'univers téléromanesque que tout récemment, il donne tout de même lieu à un réseau de signification élaboré qui s'articule sur des stratégies transtextuelles aussi complexes que lucratives[9].

Quelques années plus tard, Stéphane Benassi fait une proposition semblable :

---

[8] Idem.

[9] Véronique NGUYÊN-DUY, « Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993 », thèse présentée comme exigence partielle du doctorat conjoint en communication, Montréal, UQAM, 1995, 322 f. 24.

> Aujourd'hui, les fictions télévisuelles ne semblent plus pouvoir se contenter d'une répartition dans les trois genres (téléfilm, feuilleton et série) distingués aux origines de la télévision. Même les dénominations génériques récentes que sont la *sitcom*, le *soap-opera*, la *saga* et la *telenovela* n'y suffisent plus. Depuis quelque temps, nous assistons en effet à l'émergence de fictions qui semblent tendre vers un compromis presque parfait entre la série et le feuilleton[10].

En 1995, on détectait quelques glissements du genre sans trop savoir quelle direction ce mouvement prendrait. En 2000, on parvient à identifier un métissage entre la série et le feuilleton. En l'espace de seulement cinq ans, les études menées sur le sujet se sont énormément précisées. Les chercheurs intéressés par le domaine télévisuel cernaient déjà mieux le phénomène et ils étaient capables d'en dessiner les contours. Pour sa part, Pierre Beylot distingue deux genres particuliers et identifie les traits qui y sont empruntés :

> Du point de vue des relations causales, le feuilleton comme la série rompent avec la logique de la fiction unitaire, mais selon des stratégies opposées : le premier exerce un effet dilatoire en repoussant à une échéance plus ou moins lointaine la conclusion de l'action dramatique. La seconde repose au contraire sur la répétition d'une même structure dramatique dont chaque occurrence est close sur elle-même. Le propre du feuilleton est donc de jouer sur l'étirement temporel d'une continuité dramatique dont l'amplitude peut-être relativement courte si le feuilleton comporte une dizaine d'épisodes, ou beaucoup plus longue s'il en compte plusieurs centaines comme les sagas […][11].

La télésérie actuelle est susceptible d'emprunter au feuilleton l'étirement de l'intrigue ou reprendre la même structure dramatique à chacun des épisodes. Au final, la télésérie actuelle peut faire appel à plusieurs intrigues dont certaines s'étalent sur l'entièreté de la saison, d'autres sur un bloc d'épisodes. Au surplus, une intrigue isolée peut être associée à chacun des épisodes et connaître son dénouement à la fin.

Le genre à quoi correspond la fiction télévisuelle participe de l'élaboration de codes qui permettent au spectateur d'identifier le type

---

[10] Stéphane BENASSI, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL (Coll. Grand écran, petit écran), 2000, p. 11.
[11] Pierre BEYLOT, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin (Coll. Armand Colin cinéma), 2005, p. 56.

d'histoire et conséquemment le degré de vraisemblance qu'il est en droit d'attendre :

> L'identité générique d'une fiction constitue l'une des principales clefs interprétatives qu'active le spectateur pour déterminer son régime de vraisemblance. Identifier une fiction comme appartenant à un genre permet la plupart du temps au spectateur de savoir à quel type d'univers, de personnages et d'intrigues il va avoir affaire. […] Cet affichage du genre sollicite la mémoire intertextuelle du spectateur qui puise dans le répertoire de formules actionnelles, de modèles de personnages ou de traits stylistiques que sa fréquentation des petits et grands écrans lui a permis de constituer pour identifier le genre dont relève la fiction et le régime de vraisemblance qui lui est attaché[12].

Soumettre une télésérie aux codes spécifiques d'un genre déterminé ne saurait constituer un manque d'originalité.

> On peut même considérer que plus un genre est codifié, plus l'attention du spectateur se concentre sur la capacité d'innovation des films qui en relèvent. […] Le genre n'institue donc pas véritablement un contrat entre le film et son spectateur, mais plutôt un "pacte de communication préliminaire" susceptible d'être mis à l'épreuve par le film et renégocié par le spectateur. L'appréciation de la conformité de la fiction aux règles du genre ou, au contraire, le repérage des écarts qu'elle introduit dépend en tout cas de la culture du spectateur : "plus on connaît un genre, plus on est à même d'apprécier ses mutations, son évolution, sa diversité"[13].

Les variations et les croisements qui ont actuellement cours entre les genres traditionnels invitent à l'originalité, à la nouveauté, à la réinvention. Bref, ils incitent à renoncer aux clichés. L'influence cinématographique qui, sur le plan technique, rehausse la qualité des productions pourrait provenir de nos voisins du sud. Pensons à la pression de HBO qui pousse les séries à se réinventer, tant au niveau narratif que formel, s'adressant ainsi à un public plutôt cinéphile. Marjolaine Boutet souligne, à propos des métissages des genres que :

> [l]a tendance à la recombination s'affirme dans les années 1990 et 2000, avec l'apparition de séries qui mêlent fantastique, série adolescente et discours féministes comme *Buffy contre les vampires*, ou bien qui hybrident la comédie romantique, le comique visuel et la série judiciaire comme *Ally*

[12] Ibid, p. 135.
[13] Ibid, p. 136.

> *McBeal*, le *soap opera* et la série médicale comme *Grey's Anatomy*, le *thriller* et le *soap opera* dans *Desperate Housewives*, etc.[14]

À peine quelques années plus tard, cette « tendance à la recombination » observée aux États-Unis s'est aussi manifestée sur nos petits écrans québécois. C'est le cas dans la télésérie *Les Invincibles*. Stéphane Benassi considère d'ailleurs l'esthétique des fictions télévisuelles actuelles comme un avant-goût des productions à venir.

> […] les genres fictionnels de la télévision peuvent dans certains cas être sujets à la *virtualisation* (insertion d'images de synthèse dans l'épisode d'une série par exemple) […]. D'autre part, nous considérons ici comme étant virtuelles, toutes les images qui ne représentent pas des décors, des paysages et des comédiens réels, c'est-à-dire toutes les images imaginaires, qu'elles soient graphiques (analogiques) ou numériques[15].



Dans la télésérie à l'étude, le réalisateur a recours aux trucages de toutes sortes au moment où la bande dessinée témoigne l'imaginaire fantasmatique de Carlos. Par exemple, une soucoupe volante peut poursuivre une voiture, un avion. Ou encore, comme en témoigne l'image précédente tirée de la finale de la première saison des *Invincibles*, le personnage de Lyne

[14] Sarah SEPULCHRE, [dir.], *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Info & com), 2011, p. 42.
[15] Stéphane BENASSI, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL (Coll. Grand écran, petit écran), 2000, p. 147.

Boisvert en robe de mariée, suite à son mariage avorté, se réfugie vers une soucoupe volante. *Les Invincibles* repousse les limites de la vraisemblance à laquelle les téléséries avaient habitué le téléspectateur. Elle contribue ainsi à l'évolution du genre.

2.2.3 L'état actuel de la fiction télévisuelle

Dans ses articles publiés dans les revues *24 images* et *Hors Champ*, l'auteur Pierre Barrette tient pour remarquable l'évolution des fictions télévisuelles américaines et québécoises qui sont soumises à une redéfinition et de même que l'actuelle contamination de la téléréalité sur l'ensemble de la programmation du petit écran :

> Pourtant, des transformations importantes […] affectent aujourd'hui si profondément cet espace même qu'on commence à comprendre que c'est tout le domaine de la fiction télévisée qui sera amené à se redéfinir dans les prochaines années. Le meilleur indice de cette situation est peut-être la pression constante qu'exercent sur la programmation les récents concepts de téléréalité […] : il est clair que, dans une large mesure, ces émissions qui attirent un public jeune et ultra-conscient des lois du média travaillent dans une zone où cohabitent la promesse de l'authenticité et une organisation de la mise en scène qui suit de près les règles de la fiction traditionnelle[16].

Toujours dans le même article, soit « De la fiction et des hommes : les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine », Barrette indique :

> Simultanément - et il serait bien douteux qu'il s'agisse là d'une simple coïncidence - le produit offert à la télévision tend de plus en plus à se rapprocher des canons cinématographiques : dans ce domaine également, la chaîne américaine HBO fait figure de chef de file, avec des séries dramatiques telles *The Sopranos*, *Six Feet Under*, *Carnival*, ou une *sitcom* comme *Curb Your Enthusiasm*, dont l'écriture, la réalisation et le niveau général de qualité n'ont rien à envier à la plupart des films produits pour le grand écran[17].

Dans un autre article, Barrette mentionne que le phénomène n'est pas uniquement intermédial ou ne tient pas qu'au croisement qui s'opère entre

[16] Pierre BARRETTE, « De la fiction et des hommes : les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine », dans *24 images*, n° 128 (2006), p. 39.
[17] Idem.

télévision et cinéma. Il prétend que, dans la foulée, la télévision est en quête de ses spécificités propres. Il est non seulement question de remédiation, mais de regénération. Bien que la notoriété des « œuvres » américaines fait son effet au Québec et qu'elle est probablement responsable indirectement de la popularité de nos séries télévisées, le phénomène est considérable. « […] la télévision québécoise […] traverse elle aussi une phase importante de régénération.[18] » Le téléroman ne fait plus le poids et laisse peu à peu sa place aux téléséries ou devient « téléroman hybride » en se conformant aux attentes plus exigeantes quant à la qualité de production.

Barrette insiste sur le rapport de proximité qu'entretient la fiction télévisuelle québécoise actuelle avec le cinéma : « […] les séries québécoises qui attirent l'attention, celles qui ressortent du lot, se rapprochent du cinéma, tant par la manière dont on les réalise que par l'esprit qui les habite[19]. » Soumises à l'influence du cinéma, les téléséries sont en quête d'effets spectaculaires. Elles privilégient l'action plutôt que les longs dialogues et des productions dont le financement est important.

La fiction télévisuelle au Québec tend à s'éloigner du traditionnel téléroman. Elle le fait par l'emprunt d'une esthétique souple proche du cinéma, par la référence à des thèmes étrangers au téléroman d'une certaine époque (famille revisitée, groupe d'amis, etc.) et, enfin, par une quête de ce qui pourrait constituer un jour la spécificité de l'espace télévisuel de fiction et que, sans doute, la téléréalité inspire même en s'y opposant, par la confession, par l'art du témoignage. La pensée de Barrette se précise dans ce qui suit :

> […] alors que se dessine au sein des chaînes généralistes (surtout privées) une tendance de plus en plus marquée à favoriser une télévision en prise sur le direct, mimant les signes d'une authenticité perdue qui récuse – du moins en apparence - le mode fictionnel, la perspective de renouveau de la fiction semble passer par des voies opposées, mais complémentaires, d'un côté en prolongeant l'esprit du cinéma et en adaptant les prérogatives aux contraintes du petit écran, de l'autre […] en proposant à la place des

[18] Pierre BARRETTE, « L'état de la série télé au Québec : petite enquête en forme de dialogues », dans *24 images*, n° 138 (2008), p. 18.
[19] Ibid, p. 19.

> formules qui exploitent ce que l'on est tenté de désigner comme une certaine ontologie de la télévision[20].

C'est justement par l'utilisation de l'une ou l'autre de ces voies opposées, ou les deux, que semblent se dessiner les productions les plus innovatrices du paysage télévisuel québécois. La série télévisuelle *Les Invincibles* représente un excellent exemple de ce renouveau de la fiction télévisuelle québécoise actuelle. D'une part, elle incorpore le témoignage en plus d'explorer l'utilisation de la bande dessinée, que nous aborderons au prochain chapitre. D'autre part, le récit principal partage non seulement l'esthétique, le savoir-faire et des thèmes cinématographiques, mais, en les citant, il réfère sans cesse à des films particuliers.

2.3 Les spécificités de la série *Les Invincibles*

2.3.1 Repousser les limites techniques. Du cinéma à la télévision



[20] Pierre BARRETTE, « deuxième partie : La part de l'innovation : le double destin de la fiction télévisée », dans *Hors champ*, [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/LE-DOUBLE-DESTIN-DE-LA-FICTION,379.html [site consulté en novembre 2011].

La télésérie *Les Invincibles* répond aux critères esthétiques contemporains et démontre un savoir-faire cinématographique. Par exemple, les champs / contrechamps classiques de la forme téléromanesque sont souvent remplacés par des plans-séquences qui impliquent une caméra mobile. Comme en témoigne l'image qui précède, il se trouve des jeux de réflexions de miroirs ou de verres qui redoublent le cadre filmique et donnent à voir les deux interlocuteurs à la fois. Aussi, l'éclairage paraît plus naturel qu'artificiel.

L'utilisation d'une lentille *Split-focus* est plus associée au cinéma qu'elle ne l'est à la télévision. Cette lentille permet de présenter deux personnages plus ou moins clairement ou, selon l'expression consacrée, au « foyer » et « hors foyer ». Dans le plan qui suit, on peut voir la base d'un téléphone sans fil en avant-plan à gauche du cadre et Steve assis sur un fauteuil en arrière-plan droite-cadre. Grâce à la lentille *Split-focus*, les deux sujets, le téléphone et Steve, sont au foyer, et ce, malgré leurs distances différentes. Ce type de lentille était utilisé dans le cinéma américain des années soixante-dix.



Insistons sur le fait que l'exemple le plus évocateur des influences du cinéma sur la télésérie tient à l'utilisation particulièrement ambitieuse de plans-séquences. Selon Christian Metz, « [l]e plan-séquence (et ses divers

dérivés) est une *scène* […] traitée sinon en un seul "plan", du moins en une seule *prise de vue*[21]*.* » Habituellement, le découpage d'une scène à l'aide de plusieurs plans a pour but de varier leur valeur et les points de vue. Tandis que le plan-séquence :

> […] contribue aussi à la production de l'impression de réalité : l'absence de fragmentation, au niveau du signifiant filmique, tend à faire apparaître le plan-séquence comme isomorphe du réel lui-même, dont il respecte en effet la double caractéristique essentielle : la contiguïté spatiale et la continuité temporelle. Il peut se donner ainsi comme un simple enregistrement fidèle des choses, l'image la moins manipulée que le cinéma puisse nous offrir du monde visible[22].

L'utilisation du plan-séquence est relativement habituelle dans les téléséries. Son usage dans *Les Invincibles* est toutefois particulièrement ambitieux. À plusieurs reprises au cours des trois saisons, le spectateur a droit à des plans-séquences dans lequel le personnage revient plusieurs fois alors qu'il vaque à des occupations variées et à différents endroits. Pour illustrer ce cas de figure, songeons au septième épisode de la première saison. Steve se prépare à recevoir Sandra à souper. Comme il est arrivé deux accidents lors des dernières visites de son amie, Steve passera la journée à sécuriser son appartement afin d'éviter toutes situations fâcheuses. À l'aide d'un long plan-séquence, le spectateur aperçoit Steve dans ses préparatifs. La caméra l'accompagne du déjeuner jusqu'au souper, ce qui nécessite un changement d'éclairage puisque ce plan sert aussi d'ellipse. Ainsi, tout au long du plan-séquence, le spectateur voit Steve qui déjeune à table. Il l'aperçoit debout devant une fenêtre de la cuisine arrosant ses plantes. Une caméra-épaule se déplace vers la chambre à coucher où le spectateur retrouve Steve qui vérifie la solidité de son lit. La caméra se tourne vers le corridor où Steve, debout sur un banc, apparaît alors qu'il change les piles de son détecteur de fumée. La caméra retourne à la cuisine. Accroupi, Steve protège une prise de courant. La caméra effectue un panoramique jusqu'à la table de cuisine. L'éclairage est tamisé. La table est mise. Pendant ce panoramique, un changement d'éclairage

[21] Christian METZ, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1981, p.128.
[22] André GARDIES et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du CERF (Coll. 7e art), 1992, p.167.

a été effectué et Steve a revêtu de nouveaux vêtements. Le spectateur le constate au moment où, entrant dans le cadre de l'image, il allume les chandelles sur la table. L'absence de rupture de montage laisse à penser que les comédiens doivent se presser pour effectuer leurs déplacements derrière la caméra, et juste avant qu'elle ne revienne sur eux.

La mise en scène qu'exige l'élaboration d'un plan-séquence a connu une certaine évolution pendant les trois saisons de la télésérie. Par exemple, le plan-séquence du deuxième épisode de la dernière saison représente certaines difficultés. Il inclut trois personnages, deux changements d'éclairage et de nombreux changements de costumes. Le matin, pendant que Rémi se trouve à la cuisine, au téléphone avec Vicky et lui raconte sa colocation à trois, la caméra effectue un panoramique jusqu'à la chambre de Pierre-Antoine qui se cherche des bas propres alors que Rémi parle de lui. Ensuite, la caméra avance au salon. Lorsque Rémi mentionne la présence d'un chien, ce dernier apparaît à l'écran alors que, sur le tapis, il gruge un os. Sur le divan, Rémi et Pierre-Antoine dorment l'un contre l'autre. Une ellipse et le changement de costume de Pierre-Antoine s'opèrent pendant le panoramique suivant. À cette occasion, la caméra accompagne Pierre-Antoine jusqu'à la salle de bain. Steve se brosse les dents et Rémi prend sa douche. Ce dernier demande une serviette à Steve que l'on suit jusqu'à sa chambre, où il trouve une serviette à Rémi. Une deuxième ellipse temporelle intervient accompagnée d'un changement d'éclairage. Le soir, les gars préparent le souper. La caméra se dirige vers la cuisine où l'on observe Pierre-Antoine qui tranche des tomates. Rémi prend une bière dans le réfrigérateur et retourne à sa cuisson. Il transporte le poêlon au comptoir où Pierre-Antoine se trouve. Steve arrive à la cuisine avec un paquet de pâtes alimentaires. Il en verse dans l'eau bouillante et les brasse. Après une dernière ellipse et un dernier changement d'éclairage, la caméra revient sur Rémi qui, le matin, termine sa conversation téléphonique avec Vicky. Pendant certains panoramiques, la caméra passe au noir en se situant au plus près des murs. Ces passages au noir laissent à penser que des coupures ont été effectuées. Ils permettent de douter de la réalité de ce plan-séquence.

Ambitieux, ces nombreux plans-séquences rappellent le film *Rope* (1948) du réalisateur ingénieux Alfred Hitchcock. Ce film culte est presque entièrement constitué de plans-séquences qui paraissent s'enchaîner et couvrir l'entièreté du film. Un examen attentif permet toutefois de constater que des plans montrent d'un peu trop près le dos de certains personnages afin d'arrêter et de reprendre l'enregistrement. D'ailleurs, vers la fin du film *Rope*, un plan-séquence illustre aussi les propos du personnage de la même manière que le plan-séquence des *Invincibles* qui vient d'être évoqué. Pendant que Robert détaille le meurtre de David à Bernard, la caméra quitte les personnages pour se diriger vers le vestibule où Robert aurait accueilli David. La caméra effectue un panoramique menant au bar où Robert aurait servi à boire à David. Ensuite, elle donne à voir le fauteuil sur lequel celui-ci se serait assis. Un panoramique dévoile le piano où Philippe aurait probablement joué. La caméra se déplace derrière le fauteuil de David où Robert l'aurait assommé. La caméra montre le sol sur lequel David se serait effondré. Bernard lui demande où il aurait caché le corps. À ce moment, la caméra donne à voir le coffre et entreprend aussitôt de suivre une trajectoire qui mène jusqu'au vestibule que Robert et Philippe auraient emprunté pour sortir le corps.

Un autre plan-séquence ambitieux dans *Les Invincibles* semble satisfaire un défi sans doute inspiré par les films d'Hitchcock. À la toute fin du film *Rear Window* (1954), réalisé par ce dernier, le plan-séquence donne l'occasion au spectateur de jeter un dernier coup d'œil par la fenêtre des voisins. La caméra se situe à l'extérieur de l'appartement de Jeff. Elle traverse la fenêtre à reculons et revient à l'intérieur pour montrer les deux jambes plâtrées du protagoniste. Le film *Psycho* (1960), du même réalisateur, s'ouvre sur un plan montrant la ville de Phoenix. La caméra effectue un *travelling* avant sur un édifice à logement puis elle s'arrête sur une fenêtre que l'on traverse pour entrer chez Marion. Le cinéaste souhaitait faire de cette ouverture un long plan-séquence de six kilomètres. Cependant, les technologies de l'époque ne le permettaient évidemment pas. Cette séquence d'ouverture est donc constituée de trois *travellings* qui se relaient par des fondus enchaînés, donnant ainsi l'impression qu'il s'agit d'un plan-séquence. Or, il n'en est pas un puisqu'un

montage s'est avéré nécessaire. Il n'empêche que les techniques du réalisateur se sont affinées au cours de sa production. Dans *Rope*, le plan-séquence d'ouverture se termine sur une fenêtre et ne la traverse pas. Dans *Rear Window*, on a l'impression que la caméra traverse la fenêtre à reculons tandis que dans *Psycho*, on prétend véritablement être entré par la fenêtre.

C'est au cinquième épisode de la deuxième saison de la série *Les Invincibles* que les techniques utilisées au profit du plan-séquence permettent de relever le défi. L'action se déroule chez Jeanne, mère d'Arthur, l'enfant de Carlos. Depuis quelque temps, Jeanne interdit à Carlos de voir son enfant, mais Carlos persiste. Le plan-séquence débute au pied d'un escalier qui conduit au deuxième étage. La caméra s'engage dans l'escalier qu'elle gravit lentement. Jeanne est au salon au rez-de-chaussée et regarde la télévision. Tout en haut de l'escalier, la caméra longe le corridor et entre dans la chambre d'Arthur qui dort paisiblement dans sa couchette. La caméra passe alors de l'autre côté de la fenêtre et se pose doucement au sol de la cour arrière pour s'approcher de Carlos. Celui-ci se trouve caché sous un arbre, racontant une histoire à son fils à l'aide d'un moniteur pour bébé. Puisque la chambre d'Arthur se situe au deuxième étage, ce plan-séquence a dû exiger l'utilisation d'une grue pour ramener la caméra au sol. C'est en faisant appel à deux cadreurs (l'un dans la chambre au deuxième étage et l'autre dans la grue à l'extérieur) s'échangeant la caméra par la fenêtre que la scène a donc pu être tournée en un seul plan sans avoir recours au montage. Le premier cadreur emprunte l'escalier, se rend à la chambre d'Arthur et passe la caméra au deuxième cadreur qui l'attend sur la grue, de l'autre côté de la fenêtre. La grue le dépose au sol et il peut alors terminer le plan en s'approchant de Carlos. Ce passage de la télésérie qui constitue un défi technique à caractère filmique peut être associé à une *citation* de même espèce.

2.3.2 Citer le cinéma à la télévision

Bon nombre de films américains marquants sont, d'une certaine manière, cités dans la télésérie *Les Invincibles*. Il semble que « […] l'insertion

des citations crée un effet de distanciation ludique qui oppose et met en même temps en parallèle les fragments audiovisuels importés et l'intrigue contemporaine où ils apparaissent[23]. » Bien que les personnages se comparent eux-mêmes aux personnages de certains films ou font référence à certaines scènes marquantes, nous nous intéressons plutôt aux *citations* qui émergent du langage cinématographique. Pour en nommer quelques-unes en rafale, le chapeau noir que porte Rémi de temps à autre rappelle le personnage interprété par Gene Hackman du film *The French connection* (1971). La naissance du bébé monstrueux de Lyne (dixième épisode de la troisième saison) réfère au film *It's Alive!* (1974) dans lequel un nouveau-né tue tout le personnel de l'hôpital. Le visage robotique de Lyne de la deuxième saison nous ramène au personnage marquant de la femme bionique (*The Bionic Woman*, série télévisée américaine diffusée en 1976). La cruauté de Lyne et son pendant BD Dark Evil-Hin évoquent le personnage de Diana, la chef des reptiles de la série télévisée américaine *V(1983)*, qui dirigeait une armée semblable aux darkantes. Pour notre étude, nous nous penchons sur les *citations* qui relèvent de la forme filmique. Les plus visibles concernent le film *Psycho* du célèbre réalisateur Alfred Hitchcock. Sont relevées aussi des influences quant au style de la télésérie *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. Cette télésérie américaine rappelle le drame policier, la science-fiction et le paranormal. Elle témoigne de l'influence du filmique sur la télésérie.

La télésérie *Les Invincibles* paraît largement imprégnée par le style du cinéaste David Lynch. L'aspect surréaliste de la télésérie, l'usage d'un humour noir et un goût marqué pour la laideur et le ridicule s'apparentent au style de Lynch. Les personnages de la télésérie se retrouvent, en effet, dans des situations dont ils sont inévitablement la risée. Les nombreux rôles récurrents et les nombreuses mises en abyme, que l'on décèle aussi à l'intérieur de la télésérie *Twin Peaks* se retrouvent également dans *Les Invincibles*. La télésérie *Twin Peaks* constitue un feuilleton dramatique composé d'intrigues policières. Elle utilise, au surplus, la fiction à la manière d'un stéréotype. Elle a, par là,

[23] Pierre BEYLOT, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin (Coll. Armand Colin cinéma), 2005, p. 167.

influencé plusieurs des téléséries qui ont suivi, dont *X-Files*. David Lynch semble prendre un malin plaisir à rire de ses personnages. Pensons à Log Lady qui présente chacun des épisodes. Elle ne se défait jamais de sa bûche qu'elle porte dans ses bras comme on bercerait un poupon. Notez aussi que l'esthétique des interventions de Log Lady paraît négligée comparativement au reste de l'épisode, tout comme les témoignages dans *Les Invincibles*.





Pour fournir un second exemple, Lucy Moran, la secrétaire-réceptionniste du *Sheriff's Department* a l'habitude de servir des beignes en les triant selon les assortiments, en les regroupant deux par deux puis en les étalant sur une table (voir l'image précédente). Les personnages ne semblent pas avoir conscience de l'absurdité devant laquelle ils se trouvent.

Le plan qui suit, dans lequel Rémi, Carlos, Steve et Pierre-Antoine se tiennent sur le bord de l'autoroute, sans chaussures, vêtus de vêtements provenant d'une boutique-souvenir, fait montre d'une semblable ironie.



Il est un autre trait d'ironie qu'on ne peut passer sous silence et qu'on pourrait associer au métalangage. Tout au long des trois saisons, il est arrivé à quelques reprises qu'un accessoiriste ou un machiniste, bref un membre de l'équipe technique, apparaisse à l'écran. Par exemple, au septième épisode de la première saison, Carlos simule un déménagement à ses trois amis Steve, Rémi et P.A.. La plupart des boîtes destinées au déménagement sont entreposées au salon. C'est pendant un panoramique de droite à gauche du salon qu'on peut apercevoir un technicien qui, accroupi et parfaitement immobile, se trouve derrière des boîtes. Pendant le sixième épisode de la deuxième saison, Carlos arrive chez Steve. Lorsque les deux protagonistes

sont rentrés dans l'appartement et sortis du cadre, l'on peut apercevoir un membre de l'équipe technique accroupi au bout du corridor (voir la prochaine image).



Comme on peut l'observer à l'image suivante, ce type d'« erreur de tournage volontaire » s'est vu également dans *Twin Peaks*. Tel que le relate Pacôme Thiellement, c'est lors du tournage de l'émission pilote que le chef décorateur Frank Silva apparaît par mégarde à l'écran, par le reflet d'un miroir. David Lynch décide alors d'en faire un personnage mystérieux, Bob, l'assassin de Laura Palmer qui surgirait dans les miroirs, les visions, les songes, les rêves, les hallucinations. Toujours dans l'émission pilote, on le retrouve également, mais cette fois volontairement, accroupi au bout d'un lit tandis qu'il regarde directement la caméra. Bob fait ainsi des interventions ponctuelles tout au long de la série.[24]

[24] Pacôme THIELLEMENT, *La main gauche de David Lynch :* Twin Peaks *et la fin de la télévision*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Travaux pratiques), 2010, p. 78-80.



Psycho est un classique du cinéma américain. Il a été plusieurs fois cité au sein d'autres productions tant cinématographiques que télévisuelles. Le film raconte l'histoire d'un homme, Norman Bates, qui tient un hôtel avec sa mère où des meurtres ont lieu. Tout porte à croire que madame Bates est la meurtrière. Le spectateur comprend plus tard que Norman Bates est le coupable et qu'il souffre d'un dédoublement de personnalité. Il se prend pour sa mère et projette sur elle des interdits d'ordre sexuel. Lors du deuxième épisode de la première saison de la télésérie *Les Invincibles*, Steve ramène chez lui Sandra, une fille qu'il a rencontrée dans un bar. La soirée ne tourne pas comme il le souhaitait. Sandra est malade et vomit sur son lit puis, plongée dans un sommeil profond, reste inerte. Steve tente par tous les moyens de la réveiller afin de la ramener chez elle, mais en vain. Ne sachant plus quoi faire, ni avec Sandra, ni avec ses draps sales, il décide d'enrouler Sandra à l'intérieur des draps souillés et de la sortir de l'appartement par la porte avant. La scène renvoie à Norman Bates se débarrassant du cadavre d'une cliente de l'hôtel, Marion, enveloppée avec un rideau de douche.

Plus tard, à la deuxième saison, Carlos vit maintenant en colocation avec son ami Richard qui entretient une relation un peu malsaine avec sa mère, voisine d'en haut, dont on entend les chicanes. D'ailleurs, de temps à autre, on

la voit tirer les rideaux et épier ce qui se passe à l'extérieur, imitant madame Bates dans le film *Psycho*. (Les exemples qui suivent sont appuyés chacun par une paire d'images mises en comparaison, la première étant tirée de la série *Les Invincibles* et la suivante, du film *Psycho*.)





Le personnage de Richard porte quelques traits de Norman Bates, entre autres le fait qu'il n'ait pas réellement d'amis et qu'il adopte parfois un

comportement inadapté. Au sixième épisode, la *citation* est évidente. Alors que Carlos se douche, on perçoit maintes concordances entre les multiples prises de vue de cette scène et les prises de vue de la scène du meurtre dans le film *Psycho*.





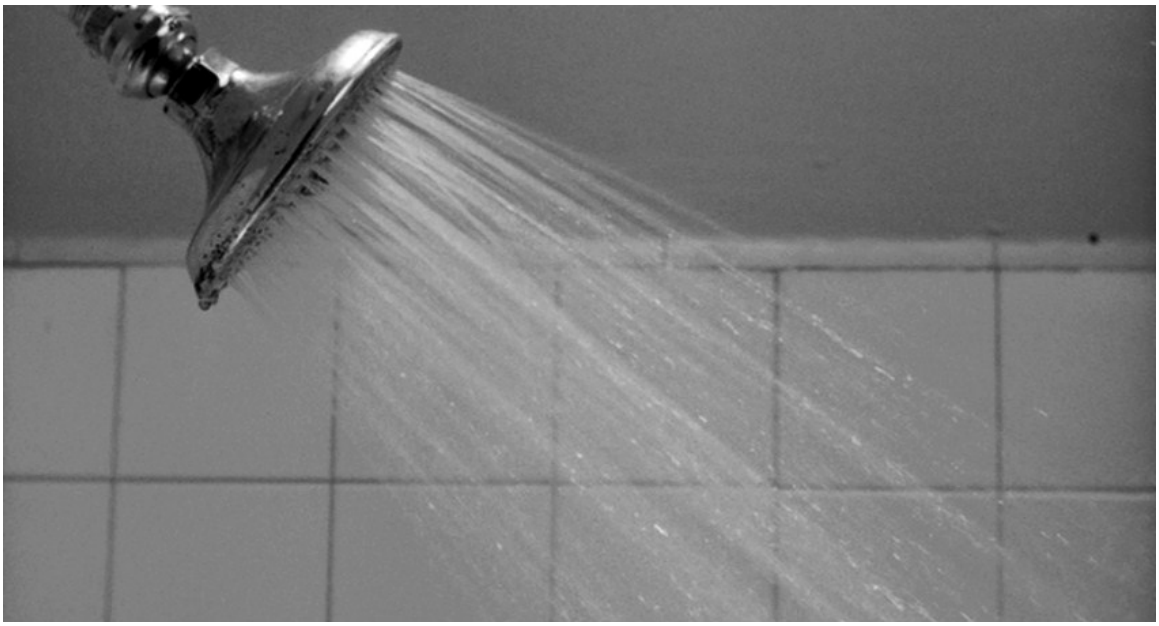












Dans la prochaine paire d'images, à travers le rideau mat et transparent, la silhouette d'une dame apparaît. À l'insu de Carlos, elle s'approche de la douche, reste un moment et quitte la pièce. Cette mise en scène évoque celle de la douche dans *Psycho* alors que madame Bates tue Marion dans la douche à coup de couteau. Plus tard dans l'épisode, la mère de Richard se présente à l'entrée de l'appartement des deux colocataires. Patrick Drolet interprète les

deux personnages : la mère et le fils. Ceci fait référence au dénouement du film *Psycho* alors que Norman Bates se prenait pour sa mère.





Au premier épisode de la deuxième saison, Pierre-Antoine est en voiture avec des amis. Pendant que la voiture est immobilisée à un feu rouge, Pierre-Antoine reconnaît Carlos parmi les piétons. Il traverse la rue et passe juste devant lui. Dans le film *Psycho*, Marion s'apprête à quitter la ville. Elle reconnaît un piéton tandis que sa voiture est également immobilisée à un feu rouge.









Le plan de l'enseigne du Bates Motel rappelle le motel où Pierre-Antoine amène Marie-Ange à la première saison, deuxième épisode.





Plus tôt à l'intérieur du même épisode, Rémi suit son ex-copine Jolène qui fréquente quelqu'un d'autre. Ce plan où il espionne le nouveau couple de l'autre côté de la rue évoque le policier qui suivait Marion.





Finalement, au cinquième épisode de la troisième saison, Richard troue volontairement le mur chez Carlos. Ce trou rappelle celui par lequel Norman Bates espionnait Marion qui se préparait à prendre sa douche.





Dans les trois saisons, d'autres *citations* du film *Psycho* interviennent de façon ponctuelle et, il faut le dire, de manière ténue. Remarquons, enfin, que comme Hitchcock le faisait, et tout comme David Lynch aussi (Gordon Cole,

chef du FBI dans *Twin Peaks*), le réalisateur de la télésérie apparaît au cours de certains épisodes. Il incarne le personnage de René, le propriétaire du magasin de bandes dessinées.

Le téléroman a été analysé depuis les études qui portent sur la communication, tandis que la télésérie est à constituer un objet d'études pour les chercheurs en cinéma. La télésérie *Les Invincibles* suscite un certain engouement de la part du téléspectateur. Les influences qu'elle a subies et les *citations* qu'elle met à profit sont susceptibles de l'encourager. Nous nous sommes arrêtés aux *citations* qui se rapportaient à certaines œuvres d'Alfred Hitchcock dans le cadre de cette étude, mais *Les Invincibles* cite beaucoup d'autres films. Cette télésérie fait ainsi appel à la culture cinématographique de son public.

Chapitre III : L'analyse des récits secondaires

La télésérie *Les Invincibles* consiste, comme il a été dit, en une tresse de trois récits dont nous venons d'en examiner le fil conducteur, le récit principal. Les deux autres brins de la tresse, les deux récits secondaires, entretiennent, en quelque sorte, une relation d'« amour / haine » avec le récit principal. Ils le font dans la mesure où ils se dissocient du genre fictionnel à quoi correspond le récit principal et relativement aux médias auxquels les deux récits secondaires se rappellent. Ces deux médias, que sont la téléréalité et la bande dessinée, diffèrent considérablement du genre fictionnel et, plus particulièrement encore, des techniques filmiques mises à profit par la télésérie *Les Invincibles*. Ces différences pourraient être tenues pour nuisibles. Elles sont, au contraire, utiles.

Bien qu'il traite de littérature dans un article intitulé « Les catégories du récit littéraire », Tzvetan Todorov fournit des explications qui concernent la structure de cette tresse. Il explique que « [t]ous les commentaires sur la "technique" du récit reposent sur une simple observation : dans toute œuvre, il existe une tendance à la répétition, qu'elle concerne l'action, les personnages ou bien des détails de la description[1]. » La répétition peut se traduire par plusieurs formes dont le parallélisme. « Tout parallélisme est constitué par deux séquences au moins, qui comportent des éléments semblables et différents. Grâce aux éléments identiques, les dissemblances se trouvent accentuées […][2] ». Dans le cas de la télésérie *Les Invincibles*, un parallélisme est effectué à l'aide des trois fils de l'intrigue, correspondant à trois formes de récits. Ces éléments semblables (ils racontent la vie des mêmes personnages) et différents (sur les plans médiatiques et génériques) font que les fils de l'intrigue se touchent. Ils permettent aux récits de se rencontrer et de faire avancer le récit principal.

[1] Tzvetan TODOROV, « Les catégories du récit littéraire », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1981, p. 134.
[2] Idem.

Todorov identifie trois types de liaisons possibles, soit l'enchaînement, l'alternance et l'enchâssement. « L'enchaînement consiste simplement à juxtaposer différentes histoires : la première une fois achevée, on commence la seconde. L'unité est assurée, dans ce cas, par une ressemblance dans la construction de chacune […][3] ». « L'enchâssement, c'est l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre. Ainsi tous les contes des *Mille et une nuits* sont enchâssés dans le conte sur Chahrazade[4]. » Troisièmement, l'alternance « consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante[5]. » C'est exactement à travers ces trois types de liaisons que se tissent les interactions entre les récits.

Le présent chapitre est par conséquent divisé en deux parties. Dans la première partie, nous nous pencherons sur le rapport entre le récit présenté sous la forme d'une téléréalité et le récit de fiction qui, par hypothèse, évoque en quelque sorte une rencontre entre la télévision et le cinéma. Dans la deuxième partie, nous examinerons le rapport entre le récit présenté dans la bande dessinée et le récit principal qui sont susceptibles d'être respectivement associés à la science-fiction et à la fiction.

[3] Ibid, p. 146.
[4] Idem.
[5] Idem.

Première partie : La téléréalité



3.1.1 Description du récit de téléréalité

Il est devenu habituel de voir que des personnages « passent au confessionnal ». À l'intérieur d'un temps et d'un espace apparemment suspendus, un temps et un espace de parole plutôt que d'actions, les protagonistes confessent leurs états d'âme. Ces témoignages, qui prennent souvent des allures de monologues, fournissent aux téléspectateurs un surplus d'information sur l'intrigue principale. À ces occasions, le personnage qui témoigne devient son propre narrateur. Dans la série télévisée *Les Invincibles*, les confidences ne se font toutefois pas à l'intérieur d'un temps et un espace suspendus. Elles interrompent à tout moment le déroulement du récit principal. Inversement, l'action prévue dans le récit principal peut mettre fin à un entretien. L'on remarque toutefois que le cadreur et l'intervieweur anonymes du récit secondaire font ainsi partie du récit principal. On reconnaît là l'enchâssement expliqué plus haut.

La caméra du cadreur a un statut intradiégétique puisqu'elle se trouve à l'intérieur de l'histoire et est vue par les personnages. Par moments, les caméras extradiégétiques, celles qui agissent comme témoins du récit et qui font voir plutôt qu'elles ne se donnent à voir, se confondent avec la caméra du cadreur. Si la présence physique d'une caméra intradiégétique est affirmée, celle des caméras extradiégétiques est ici évoquée. Il se trouve toutefois des moments où la présence de la caméra extradiégétique se fait sentir. Par exemple, au dixième épisode de la dernière saison, la caméra extradiégétique assiste chez Pierre-Antoine à une discussion entre son père, Gisèle et lui. Puis, soudainement, P.A. quitte l'appartement et referme la porte derrière lui sans que la caméra (extradiégétique) n'ait pu les suivre. Prise à l'intérieur de l'appartement, elle doit donc tourner à travers l'œilleton la suite de la scène qui se passe de l'autre côté de la porte (voir l'image qui suit).



Suit un cas de figure particulier que l'on retrouve dans le sixième épisode de la première saison où la caméra extradiégétique prend sur elle d'agir comme une caméra intradiégétique de type documentaire : par un regard à la caméra extradiégétique, Steve introduit une pause publicitaire à la manière d'un animateur. Habituellement, l'esthétique de l'image des caméras extradiégétiques (cinéma de fiction) diffère de celle de la caméra

intradiégétique du cadreur (télévision). Cela implique des considérations qui ont trait à la notion de genre.

La première saison témoigne de la « quête de liberté » des personnages. La deuxième saison est régie par les règlements issus du « rallye du bonheur » auquel les personnages masculins de la série se livrent tandis que le « plan d'action » de la dernière saison est mené par les conjointes de ces mêmes personnages. Les règles contrôlent chacun des jeux et les quatre protagonistes veillent à ce que tous les « joueurs » les respectent. Des punitions sont prévues à tous manquements. Ces jeux constituent ainsi des éléments déclencheurs. Ils « lancent » chacune des saisons et veillent au déroulement de l'histoire.

Au cours de la première partie de ce troisième chapitre consacrée au premier récit secondaire, soit la téléréalité, nous définirons le lien qui l'unit à la télésérie. L'utilisation des caméras intradiégétiques et extradiégétiques et le contraste esthétique qui se dégage de ces utilisations différentes constituent le fil conducteur. Nous examinerons ensuite certaines manifestations intergénériques qui servent, en principe, à différencier la téléréalité et la télésérie de fiction. Ces manifestations ont trait au confessionnal et au jeu.

3.1.2 La relation intermédiale. La téléréalité et le récit principal

3.1.2.1 La rencontre entre le média télévisuel et le cinéma

L'arrivée de la télévision dans les foyers a donné l'occasion au cinéma documentaire de se faire connaître. Il partage avec le système télévisuel un même objectif d'ensemble, celui d'informer la population. Bien qu'elle n'a pas pour objectif d'informer le téléspectateur, la télésérie *Les Invincibles* exploite le documentaire et, en particulier, la téléréalité. La téléréalité est toutefois plus associée à la télévision qu'elle ne l'est au cinéma documentaire. Le cinéma direct ou le cinéma-vérité entretiennent néanmoins certains liens de parenté avec la téléréalité. La téléréalité, qui les a succédés, s'en est inspirée. Par

contre, elle tend à mettre en scène ou à prévoir des actions. Elle provoque ou génère, autrement dit, du contenu. Suivant les prétentions du cinéma-direct et du cinéma-vérité, le cinéma documentaire tend à laisser libre cours aux actions. Cette différence induit un phénomène de *séparation* entre les deux médias.

3.1.2.2 Caméra intradiégétique et caméra extradiégétique

Dans la télésérie *Les Invincibles*, la présence du caméraman des entrevues se fait sentir jusque dans le récit principal de fiction. François Jost confirme que la présence du cadreur, de l'intervieweur (puisque les questions posées restent audibles) de même que des équipements porte à confusion :

> Si le film de fiction renvoie à un Je-Origine fictif, du même coup, ses images ne sont jamais ancrées dans la vraie personne qui les a vues et fabriquées : le cadreur. Même quand un plan est subjectif, le spectateur cherche d'abord si ce plan peut correspondre au regard d'un personnage, ensuite à comprendre l'intention esthétique ou narrative qui a pu le motiver. Jamais il ne le renvoie à l'œil du cameraman, dont on ne voit pas très bien ce qu'il viendrait faire dans une fiction. […] Dès que l'on sent le corps de celui qui filme par un mouvement brusque, un tremblement, une hésitation, la caméra devient une personne : et elle signifie le témoignage oculaire[1].

Jost relève une des manifestations intermédiatiques de *séparation* entre le cinéma de fiction et le cinéma documentaire :

> […] le film de fiction doit faire oublier l'opérateur qui a pris la vue pour faciliter l'identification aux spectateurs, le documentaire ou le reportage n'impose pas un tel effacement. Au contraire. Bien souvent, nous les tenons pour authentiques parce qu'ils paraissent être de véritables témoignages oculaires d'individus engagés dans le monde[2].

Dans la télésérie *Les Invincibles*, il est clair que la caméra est manipulée par une personne. Ses mouvements sont saccadés, voire plus accidentels qu'intentionnels. Ces mouvements chaotiques ou hésitants sont souvent accompagnés d'un éclairage insuffisant. Ces passages de la télésérie donnent lieu à de longs plans-séquences qui, maladroits, donnent l'impression d'avoir été tournés « sur le vif » ou d'accéder à des événements qui n'étaient pas

[1] François JOST, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Médias-Recherches, Série Méthodes), 2003, p. 58-59.
[2] Ibid, p. 73.

destinés à être filmés. Ils « […] implique[nt] une intégration parfaite de la caméra comme prolongement des possibilités humaines, une participation physique de l'opérateur, débarrassé de son statut et de ses facilités d'observateur, ce qui signifie que son expérience se limite à celle de n'importe quel témoin[3]. » En accordant une vie, une existence à la caméra, le cadreur devient le témoin de l'action.

Pour faire une brève incursion intergénérique, Jost mentionne que le téléspectateur reconnaît la fiction et accepte d'y croire. Le téléspectateur prend conscience qu'on lui raconte une histoire ou qu'il ne s'agit pas de la « réalité », mais plutôt d'une interprétation de la réalité. Pour être crue, la fiction doit obtenir l'approbation du spectateur et répondre à certaines attentes de son public, dont faire preuve de cohérence. « Pour aller au bout de ce rôle, nous exigeons d'abord de la fiction qu'elle respecte une règle : celle de la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent[4]. » Fournir des cadres de références se rapprochant de notre réalité pourrait constituer une exigence de vraisemblance. Le spectateur use alors de ces indices pour adopter soit une « lecture fictivisante » adaptée aux œuvres de fiction ou une « lecture documentarisante » adaptée aux reportages et aux documentaires, pour utiliser les termes de Roger Odin. Bien que les personnages se livrent à la caméra et répondent aux questions de l'intervieweur, les téléspectateurs de la série *Les Invincibles* sont susceptibles d'adopter une « lecture fictivisante ». Ils le font dans la mesure où ils reconnaissent l'imitation du documentaire par la fiction.

Stéphane Benassi, qui s'inspire également des travaux de François Jost, identifie ce qu'il appelle la « feintise profilmique » au sein de feuilletons tels que *New York Police Blues* dans lesquels l'on retrouve « […] la présence physique d'un filmeur témoin : images tremblantes, faux raccords, champs sur

[3] Guy GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan (Coll. Nathan cinéma), 2000, p. 180.
[4] François JOST, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Médias-Recherches, Série Méthodes), 2003, p. 23.

champs, caméra épaule, etc.[5] » Selon Benassi, il s'agirait d'un type de mise en images, d'une simulation déjà existante et fréquemment utilisée. Par « profilmique » nous entendons :

> […] tout ce qui a été placé devant la caméra (ou devant quoi on l'a placée) pour qu'elle enregistre : ainsi entendue, la notion de profilmique désigne purement et simplement ce qu'a filmé la caméra. Dans une acception plus restrictive, on peut appeler "profilmique" tout ce qui a été effectivement organisé, arrangé ou mis en scène *pour* être filmé. En ce sens "profilmique" s'oppose directement à "afilmique" (= la réalité telle qu'elle existe indépendamment du cinéma) et permet de distinguer deux catégories de films : les films de reportage et, plus généralement, les documentaires (qui n'impliquent, en principe, aucun aménagement préalable des éléments filmés), et les films de fiction, qui reposent tous, au contraire, sur cet aménagement[6].

Donc, la « feintise profilmique » consiste à confondre intentionnellement le profilmique et l'afilmique.

3.1.2.3 L'esthétique de la caméra intradiégétique et l'esthétique des caméras extradiégétiques

Mais revenons aux rapports d'intermédialité de *séparation* entre la télévision et le cinéma. Dans la série *Les Invincibles*, il semble qu'on cherche à caricaturer l'esthétique télévisuelle en l'opposant à celle qui prévaut au cinéma. D'ailleurs, les témoignages sont toujours tournés avec une certaine négligence. Par exemple, les micros-cravates sont souvent visibles ou les protagonistes sont mal cadrés. Les techniques télévisuelles paraissent rudimentaires. Comme le montre le prochain plan, au cours du douzième épisode de la deuxième saison, le téléspectateur assiste à une entrevue visant à faire le bilan du « rallye du bonheur ». On passe très clairement de la caméra intradiégétique qui captait l'entrevue, à une caméra extradiégétique qui montre Pierre-Antoine alors qu'il retire son microphone pour quitter les lieux. Cette caméra dévoile aussi l'équipe de tournage. À ce moment, les deux esthétiques se « séparent » ou sont distinguées.

---

[5] Stéphane BENASSI, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL (Coll. Grand écran, petit écran), 2000, p. 146.
[6] André GARDIES et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du CERF (Coll. 7e art), 1992, p. 171-172.



Dans d'autres circonstances, il arrive que la caméra intradiégétique et la caméra extradiégétique se confondent. Lors de la réception suivant le mariage de Lyne et Carlos qui a lieu au premier épisode de la troisième saison, les nouveaux mariés s'expriment sur l'événement en s'adressant à la caméra intradiégétique. À la fin des commentaires, la caméra intradiégétique, qui effectue un panoramique de droite à gauche, passe au statut de caméra extradiégétique et continue de suivre le déroulement de l'action. Un changement esthétique est ainsi effectué pendant cette transition. La télésérie passe de la téléréalité au récit de fiction.

Les couleurs, qui apparaissent ternies ou dénuées de contraste dans ce premier récit secondaire, rappellent la médiation et, plus précisément, la transformation que subit le profilmique pour devenir image télévisuelle. En fiction, on cherche habituellement à effacer ce genre de traces du média ou de manipulations. Dans leur article « Dieu est l'auteur des documentaires », André Gaudreault et Philippe Marion contredisent les observations de François Jost.

> […] proprement transitive, la monstration documentaire semble en effet imposer sans discussion sa vérité référentielle. Le réel nous parviendrait par transparence, comme sans médiation ou, du moins, sans médiation

> apparente. Selon une idéologie qui fut dominante à une époque, le documentaire idéal serait en effet dessiné sans grand effet de style et porterait fort peu de traces d'auteur […][7].

Autrement dit, pour prendre efficacement la vie « sur le vif », on doit savoir se rendre discret et effacer tout indice de manipulation, afin d'assurer l'authenticité du « regard témoin », s'opposant de cette manière au « "regard complice" d'une préparation fictionnellement organisée, scénarisée, du profilmique[8]. » C'est certainement à la fiction de s'efforcer à créer un effet de réel. Le documentaire n'est pas censé fournir cet effort puisque son matériau principal constitue justement la réalité à l'état brut.

Pour sa part, Muriel Hanot explique l'impossibilité de nier la matérialité du récit :

> Au niveau plastique, la matérialité de l'objet qui communique le récit est pleinement mise en cause. Le jugement de vérité émis par le spectateur via les éléments filmographiques de la mise en scène se fonde sur des indices techniques, afin de déterminer certains effets de matérialité, résultat d'un faire énonciatif involontaire – quand ils sont passés – ou construits – quand ils traduisent le souci d'un certain esthétisme[9].

Même quand elle réussit à se faire oublier, la matière reste toujours présente. Le cinéma de fiction comme le cinéma documentaire utilisent tous les deux le même support, le même langage cinématographique notamment basé sur ses prises de vues. Mais par le montage, tous deux transforment le temps réel, modifie et manipule la chronologie du récit.

Dans la télésérie *Les Invincibles*, il y a des manifestations intermédiatiques d'*exploitation*, dont la confusion des points de vue des caméras extradiégétiques et intradiégétique fait la promotion. Il y a également des manifestations intermédiatiques de *séparation*. Elles sont identifiables par

---

[7] André GAUDREAULT et Philippe MARION, « Dieu est l'auteur des documentaires… », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2 (1994), p. 12.
[8] Ibid, p. 15.
[9] Muriel HANOT, *Télévision : réalité ou réalisme ? : introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, Bruxelles, De Boeck Université : Institut national de l'audiovisuel (Coll. Médias-Recherches. Série Méthodes), 2002, p. 46.

les contrastes esthétiques que les caméras extradiégétiques et intradiégétique imposent.

3.1.3 Les influences génériques de l'intermédialité

Dans le but de repérer et de décrire les manifestations d'intergénéricité entre la téléréalité et le récit de fiction, nous devons rappeler les traits du genre documentaire et ceux de la fiction. Par la suite, nous identifierons les traits documentaires que l'on retrouve dans la téléréalité du second récit. Les rapports d'*exploitatio*n et de *séparation* par le biais d'exemples représentatifs seront examinés, soit l'utilisation d'un « confessionnal » et les « règles du jeu » auxquelles obéit chacune des saisons de la télésérie.

3.1.3.1 La téléréalité et son incidence sur le récit principal

La téléréalité se veut une télévision « hyperréaliste » qui se nourrit du quotidien et des personnages qui se livrent à des confessions. Elle se caractérise par la privation de l'histoire, par l'absence de narration. Elle le fait afin de laisser place à l'authenticité de l'individu. L'impression est à l'effet qu'on vise « l'abolition de la médiation », comme le constate François Jost. Cependant, cette « promesse d'authenticité » est relative puisque les candidats ne paraissent pas libres d'agir comme bon leur semble. Ils doivent respecter certaines règles. La représentation directe du réel est par ailleurs sévèrement critiquée étant donné que certaines téléréalités sont savamment orchestrées. L'absence supposée de narration est pareillement discutable, puisque les témoignages et les confessions constituent des narrations. Examinant la téléréalité française *L'Île de la tentation*, Jost fait les constatations suivantes :

> […] les candidats s'y racontent sans cesse, soit directement au cours des dialogues avec leurs compagnons, soit directement, face à la caméra du confessionnal ou des interviewers (cachés) […]. Mais ces narrateurs explicites, qui se confient, se confessent ou se confondent, sont toujours sous la coupe d'un autre narrateur, implicite celui-ci, qui décide ce qu'il peut ou ce qu'il doit laisser dire pour construire un récit attrayant pour le téléspectateur. Le choix des moments projetés dans les quotidiennes ou lors de la soirée de prime time, leur tirage hérité du roman-photo furent les

> premiers moyens mis en œuvre pour fabriquer du récit, de même que les extraits sélectionnés dans leurs proliférantes confidences à la caméra[10].

De son côté, Pierre Barrette identifie des aspects de la téléréalité qui contaminent presque l'ensemble de la programmation télévisuelle. Il n'est pas étonnant de retrouver des scènes de témoignages au sein d'une fiction :

> Il est remarquable en ce sens de constater combien la fiction fait ainsi écho au dispositif du confessionnal […] qui caractérise si bien le recours aux stratégies mises en place par la téléréalité. […] [D]es scènes d'action ou de dialogues sont suivies par un retour discursif sur l'événement, à l'occasion de séances d'analyse ou d'autoanalyse qui marquent ni plus ni moins l'intégration dans la trame du récit d'une conscience réflexive aiguë. Il ne s'agit plus seulement de présenter les acteurs - fictifs ou réels, peu importe - en train d'agir et d'interagir : c'est comme s'il était devenu nécessaire de fournir simultanément une manière d'entendement psychologique, une clé de lecture qui rendent transparentes leurs motivations ainsi que les finalités de leurs actes[11].

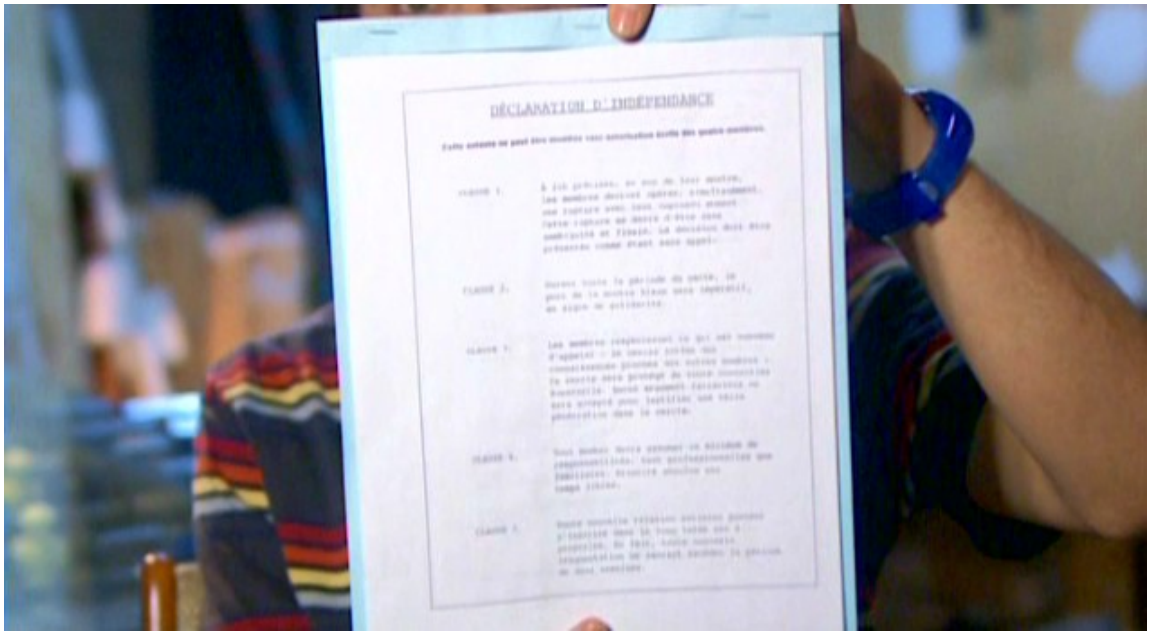
Barrette constate également qu'un « casting » est effectué et mène à la sur-caractérisation des participants qui sont alors mis à l'écran comme des personnages. Dans le cas de la télésérie *Les Invincibles*, les protagonistes sont clairement identifiés : Pierre-Antoine est égoïste, Rémi se prend pour une vedette rock, Carlos est un homme mou et Steve, bisexuel, est curieux.

Luc Dupont, quant à lui, distingue quatre éléments centraux sur lesquels la téléréalité reposerait :

> […] un environnement dénudé : le décor ne doit pas offrir aux participants d'échappatoire à la confrontation entre les candidats ; un système d'élimination : la menace de l'élimination renforce les tensions entre les participants ; des tâches édictées par les organisateurs du jeu : elles permettent de maintenir une activité télégénique et de forcer les candidats à interagir ; un confessionnal : celui-ci permet d'avoir accès aux pensées et aux sentiments des participants et révèle aux téléspectateurs les alliances et les rivalités[12].

---

[10] François JOST, *Grandeur et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu (Coll. MythO!), 2009, p. 72.
[11] Pierre BARRETTE, « Les nouvelles confessions : la télévision a fait sienne la "culture psy", et la confession publique est son mot d'ordre », dans *24 images*, n° 141 (2009), p. 31.
[12] Luc DUPONT, « Vingt-cinq ans de téléréalité : quand la réalité dépasse la fiction », dans *Ethnologies*, vol. 29, n° 1-2 (2007), p. 272.



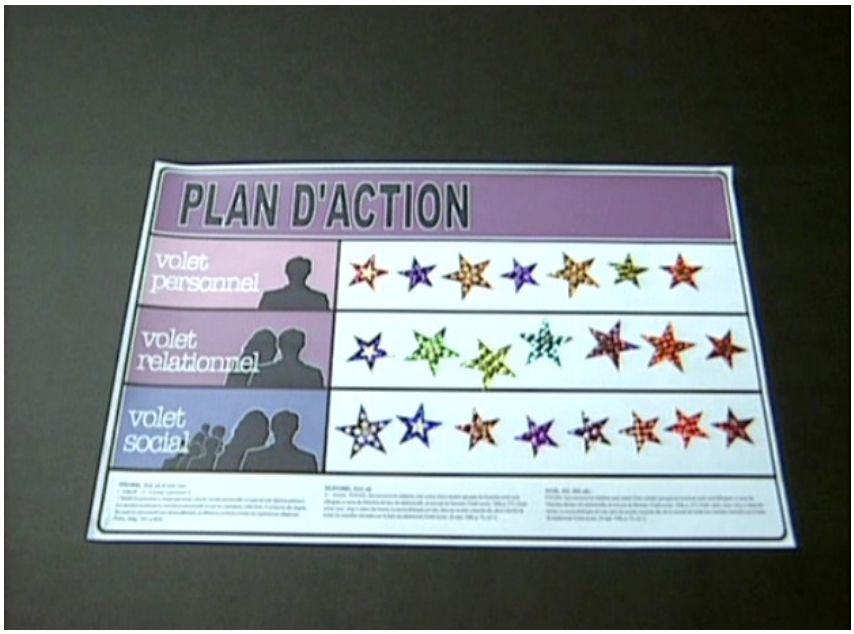
Le premier récit secondaire de la télésérie *Les Invincibles* possède tout de même deux de ces éléments, soit les confessions, qui constituent des témoignages faisant partie du récit, ainsi que les tâches à accomplir par le jeu. Ce dernier, rappelons-le, organise la courbe dramatique de chacune des saisons. Ainsi, dans la première saison, le jeu qui est imposé aux quatre « joueurs » est une « quête de liberté ». Les quatre « membres » ont contribué collectivement à l'élaboration d'une charte, telle que montrée à l'image précédente, contenant les clauses à respecter et ils l'ont signée. La première clause tient à la rupture sans ambiguïté et sans appel avec leur copine actuelle. Pour éviter tout attachement, aucune relation ne peut excéder deux semaines. Le port de la montre bleu est obligatoire en signe de solidarité. Le groupe a d'ailleurs un cri de ralliement « Couilles et solidarité ». Au-delà de la sphère de la vie amoureuse, la priorité est aux temps libres, ce qui demande de prendre un minimum de responsabilités au travail. La transparence et l'honnêteté sont exigées entre les membres, mais la trahison et les mensonges sont permis avec les non-membres. Il est aussi possible d'ajouter des amendements tout au long du jeu. Cependant, le membre qui enfreint un règlement devra non seulement débourser la somme de mille dollars à chacun des autres membres, mais il perdra, en plus, leur estime et sera humilié sur la place publique.



À la seconde saison, les participants sont appelés à se fixer personnellement un objectif sérieux et difficile à atteindre qui leur permettrait d'accéder au bonheur. Chacun des participants possède une carte d'entraide individuelle qui lui donne le droit de demander de l'aide à un autre participant. Il profite également d'une carte d'entraide collective, telle que la montre Carlos à la caméra intradiégétique du plan précédent, qui donne le droit de demander l'aide du groupe, toujours dans l'atteinte de l'objectif. Le port du médaillon bleu est obligatoire en tout temps. Après trois mois, si tous les participants ont réussi à atteindre leur objectif, ils se mériteront un voyage d'une semaine pour quatre personnes à Punta Cana. Cependant, si un participant a échoué dans sa quête de bonheur, le voyage est annulé. Afin de financer le voyage, ils devront collectivement vendre des tablettes de chocolat.

À la dernière saison, ce sont les conjointes qui jouent les maîtresses du jeu, soit le « Plan d'action » qui contient trois volets : personnel, relationnel et social. Dans le volet personnel, la maturité, la responsabilité et la stabilité sont encouragées. Sur le plan relationnel, les conjoints doivent faire preuve d'honnêteté, d'écoute et de romance. Un couvre-feu est imposé au volet social, ce qui veut dire que toutes sorties dans les bars doivent être préalablement négociées. Par ce plan d'action, les conjointes incitent Carlos, Steve, Pierre-

Antoine et Rémi à passer à l'âge adulte. Elles le font en faisant appel au renforcement positif. Toute bonne action se rapportant à l'un des trois volets sera récompensée par la pose d'étoiles au tableau du plan d'action (voir l'image qui suit). Les conjointes, Lyne, Cynthia, Marie-Ange et Vicky portent le bracelet bleu.



Dupont identifie deux types de téléréalité : « Il y a celle dans laquelle on crée un univers factice pour les concurrents : c'est ce genre que privilégient les émissions comme *Survivor, Big Brother, Bachelor*, etc. Il y a aussi celle dans laquelle on braque les caméras sur des gens pour les regarder vivre dans leur univers habituel[13]. » Évidemment, *Les Invincibles* colle au deuxième type puisque les protagonistes n'évoluent pas à l'intérieur d'un espace clos. Ils ne sont pas privés de tous contacts extérieurs. La caméra paraît tout de même, de temps à autre, agir comme un témoin. *Les Invincibles* joue sur un simulacre de téléréalité. La télésérie exploite, en ce sens, le genre téléréalité et, ultimement, le média télévisuel auquel il est associé.

[13] Ibid, p. 277.

3.1.3.2 Les traits du documentaire dans la téléréalité et les traits de la fiction dans le récit principal

Où finit la fiction et où commence le documentaire ? Il va de soi que les genres, et les médias aussi d'ailleurs, ont leurs propres codes de lecture. François Niney tente de nuancer l'opposition fiction / documentaire. Il souligne qu'il ne s'agit pas seulement d'une affaire de contenu, mais, notamment, d'adresses faites au spectateur :

> Il s'agit au contraire de nuancer et d'approfondir la distinction (et parfois le mélange) documentaire / fiction, en élargissant la palette des traits discriminants (ou communs). Ce n'est pas seulement la nature (supposément réelle ou imaginaire en soi) de ce qui est filmé qui va déterminer le caractère documentaire ou fictionnel du film, c'est tout autant la relation du filmeur au filmé, la tournure de la mise en scène, sa façon de s'adresser au spectateur, de l'entraîner à y voir notre monde commun ou un monde ajouté ("inventé"), à se faire comprendre comme une énonciation sérieuse (documentaire) ou feinte (fictive) […][14].

La « lecture fictivisante » devrait-elle également comprendre une « adresse fictivisante » ? Niney mentionne que « […] l'instantané, la prise de vues sur le vif, n'est qu'une des nombreuses tournures documentaires possibles. Il y a davantage de séquences documentaires qui se tournent en accord avec les filmés, de façon posée, qu'à leur insu, impromptues[15]. » Compte tenu de cette précision, la prise de vues sur le vif ne constituerait pas le seul point de repère pertinent pour qui veut étudier le documentaire. La fiction est capable d'imiter facilement ce « sur le vif », simuler l'imprévu, faire semblant de « prendre sur le fait ».

Selon Guy Gauthier, tout est fiction, mais tout peut être aussi documentaire. Tout est fiction en ce sens qu'une « image » du réel ne peut compétitionner avec « le » réel. Tout devient documentaire en considérant le fait que toutes images, même fictives, réfèrent au réel. Par exemple, le tournage d'une fiction télévisuelle comporte des informations diverses, dont des informations sur les acteurs. La frontière qui sert à établir des distinctions entre fiction et documentaire est vulnérable. Documentaire et fiction se

[14] François NINEY, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck (Coll. 50 questions), 2009, p. 19.
[15] Ibid, p. 20.

distinguent en ce que le premier est factuel et l'autre fictionnel, vrai ou faux, réel ou imaginaire, sérieux ou ludique, etc.

Gauthier suggère une distinction majeure qui tient à l'absence ou la présence de comédiens dans le cas d'une fiction. « La distinction n'est pas pour autant entre acteur professionnel et acteur non-professionnel, mais entre simulacre et auto-représentation[16]. » Qu'il s'agisse d'acteurs ou non, l'on devrait ainsi pouvoir vérifier l'existence de ses personnes dans le cas d'un documentaire. Dans la télésérie *Les Invincibles*, Lyne Boisvert est bel et bien un personnage inventé. La comédienne Catherine Trudeau, elle, existe vraiment. Pour qu'il y ait documentaire, le recours à la comédienne Catherine Trudeau serait évidemment écarté et Lyne Boisvert témoignerait en son propre nom et ne serait dès lors plus un personnage fictif. Jean-Luc Lioult va dans le même sens :

> La règle, en documentaire, est que les personnages se représentent eux-mêmes : leurs occurrences profilmiques ne cessent de représenter leur existence afilmique, au contraire des comédiens de fiction dont les occurrences ne doivent pas renvoyer à leur existence dans le champ de l'afilmique. La limite admise en fiction est celle de l'effet-star : on voit l'acteur derrière le personnage, mais sans qu'il se représente lui-même pour autant[17].

La série *Les Invincibles* tire profit d'un documentaire fictif, d'un faux documentaire, d'une fausse téléréalité. Les comédiens qui apparaissent à l'écran incarnent des personnages qui seraient soumis à des interviews. Cependant, on alimente une confusion en ne dissimulant pas la présence des membres de l'équipe de tournage, fictifs aussi. Une enquête est menée par le personnage de l'intervieweur hors cadre et détermine le film, le récit dans notre cas.

---

[16] Guy GAUTHIER, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan (Coll. Nathan cinéma), 2000, p. 5.
[17] Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence (Coll. Hors champ), 2004, p.49.

3.1.3.3 La téléréalité et son rapport avec la fiction (et avec la réalité)

Des trois récits que tissent *Les Invincibles*, la téléréalité paraît le plus réel ou le plus authentique. Les parties de la télésérie qui sont assorties à un simulacre de téléréalité ont été scénarisées. Elles sont « jouées » et font partie de la fiction. Elles servent à alimenter, autrement, le récit de fiction principal. Selon Jean-Pierre Desaulniers :

> À la télévision, le vrai consiste en ce qui est produit et ce qui est produit est fonction des approbations : la vérité consensuelle remplace la vérité imposée. […] Le vrai et le faux ne renvoient jamais à l'opposition philosophique réel / irréel, mais à l'idée d'un travail sur la réalité au moyen de la simulation. La décision ultime quant à la justesse de la simulation revient au jugement populaire, et la vérité s'identifie à ce qui apparaît comme socialement acceptable. La vérité ne prend pas forme en rapport avec extérieur objectif, mais dans une évaluation permanente entre un réel et un réel "supposé". […] Le rapport réel / fictif […] établit une mesure d'appréciation pour les téléspectateurs. […]. Le réalisme devient une marque d'approbation […][18].

Luc Dupont mentionne que le réel constitue la base du divertissement offert aux téléspectateurs. Il en va autrement à propos de la télésérie *Les Invincibles*. Les comédiens ne témoignent pas d'eux-mêmes. Ils le font au nom des personnages inventés qu'ils incarnent. À partir du afilmique et du profilmique définis plus haut, Jean-Luc Lioult fait état de la différence entre une captation du réel dans le cadre d'une production de fiction et la captation du réel dans celui d'un film documentaire :

> Le cinéma de fiction évoque […] le réel afilmique (sens large). S'il "*représente une réalité profilmique*", c'est en créant du réel (de premier ordre) profilmique, qu'il utilise pour figurer une réalité (de second ordre) renvoyant au moins en partie au réel afilmique. D'autre part il ne montre pas […] uniquement du profilmique : les corps, les décors, les accessoires, pour produire une image filmique, doivent avoir […] une existence afilmique. *Ce qui est profilmique, c'est leur usage, non leur nature*. […] Si le documentaire s'efforce avant tout de rendre compte du réel afilmique (sens large), et capte de fait bien des éléments de ce réel (sens restreint), il est bien rare dans la pratique que le documentariste puisse éviter tout *aménagement* profilmique[19].

---

[18] Jean-Pierre DESAULNIERS, *La télévision en vrac : essai sur le triste spectacle*, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin (Coll. Communication), 1982, p. 161-162.
[19] Jean-Luc LIOULT, *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence (Coll. Hors champ), 2004, p. 43.

Nous venons de témoigner de manifestations intergénériques d'*exploitation* qui ont cours dans la série *Les Invincibles*. Elles viennent de rapprochements entre un simulacre de téléréalité et la courbe dramatique de la série télévisée *Les Invincibles*. Ce simulacre de téléréalité dépend de l'utilisation du « confessionnal ». Son usage est toutefois fictionnel.

Il s'avère difficile d'établir une frontière entre genres et médias. Les comparaisons entre cinéma de fiction et cinéma documentaire risquent d'être à la fois génériques et médiatiques. Si la téléréalité a été inspirée par un certain type de cinéma documentaire, son média reste la télévision. L'utilisation de règles du jeu est désormais connue et largement associée à la téléréalité. Bien qu'elle constitue un genre en soi, elle n'est pas totalement vraie, toujours un peu fictionnelle. La télésérie *Les Invincibles* tire toutefois profit de ce genre télévisuel dans la mesure où elle s'en sert pour faire avancer son récit de fiction. Elle le fait en utilisant des caméras intradiégétique et extradiégétiques.

Deuxième partie : La bande dessinée



3.2.1 Description du récit présenté par la bande dessinée

Si la croisée entre télévision et cinéma demeure courante au sein d'une télésérie et que les témoignages « à la façon téléréalité » y apparaissent aussi comme une chose fréquente, la participation de la bande dessinée reste beaucoup plus rare et, par le fait même, moins explorée. Au sein des *Invincibles*, la bande dessinée est mise en valeur pour apporter un surplus d'informations sur la trame principale. De manière ludique, cette narration secondaire nous donne accès à l'imaginaire de Carlos et, par ricochet, à l'idée qu'il se fait de ses pairs et de l'intrigue à laquelle ils sont soumis. Au cours de l'histoire principale, Carlos aspire à devenir bédéiste. Le scénario prévu dans la bande dessinée est inspiré de sa vie. Les protagonistes soit Carlos, Rémi, Steeve et Pierre-Antoine deviennent Phantoman, Psyro, Magellan et Capitaine Liberté. Ces personnages de la bande dessinée représentent les mêmes personnages que le récit principal, mais sous la forme de caricatures. Les épreuves du quotidien deviennent des péripéties conformes aux normes du fantastique. Pour effectuer une brève incursion dans l'intertextualité, le récit

principal sert d'« œuvre souche » ou d'hypotexte à la narration de bande dessinée, pour reprendre l'expression de Gérard Genette dans son ouvrage *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Comme l'indique Thierry Groensteen, « [o]n appelle "adaptation" le processus de translation créant une œuvre OE2 à partir d'une œuvre OE1 préexistante, lorsque OE2 n'utilise pas, ou pas seulement, les mêmes matériaux de l'expression que OE1[1]. » L'imaginaire de Carlos s'étend jusqu'au récit principal à l'intérieur duquel il hallucine la présence de figures inventées. Ce qui explique qu'il est le seul à voir, entre autres, les darkantes (comme le démontre le plan suivant). Celles-ci sont au service de Dark-Evil-Hin et sont chargées d'espionner l'ennemi (Carlos) directement sur son territoire. Ceci témoigne des rapports intergénériques entre le fantastique de la bande dessinée et la fiction vraisemblable de l'histoire principale.



Mentionnons que la bande dessinée et le cinéma constituent des médias qui font appel à des images en vertu desquelles le cadre a un rôle important. Ils utilisent le cadre et l'image différemment. La bande dessinée utilise des

[1] Thierry GROENSTEEN, « Le processus adaptatif », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 273.

images fixes, tandis que le cinéma ou la télésérie font appel à des images en mouvement.

La bande dessinée a essentiellement un caractère fictif et fantastique. Philippe Marion fait les distinctions suivantes :

> Pour le film, cette cohérence est plus difficile à atteindre, ne serait-ce que parce qu'il doit transiger avec un réel toujours complexe : l'espace capricieux du "profilmique". […] Sur ce plan, nulle BD ne peut véritablement rivaliser avec le film, car elle est obligée de "tout" faire croire — décors, bruits, mouvements, etc. — avec son seul dispositif graphique. En ce qui concerne la force imaginaire de la fiction construite, cette apparente indigence du neuvième art ne signifie pourtant pas déficit qualitatif. […] La "faiblesse réaliste" de la BD serait le gage de sa pureté fictionnelle. La résistance du code, la cohérence graphique entièrement construite permettraient paradoxalement une fiction plus "vraie" […][2].

Contrairement à la production cinématographique, la bande dessinée n'a aucunement besoin de recourir aux trucages pour reproduire l'impossible. Marion précise : « Quelle que soit sa puissance d'illusion réaliste, le dessin reste statutairement marqué par la fiction, car il ne peut exister qu'en montrant, de manière plus ou moins manifeste, la trace de son exécution[3]. »

Nous débuterons cette deuxième partie du présent chapitre en explorant les rapports intermédiaux entre image dessinée et image télévisuelle, soit l'image fixe et l'image en mouvement. Nous examinerons l'apport du son des deux médias ainsi que le rôle du cadre dans la bande dessinée et dans l'écran télévisuel. Les effets intergénériques produits par le choc de la rencontre du récit de fiction et du fantastique seront examinés à partir d'un exemple bien connu, *Superman*. Enfin, nous aborderons le récit de la bande dessinée en tant que parodie du récit principal.

---

[2] Philippe MARION, « Scénario de bande dessinée : la Différence par le média », dans *Études littéraires*, vol. 26, n° 2 (1993), p. 84.
[3] Philippe MARION, *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur, essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, p. 117.

3.2.2 La relation intermédiale. La bande dessinée et le récit principal

La télésérie *Les Invincibles* tire parti des ressemblances et des différences entre la bande dessinée, dont l'image est fixe, et le cinéma, dont l'image est en mouvement.

3.2.2.1 Le partage d'une syntaxe

La bande dessinée et le cinéma ont en commun certains procédés syntaxiques. « La case, comme d'une certaine façon le plan au cinéma, peut dès lors être considérée comme une unité de découpage […][4] ». Effectivement, on utilise pratiquement le même vocabulaire pour parler de plan, de cadrage, de découpage et même de mouvement. Par des techniques de liaison et de transition entre les vignettes, la bande dessinée peut produire l'équivalent graphique des *zooms*, des panoramiques, des fondus enchaînés, bref du mouvement. Dans *Les Invincibles*, ces mouvements sont au surplus exécutés par la caméra qui balaie les cases comme le ferait le lecteur. Thierry Groensteen, un chercheur qui consacre la majorité de ses recherches à la bande dessinée et qui inspire nos réflexions, analyse les rapports entre le recadrage et les *zooms* ou mouvements d'appareil :

> […] la variante que le recadrage introduit produit un effet analogue à celui que produit, dans un film, un *zoom* ou un mouvement d'appareil (*travelling*, panoramique)… C'est donc seulement quand le dessinateur *recadre* qu'il prête au cadre cette même fonction d'extraction qui est toujours le propre du cadre cinématographique[5].

La deuxième similitude entre le cinéma et la bande dessinée identifiée plus tôt a trait à la disposition rectangulaire du cadre. Groensteen fait le tour de la question :

> *Primo* : le support imprimé (album ou magazine) étant lui-même rectangulaire, et par conséquent l'hypercadre de chaque planche, les vignettes tendent à entrer dans un rapport mimétique (d'homologie, ou, en

[4] Ibid, p. 185.
[5] Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Formes sémiotiques), 2011, p. 52.

> termes ricardoliens, d'"autoreprésentation") avec cette forme imposée. En reproduisant la forme du support, l'image coopère avec lui, plutôt que de le nier ou de l'affronter.
> *Secundo* : mieux qu'un cercle, un losange, une forme étoilée, un triangle ou un trapèze, le rectangle (ou son avatar régulier, le carré) se laisse aisément mettre en série, ranger en bandes[6].

Bien que la dimension du cadre de l'image constitue une manifestation d'*exploitation* entre les deux médias, elle est également susceptible d'indiquer une distinction de taille puisque leurs conditions de possibilité diffèrent.

3.2.2.2 Le cadre et la case

L'image cinématographique, en effet, ne peut être différente du cadre de l'écran. La bande dessinée peut, elle, profiter de toutes les formes possibles, rectangulaires, carrées, rondes, etc. Groensteen explique les raisons qui sont au cœur de cette opposition :

> Dans l'exercice de cette fonction, le cadre BD s'oppose, il est devenu banal de le souligner, au cadre cinématographique. Cette opposition est d'abord technique. La souplesse qu'offre la bande dessinée quant à la forme de ses cadres, l'"élasticité" des vignettes dessinées font mieux voir, par différence, la rigidité du dispositif cinématographique, pratiquement condamné à doter l'image projetée d'une forme fixe et constante […][7].

Au sein de la télésérie *Les Invincibles*, bien que la bande dessinée possède l'avantage de varier la dimension de ses vignettes sur papier, elle se trouve tout de même contrainte à afficher des portions de planches à l'intérieur des limites du ratio 16 : 9 lorsqu'elle est portée à l'écran. Inversement, du côté du média d'accueil, on ne se bute pas à cette limite du cadre cinématographique. À certains moments, un *split screen* (voir l'image suivante) est utilisé dans le récit principal. Grâce à cette technique cinématographique ou télévisuelle, l'écran peut contenir plusieurs images, habituellement deux ou quatre, variant ainsi les dimensions des images à la façon de la bande dessinée. Ce procédé rappelle évidemment la segmentation du multicadre de la bande dessinée :

[6] Ibid, p. 57.
[7] Ibid, p. 49.

> Bien qu'une planche achevée ne cesse pas d'être un multicadre, ce terme suggère, outre l'idée d'une multiplicité, la réduction des images à leur cadre, c'est-à-dire à leur contour et, spécialement, au trait qui le délimite. Il nous permet donc d'imaginer une bande dessinée vide, "nettoyée" de ses contenus iconiques et verbaux, et constituée d'une suite finie de cadres solidaires[8].



C'est justement par l'emploi de cette suite de vignettes solidaires que la bande dessinée réussit à créer l'illusion de mouvement à partir d'images fixes. La bande dessinée utilise diverses stratégies, selon ses moyens. Elle parvient à reproduire la continuité du mouvement à l'aide de la discontinuité du fixe, soit des vignettes disposées en rangée. La bande dessinée fait aussi appel aux signes et à leurs connotations. Ainsi, des traits à l'encre peuvent évoquer la vitesse d'exécution d'un geste. *Les Invincibles* en fait d'ailleurs une belle *exploitation*. Au septième épisode de la deuxième saison des *Invincibles*, Phantoman, héros de bande dessinée qui personnifie le semblable fantastique de Carlos, vient rejoindre celui-ci à l'intérieur du récit principal pour le faire voyager dans le temps. Comme on peut le constater avec la prochaine image, le passage d'une époque à une autre s'effectue alors à l'intérieur d'une vignette de bande dessinée ayant pour cadre les limites de l'écran télévisuel (ou cinématographique) et mettant en image un « plan poitrine » fixe des deux

[8] Ibid, p. 31.

hommes volant à la manière de *Superman*. Certains indices permettent de croire que le lieu ici évoqué est une case de BD. Premièrement, des « traits de vitesse » accompagnent les deux héros pendant leur déplacement et deuxièmement, l'absence d'arrière-plan symbolise, en langage bédéique, un temps et un espace suspendus tel que l'indique Pierre Fresnault-Deruelle :

> […] en désencombrant au maximum certains de ses dessins l'auteur transporte ses personnages, l'espace d'un instant, en un lieu abstrait – décor nul, fond de l'image monocolore tout en conservant les attitudes de ces derniers; […] Surpris dans un même moule, les personnages participent d'une saisie commune qui les situe dans une sphère de communication exemplaire : les héros n'ont, à la lettre, qu'eux-mêmes à voir[9].



Cependant, contrairement à une image de bande dessinée, les personnages ne sont pas dessinés, mais filmés. Leurs actions ne sont pas suspendues dans le temps comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'images fixes. Les personnages sont en action et, les images, en mouvement. Le vent dans la cape de Phantoman et sur le visage de Carlos en témoigne. D'ailleurs, les « traits de vitesse » sont mobiles.

[9] Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette (Coll. Hachette essais), 1977, p. 127.

3.2.2.3 La dimension temporelle

L'image de bande dessinée est réduite à l'espace qu'elle occupe. Elle ne peut se dérouler dans le temps. « Avec la juxtaposition et la mise en chaîne de ses images-vignettes, la BD utilise l'espace pour faire croire au temps. S'il y a durée, elle ne peut être que subjective[10]. » Dans cet exemple de la télésérie *Les Invincibles*, la vignette de bande dessinée exposée est limitée au cadre écranique. Parce qu'elle est télédiffusée, elle est soumise à la durée du plan prévu par le médium télévisuel. Elle s'inscrit ainsi dans un autre temps. Parce qu'elle apparaît réduite à la seule dimension spatiale, la bande dessinée, quant à elle, tire profit des textes pour parvenir à produire une impression de temps :

> Une autre fonction du texte, généralement confiée aux seuls récitatifs, et que l'on pourrait appeler la fonction de régie, concerne la gestion du temps narratif. Pour indiquer au lecteur les grandes scansions temporelles du récit, le moyen le plus commode dont dispose le narrateur est en effet de recourir aux énoncés verbaux ("pendant ce temps", "une heure plus tard", "cette nuit-là", "le lendemain"…)[11].



[10] Philippe MARION, « Scénario de bande dessinée : la Différence par le média », dans *Études littéraires*, vol. 26, n° 2 (1993), p. 84.
[11] Thierry GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Formes sémiotiques), 2011, p. 155.

La bande dessinée, sur support papier, n'émet pas de son, mais l'évoque de différentes façons. Les courts textes qu'elle utilise jouent plusieurs rôles : le dialogue, l'onomatopée, les récitatifs, etc. Les récitatifs sont employés au sein de la télésérie essentiellement au début de chaque épisode (Auparavant dans *Les Invincibles*) ou à d'autres moments, mais de manière ponctuelle. Ce type de texte appelé « carton », « super » ou « incrustation » existe au cinéma et à la télévision. Ils s'apparentent toutefois, ici, à la bande dessinée dans la mesure où ils sont encadrés ou manuscrits, comme l'illustre le plan qui précède.

Le temps est nécessaire non seulement à la production du mouvement, mais à la production du son également. La bulle aussi nommée phylactère, contient le verbal, les paroles des personnages en véhiculant du texte. Comme le fait remarquer Bernard Toussaint, ce texte que contient le phylactère s'intègre à merveille au graphique de la vignette, à un point tel qu'il en devient un élément graphique au même titre que le dessin de l'image même.

> Par exemple, plus le personnage parle fort, plus les lettres de l'énoncé sont épaisses : nous entrons dans le domaine de l'idéogramme. En effet, il tremblote, *imitant* l'émission d'ondes sonores, se déchiquette, éclate (sons discordants, colère, peur, etc.), il devient l'idéogramme de la voix, voire l'oscillogramme de la parole diégétique des personnages de bande dessinée[12].

Outre la parole, le texte de la bande dessinée a pour fonction de reproduire les sons par l'utilisation d'onomatopées.

> C'est le lieu de prédilection d'une grande fonction signifiante de la bande dessinée : la représentation acoustique, le "bruitage", l'*onomatopée*. Cette fonction de l'image acoustique dont nous parlions précédemment, participe de l'enchevêtrement de la *lettre*, de l'alphabet, selon le principe phonologique des langues occidentales et du "dessin" (iconisme "imageant" le son), vers une orientation idéographique. La transcription du bruit (chocs divers, éclats de voix, explosions, coups de feu, bruits d'eau, musique, froissements, craquements) laisse libre cours à un délire signifiant dans la plupart des bandes dessinées actuelles[13].

[12] Bernard TOUSSAINT, « Idéographie et bande dessinée », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 84.
[13] Ibid, p. 86.

Étant donné que dans *Les Invincibles*, cette bande dessinée est portée à l'écran, elle bénéficie du temps de l'image, mais aussi du son du média. Ainsi, toutes les bulles, les onomatopées, les récitatifs, bref tout le texte, en plus de figurer à l'écran demeure narré par l'auteur de la bande dessinée. Carlos prête sa voix à la narration, aux éléments sonores et à chacune des figures de la bande dessinée.

En profitant des facilités d'un média écranique, la bande dessinée rappelle ainsi le dessin animé. Malgré le fait que les dessins de la bande dessinée *Les Invincibles* ne sont pas animés (excepté à la finale) et toujours prisonniers de leurs cases, le passage du support papier à l'écran engendre automatiquement une appropriation des spécificités du média d'accueil. À l'origine, on sait que la bande dessinée est privée de son, de la dimension temporelle et par conséquent du mouvement. Par contre, ce sont là des caractéristiques qui appartiennent au dessin animé que la bande dessinée emprunte, afin d'accéder à la télédiffusion.

Les chocs médiatiques divers entre bande dessinée et cinéma demandent inévitablement aux genres qu'ils transportent de coexister. Comment le récit principal de fiction, qui se veut vraisemblable, incorpore-t-il des éléments totalement imaginaires du fantastique ?

3.2.3 Les influences génériques de l'intermédialité

Avant d'identifier les manifestations de *séparation* entre les genres propres aux deux narrations mises en interaction dans la télésérie *Les Invincibles*, nous nous inspirerons de certains concepts mis à jour par Pierre Fresnault-Deruelle. La télésérie et la bande dessinée se conforment toutes deux aux exigences du genre feuilletonesque et à sa loi de l'étirement. Comme le téléroman ou la télésérie, les intrigues du « *comic strip* » s'étalent sur plusieurs semaines, afin de fidéliser le public. C'est d'ailleurs ce que souligne l'auteur dans son article « Du linéaire au tabulaire » : « La technique utilisée par les cartoonists pour faire durer leur récit doit tenir compte de l'impératif

commercial qui exige qu'on termine chaque *strip* sur un temps fort permettant la relance diégétique et incitant le lecteur à se reporter régulièrement à son quotidien habituel[14]. » Par « *comic strip* » nous entendons « ces bandes (*strips*) de trois ou quatre vignettes (unité de publication) paraissant jour après jour dans les grands quotidiens d'information, qu'elles soient humoristiques comme leur nom l'indique, ou non[15]. »

3.2.3.1 Le fantastique dessiné ou filmé

Concentrons-nous sur les genres propres à la bande dessinée. Pierre Fresnault-Deruelle mentionne que le « *strip* » se divise en deux catégories ou deux genres. Il est soit humoristique (*comics trip*), soit dramatique. Évidemment, nous nous intéressons à la deuxième catégorie qui se subdivise à son tour en deux sous-catégories qui correspondent aux séries sentimentales et aux séries d'aventures. Cette dernière peut inclure des types aussi différents que des récits policiers ou des récits fantastiques dans lesquels des hommes sont susceptibles de voler (*fantasy fiction*).

Comparativement au média cinématographique qui doit déployer plus d'efforts pour obtenir la même crédibilité, la bande dessinée constitue, comme il a été dit, le média par excellence du genre fantastique.

> Nombre de bandes dessinées sont des sagas, des aventures, des odyssées à travers le temps et l'espace. La science-fiction a trouvé là son médium le plus habile. C'est l'art par excellence pour traduire le rêve et parler le langage de l'imagination. Pas de trucage nécessaire: décors futuristes, lieux magiques, tout est possible: monstres, savants démoniaques ou personnages des autres galaxies apparaissent dans les images de la bande dessinée avec un naturel désarmant . . . La bande dessinée est d'abord le médium du merveilleux[16]!

[14] Pierre FRESNAULT-DERUELLE, « Du linéaire au tabulaire », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 14.
[15] Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette (Coll. Hachette essais), 1977, p. 15.
[16] Georges RABY, « L'esthétique de la bande dessinée, ou les confessions d'un mangeur de bulles… », dans *Vie des Arts*, n° 68 (1972), p. 28.

Le chercheur Pierre Fresnault-Deruelle, sur lequel nous nous appuyons grandement, va dans le même sens que l'auteur Georges Raby et compare les deux médias :

> Mieux armée en ce domaine que le cinéma toujours suspect de trucage, la B.D., de par les modalités de sa manifestation, semble particulièrement apte à rendre crédible l'incroyable. Pratiquée brutalement, l'opération réussit le plus souvent. […] Il en va tout autrement pour le cinéma. Trop poli pour être reconnu honnête, le septième art doit céder sur le plan de la crédibilité ce qu'il croyait avoir gagné sur le plan de la fidélité au référent. La naturalisation des signes filmiques se retourne contre des derniers et pour peu qu'il s'agisse d'une science-fiction de pacotille le carton-pâte des décors ajoute le dérisoire à la mesquinerie. Artifice et mauvaise foi : le réalisme a tout intérêt à jouer franc-jeu[17].

Bref, au sein d'une bande dessinée les hommes volants paraissent plus probables que dans le cadre d'une production cinématographique.

3.2.3.2 *Superman* et les Invincibles

Umberto Eco repère les qualités caractérisant ce type de superhéros. Il le fait à partir de l'emblème de *Superman*, icône qui a modélisé tous les superhéros à cape qui ont suivi.

> C'est une constante de l'imagination populaire qu'un héros soit doué de pouvoirs supérieurs à ceux de l'homme commun […]. En effet, *Superman* vit parmi les hommes sous les fausses apparences du journaliste Clark Kent; et comme tel il est apparemment craintif, timide, médiocrement intelligent, un peu gauche, myope et soumis à sa collègue Lois Lane, matriarcale et libidineuse, qui le méprise, étant follement amoureuse de *Superman*[18]*.*

La bande dessinée contenue dans la télésérie *Les Invincibles* comprend quatre superhéros qui ont leurs homologues au sein du récit principal. Ces derniers sont toutefois dénués de superpouvoirs. Ils se sont résignés à mener une existence normale.

---

[17] Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette (Coll. Hachette essais), 1977, p. 104-105.
[18] Umberto ECO, « Le mythe de *Superman* », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 24-25.

La construction de l'intrigue qui est au cœur des aventures de *Superman* a grandement influencé le type d'obstacles auxquels les héros qui l'ont suivi ont eu à faire face :

> Il ne reste donc qu'à confronter *Superman* à une série d'obstacles, bizarres dans leur imprévisibilité, mais qu'il peut, en définitive, surmonter. On obtient en tel cas deux effets : premièrement, on frappe le lecteur par l'étrangeté de l'obstacle, on imagine des inventions diaboliques, des apparitions d'êtres spatiaux curieusement doués, de machines à faire voyager dans le temps, des effets tératologiques de nouvelles expériences, des astuces de savants méchants pour frapper *Superman* avec la kryptonite, des luttes de *Superman* avec des créatures douées de pouvoir égaux ou équivalents aux siens […][19].

On remarque la même inspiration quant au lieu de l'action. La chasse gardée des superhéros se limite toujours à une ville (Smallville et plus tard Metropolis dans le cas de *Superman*) et ne s'étend jamais à un pays ou la planète entière. Ils accomplissent grand, mais à l'intérieur d'un territoire restreint.

Pour récapituler, tout comme *Superman*, les quatre superhéros évoluent à l'intérieur des limites d'une ville, New Big City. Ils ont en quelque sorte l'exclusivité de ce territoire. Ils protègent la population des attaques extérieures provenant de la méchante Dark-Evil-Hin et plus tard de Scan Mind Jane. Ces puissantes ennemies détiennent aussi des pouvoirs surnaturels et les superhéros sont directement responsables des méfaits qu'elles commettent à l'intérieur du périmètre de New Big City. Mais qu'advient-il de la transformation des péripéties ?

Nous insistons sur les capacités de ces deux médias que sont la bande dessinée et le cinéma parce qu'elles influencent la façon dont les événements sont construits. Pierre Fresnault-Druelle mentionne à ce sujet que :

> [l]es personnages de B.D. n'existent que pour vivre intensément. Telle est en effet leur destinée puisqu'ils n'apparaissent qu'en fonction du découpage sélectif d'un cartoonist bien décidé à mettre en scène les seuls moments qui comptent. Les rapports interpersonnels réduits à l'essentiel, parfois même

[19] Ibid, p. 27-28.

> paroxystiques, tissent ainsi un micro-espace tout à fait particulier aux B.D.[20]

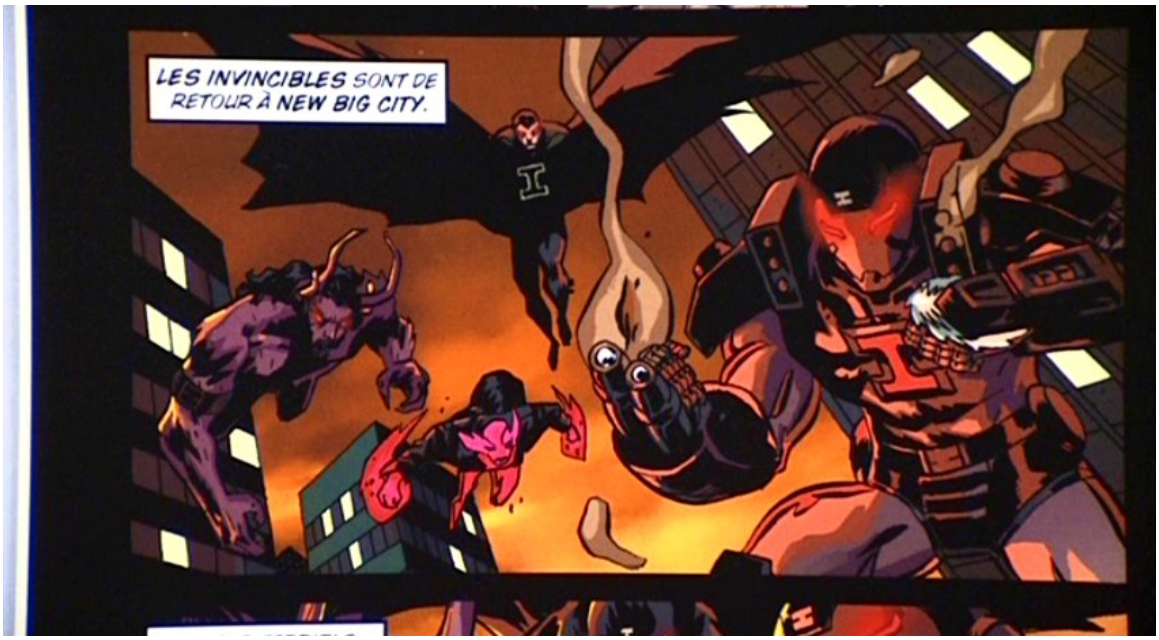
Il s'agit là d'une des manifestations intergénériques de *séparation*, étant donné que la télésérie met à l'écran la quotidienneté des personnages. Ces faits du quotidien sont évités au sein d'une bande dessinée de type *fantasy fiction*. La bande dessinée participe dans ce cas précis à l'établissement du récit principal qui forme la télésérie *Les Invincibles*. Prenons l'exemple du neuvième épisode de la première saison et rappelons, à l'occasion, que la courbe dramatique de chacune des saisons est régie par une sorte de « jeu ». À la première saison, les protagonistes se voient obligés de rompre avec leur conjointe parce qu'ils sont en « quête de liberté ». Carlos reste incapable d'échapper à l'emprise de sa conjointe Lyne qui, extrêmement possessive, exerce un immense pouvoir sur lui. Alors, il fait croire à ses amis que la rupture a eu lieu et se prétend célibataire, pour préserver leur amitié. Lyne, de son côté, organise leur mariage et envoie les faire-part. Par conséquent, le défi pour Carlos au moment du neuvième épisode est de récupérer les trois faire-part déjà postés avant que Rémi, Steve et P.-A. ne les reçoivent. Ils ne doivent pas savoir que Carlos est toujours en couple et projette de se marier. Rappelons que tout joueur qui désobéit aux règlements de la charte doit déverser un montant de mille dollars à chacun des trois autres joueurs en plus d'être banni et humilié sur la place publique.

Ces mêmes péripéties, remaniées par les normes du fantastique, se traduisent par trois missiles (les trois faire-part) lancés par Dark-Evil-Hin (Lyne) et seul Phantoman (Carlos) doit les faire dévier de leur trajectoire pour sauver New Big City d'un désastre certain (humiliation sur la place publique). L'exemple démontre bien que les superhéros jouent gros à chaque événement et mettent constamment leur vie en danger. Jamais on ne les verra au matin prendre le petit-déjeuner, discutant de choses anodines, ce qui demeure tout à fait envisageable au sein d'une fiction vraisemblable. Les superhéros se trouvent toujours au milieu d'une situation d'urgence.

[20] Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette (Coll. Hachette essais), 1977, p. 118-119.

Les héros du scénario bande dessinée se plient aussi à un autre code du fantastique, celui de la transformation du héros en « dieu-noir ». Vicky du Fontbaré et Philippe Sohet en font une brève description :

> Déchiré entre ses propres contradictions, le héros est en proie à une profonde crise d'identité, laquelle peut se concrétiser dans un dilemme fondamental. En effet, pris dans un conflit complexe où les forces en présence ne sont plus univoquement bonnes ou mauvaises, il ne lui est plus possible d'adhérer (ou de s'opposer) totalement à l'une d'entre elles. Se refusant à choisir une fois pour toutes, il est contraint à aller et venir entre deux pôles dont nul ne lui apporte la plénitude[21].



Effectivement, à la dernière saison, celle dominée par les conjointes, les quatre protagonistes ont l'impression qu'on se moque d'eux. Ils se rebellent contre les abus de pouvoir de celles-ci. Au neuvième épisode, ils se vengent contre Richard, un traître allié qui choisit de se ranger du côté des filles. Les quatre protagonistes flirtent avec les forces du mal, les forces de la vengeance. Conséquemment, au sein du récit bande dessinée, les superhéros se métamorphosent et adoptent une apparence noire et obscure, comme on peut l'observer à l'image précédente.

[21] Vicky DU FONTBARÉ et Philippe SOHET, « Codes culturels et logique de classe dans la bande dessinée », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 71.

3.2.3.3 Le récit parodique

Finalement, l'exploration au niveau générique ne serait pas complète sans s'arrêter à un dernier aspect. Évidemment, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre de ce mémoire, l'histoire principale se teinte d'un humour noir emprunté au cinéaste David Lynch. On sent que le réalisateur de la télésérie *Les Invincibles* a aussi le goût de se moquer de ses personnages, non seulement en les ridiculisant dans la trame principale, mais par la comparaison avec des superhéros surdoués de bande dessinée capables d'accomplir l'impossible. Le récit bande dessinée constituerait-il une parodie du récit principal ?

> Selon le spécialiste Daniel Sangsue, une parodie se définit par "la transformation ludique, comique ou satirique d'un texte singulier"; en outre, la parodie "implique fondamentalement une relation critique à l'objet parodié". Quand une bande dessinée parodique s'empare d'une œuvre […] audiovisuelle, cette transformation passe nécessairement par un processus d'adaptation ou, pour mieux dire, de transsémiotisation : l'œuvre cible […] est convertie dans un nouveau langage. Ce changement de média est une recréation qui implique, certes, des écarts par rapport à l'œuvre originale, mais ne constitue pas, en elle-même, une opération parodique. […] La parodie tient donc à une intention […] explicite, qui oriente le processus de reprise ou d'adaptation, le colore, le spécifie[22].

Cependant, la parodie, pour être reconnue, doit convenablement laisser transparaître l'œuvre souche afin que le public puisse encore la repérer malgré l'adaptation. Comme le précise l'auteur Thierry Groensteen, le changement de média comme tel ne constitue pas en soi une parodie. C'est plutôt cette intention de « se moquer de ses personnages » par l'entremise des « règles » du fantastique qui rend le troisième récit parodique :

> En plus d'être un répertoire de thèmes, de situations, d'emplois archétypes, un genre a la particularité de fonctionner selon une "règle du jeu" implicite. Ainsi, dans un western, il doit être question de virilité, de bravoure, et les personnages doivent observer un code de l'honneur […]. En règle générale, le parodiste brode des variations sur les ingrédients typiques et les clichés du genre; quant à la règle du jeu, il la bafoue ou, au contraire, l'exacerbe, la porte à un degré d'absurdité[23].

[22] Thierry GROENSTEEN, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010, p.7-8.
[23] Ibid, p.158.

Ainsi, la superpuissance de Phantoman, Capitaine Liberté, Magellan et Psyro ridiculise l'inaptitude de Carlos, Pierre-Antoine, Steeve et Rémi. Groensteen distingue justement deux types de héros :

> Il existe deux définitions du héros. Dans la première, n'importe quel personnage tenant le premier rôle dans une fiction, fût-il un loser ou un incapable, en est le héros; le héros est alors seulement celui-à-qui-il-arrive-quelque-chose. Dans la seconde, le héros se distingue de l'homme ordinaire par ses qualités et qualifications, qui font de lui un homme supérieurement bon, courageux, rusé, etc. Le héros au service d'une noble cause s'érige en défenseur de l'humanité contre les "méchants", traitres, comploteurs et autres malfrats aux sombres desseins[24].

Appliqué à la série *Les Invincibles*, le premier type de héros se reconnaît au sein du scénario principal, car en fin de compte, ces quatre protagonistes manquent de jugement, sont maladroits et même détestables par moments. Tandis que le deuxième type de héros cadre parfaitement avec ceux que l'on rencontre au sein du récit bande dessinée. Parce qu'ils incarnent les caricatures des protagonistes de l'histoire principale, on peut alors parler d'une parodie.

Le choc de la rencontre du vraisemblable avec le fantastique s'est effectué en douceur, par l'entremise du fantasme. Intégré de cette manière au récit principal qui s'annonce comme une fiction vraisemblable, le fantastique devient « probable ». Le spectateur peut croire que Carlos est passionné de bande dessinée et déborde d'imagination, mais ne croirait certainement pas qu'un habitant de Montréal se fait pourchasser par une armée extraterrestre. Le fantasme sert d'exutoire. Il vient ainsi amoindrir la frontière entre les deux genres et ajoute un surcroît de vraisemblance au récit fantastique. En comparant les personnages du récit fantastique au modèle de *Superman*, on en conclut que, malgré qu'ils demeurent des caricatures des personnages du récit principal, ces héros sont parfaitement crédibles dans leur genre.

Étant donné que le média habituel de la bande dessinée est l'album et que dans la télésérie *Les Invincibles* elle emprunte un support totalement

[24] Ibid, p.72.

différent, soit le petit écran, elle bénéficie de quelques facilités propres au cinéma. Bien que le récit de la bande dessinée sur support papier se déroule dans le temps, il ne le manifeste pas à l'aide d'images en mouvement. Si l'image fixe de la bande dessinée évoque le mouvement des personnages, si elle impose des points de vue aux actions qui y sont représentées, le mouvement ne trouve pas à se matérialiser à l'aide d'une caméra mobile ou en mouvement. Dans la télésérie, la caméra balaie les cases. De cette façon, celles-ci peuvent conserver leurs dimensions des plus variées à l'écran et ainsi elles ne sont pas contraintes d'adopter la dimension propre de l'écran cinématographique. Elles conservent toute leur souplesse en ce sens. Souplesse qui profite d'ailleurs à l'image cinématographique par l'utilisation du procédé *split screen*.

À l'image d'une pyramide, nous avions mentionné à la fin du premier chapitre que toutes les occurrences mises en relation finissaient par se rejoindre au sommet. Génériquement, le « jeu » et le « confessionnal » de la téléréalité, par d'habiles influences au sein du récit de bande dessinée, nouent les deux récits secondaires. Les situations à rétablir, les dégâts à essuyer, les éléments déclencheurs qui provoquent des remous au sein du récit de la bande dessinée paraissent en majorité causés par les « règles du jeu » qui sont évoquées dans le récit qui se présente sous la forme d'une téléréalité. Ces situations sont toutefois dictées par les codes du genre fantastique :

> Ces périls ne sont jamais liés à des catastrophes naturelles, à des pandémies, à la misère et à la malnutrition, à l'affrontement des égoïsmes nationaux ou à des conflits territoriaux; ils sont systématiquement créés par des "méchants", des supervillains mégalomanes qui, à la manière des savants fous de la littérature populaire, ont le plus souvent pour dessein d'asservir le monde – ou qui reviennent dans le but plus circonscrit de prendre une revanche personnelle, c'est-à-dire d'éliminer définitivement le superhéros qui s'est mis en travers de leur chemin[25].

Si nous reprenons notre exemple des trois missiles que sont les faire-part, l'ennemi premier nous paraît être Dark-Evil-Hin. En fait, les faire-part deviennent des missiles parce que les « règles du jeu » de la téléréalité font

[25] Ibid, p.75.

obstacle au mariage de Carlos en forçant le célibat chez les participants. C'est ce qui constitue le véritable élément déclencheur de l'épisode en question puisque sans la charte de la « quête de liberté », les faire-part ne représenteraient plus une menace, bien au contraire.



D'autres corrélations sont identifiables entre la bande dessinée et la téléréalité, par l'intermédiaire du « confessionnal ». Les nombreuses réflexions à haute voix et les monologues des personnages BD qui nous communiquent leur vision des choses (voir l'image précédente) rappellent la téléréalité. De la même façon que les réflexions des protagonistes dans leurs témoignages, les monologues des personnages BD exercent exactement le même rôle, soit celui d'apporter un surplus d'information au spectateur ou au lecteur et de le mettre dans le coup.

Conclusion

La télésérie *Les Invincibles* comporte trois récits, un récit principal et deux récits secondaires. Chacun de ces récits se rattache à un média différent, soit le cinéma pour ce qui a trait à la fiction vraisemblable du récit principal, la télévision en ce qui concerne le récit documentaire et, plus particulièrement, la forme qu'il revêt soit la téléréalité et, enfin, la bande dessinée relativement au récit fantastique. Chacun de ces récits appartient ainsi à un genre différent. Ces récits forment une tresse et vont par conséquent dans la même direction. Ils se croisent, se touchent, créent des chocs et suscitent de cette manière des bouleversements sur le plan intermédial et à leur participation au genre. L'emprunt d'un récit principal et de récits secondaires permet, justement, de les différencier les uns des autres. En l'associant aux récits secondaires, la configuration du récit principal semble ainsi singulière. La triade *exploitation, séparation, citation* aide à définir ces relations. Si l'*exploitation* ne met pas, d'entrée de jeu, en question les relations de ressemblance ou de différence entre les médias et les genres, la *séparation* et la *citation* tendent à le faire davantage.

Entre le récit principal et la téléréalité, des manifestations d'*exploitation* d'ordre générique se manifestent par l'emprunt du jeu (la quête de liberté à la première saison, le rallye du bonheur à la seconde et le plan d'action à la dernière saison) et du confessionnal constituent non seulement des manifestations d'*exploitation*, mais de *séparation* relativement au mode fictionnel le plus souvent en usage dans la télésérie. À ces moments, une caméra intradiégétique, que la fiction n'exige pas et qui l'associe à la téléréalité, est également utilisée. L'esthétique télévisuelle diffère, en effet, de celle qui prédomine au cinéma et, en particulier, dans le récit principal proposé dans la télésérie.

Le récit associé à la bande dessinée exploite généralement la syntaxe cinématographique ainsi que son caractère temporel. Son intégration dans la télésérie a toutefois permis de lui emprunter, en retour, la case et le

multicadre. Les genres initiés par le récit principal d'inspiration filmique et la bande dessinée associés au fantastique se distinguent ou se présentent sous des formes *séparées*. Leur *séparation* générique est, pour ainsi dire, marquée. Leur *séparation* et l'agencement des différents genres de récits payent en retour.

Génériquement, en prenant sous son aile des narrations qui se présentent sous la forme de récits fantastique et documentaire, le récit principal contribue à rendre plus vraisemblable le premier et à fictionnaliser le second. Les frontières qui séparent le statut des genres, selon qu'ils sont vraisemblables ou non, sont ainsi plus poreuses ou moins rigides qu'il n'y paraît.

Médiatiquement, le récit principal utilise un support télévisuel qui se présente sous la forme d'une télésérie et exploite principalement le langage cinématographique. La téléréalité, pour sa part, met à profit le langage télévisuel et, plus précisément, le documentaire télévisuel. La bande dessinée s'inspire, par son graphisme, du langage cinématographique (son découpage, ses mouvements, etc.). Parce que l'aspect construit de leur entreprise est mis en évidence, l'ensemble de la télésérie gagne en vraisemblance.

Souhaitant démystifier le sommet de la pyramide qui a été décrite plus tôt, on insistera sur le fait que le récit principal constitue un ensemble narratif et qu'il comprend deux « récits-déclinaisons ». Le récit principal fait de la sorte le pont entre les deux récits-déclinaisons ; chacun d'eux utilise des éléments médiatiques et génériques différents et inconnus de l'autre récit. À l'intérieur de ce mouvement de tressage, la hiérarchie entre les récits est perceptible. La téléréalité déclenche le récit principal et le conduit. Celui-ci donne ensuite naissance à la bande dessinée. En retour, la bande dessinée est introduite dans le récit principal grâce aux fantasmes de Carlos qui se dissipent pour laisser place à la téléréalité. Le récit de téléréalité tend à justifier l'existence des deux autres. Particulièrement novatrices, ces pratiques intergénériques et

intermédiales auront minimalement contribué à repousser les frontières de la vraisemblance de la télésérie et les manières d'y conduire.

Outre la musique intradiégétique du groupe de Rémi, Skydome, on retrouve dans *Les Invincibles*, des classiques *rock* américains provenant majoritairement des années 1980 repris par l'artiste Kim Bingham, qui incarne aussi le personnage d'Émilie, membre du groupe Skydome. Ce qui nous inspire un tout autre questionnement quant à l'influence socioculturelle américaine des années 1980 sur l'ensemble de la série. Il en va de même à propos de l'esthétique de la bande dessinée créée pour la télésérie et, bien entendu, des *citations* de films américains marquants qui parsèment les trois saisons. Des plans « préétablis » inspirés des *sitcoms* américaines des années 1980 s'y trouvent également. Songeons, par exemple, aux plans d'établissement de scènes se déroulant dans un appartement. Il était habituel d'amorcer la séquence par un plan extérieur de l'immeuble suivi d'un zoom avant sur la porte de l'appartement en question.

Nous sommes consciente de ne pas avoir couvert l'ensemble du territoire balisé par la télésérie *Les Invincibles*. Les pratiques intergénériques et intermédiales ont toutefois été reconnues et des influences interculturelles associées aux États-Unis des années 80 ont été évoquées, mais chacune d'elles aurait pu être approfondie davantage. Nous avons pu considérer la part d'innovation et la construction du réseau d'influences dont la télésérie *Les Invincibles* est à l'origine ou dont elle est légataire.

Au cours des prochaines années, la télévision fournira très certainement d'autres objets d'étude qui contribueront autrement sans doute à son évolution et témoigneront des diverses influences interculturelles. Dans les années 1960, elle était innovante au moment où elle utilisait bon nombre d'onomatopées lors des batailles auxquelles *Batman* se livrait (série télévisée américaine diffusée de 1966 à 1968). Le recours à ce genre de figure typique de la bande dessinée n'était déjà plus embryonnaire au moment où la télésérie *Les Invincibles* est

parue sur nos écrans de télévision. Il était toutefois encore rare et n'avait pas été exploité de cette manière-là.

Les membres de l'équipe des *Invincibles* ont préparé une autre télésérie qui a pour titre *Série noire*. Elle sera diffusée à Radio-Canada en janvier 2014. Elle relatera les déboires que deux scénaristes rencontrent dans l'écriture de leur série juridicopolicière. Dans un souci de vraisemblance, les auteurs Denis et Patrick expérimenteront eux-mêmes les péripéties que leurs personnages doivent affronter. Y aura-t-il une nouvelle forme d'*exploitation*, de *séparation* ou de *citation* entre les récits, soit celui que rédigent les protagonistes et celui dans lequel ils évoluent, qui ne serait pas d'ordre intermédiatique ou intergénérique? Ce scénario jouera-t-il un rôle semblable à celui de la bande dessinée de Carlos? Y retrouverons-nous des *citations* de films noirs ou policiers? Gageons que cette comédie dramatique nous amènera sûrement d'autres pistes de réflexion quant à la série télévisuelle québécoise actuelle et à son évolution.

Médiagraphie

LÉTOURNEAU, François [scénarios] et Jean-François RIVARD [scénarios et réalisation], *Les Invincibles*, Montréal, Productions Casablanca inc. et Les Invincibles inc., 2005 [document audiovisuel]

LÉTOURNEAU, François [scénarios] et Jean-François RIVARD [scénarios et réalisation], *Les Invincibles : saison II*, Montréal, Productions Casablanca inc. et Les Invincibles inc., 2007 [document audiovisuel]

LÉTOURNEAU, François [scénarios] et Jean-François RIVARD [scénarios et réalisation], *Les Invincibles : saison III*, Montréal, Productions Casablanca inc. et Les Invincibles inc., 2008 [document audiovisuel]

LYNCH, David [scénarios et réalisation] et Mark FROST [scénarios], *Twin Peaks*, Los Angeles, Lynch / Frost Productions inc. et Propaganda Films, 1990-1991 [document audiovisuel]

Filmographie

HITCHCOCK, Alfred, [réalisation] et Arthur LAURENTS [Scénario], *Rope*, Los Angeles, Transatlantic Pictures production, 1948 [document audiovisuel]

HITCHCOCK, Alfred, [réalisation] et John Michael HAYES [scénario], *Rear window*, Los Angeles, Patron inc., 1954 [document audiovisuel]

HITCHCOCK, Alfred, [réalisation] et Joseph STEFANO [scénario], *Psycho*, Los Angeles, Paramount Pictures, 1960 [document audiovisuel]

Bibliographie

Ouvrages, articles, thèses, mémoires sur la fiction télévisuelle

ATKINSON, Dave, Danielle BÉLANGER et Serge PROULX, *Les téléséries dans l'univers des émissions de fiction au Québec*, Sainte-Foy, Centre d'études sur les médias (Coll. Cahiers-médias), 1998, 95 p.

AUBRY, Danielle, *Du roman-feuilleton à la série télévisuelle : pour une rhétorique du genre et de la sérialité*, Berne, Peter Lang, 2006, 244 p.

BARRETTE, Pierre, « De la fiction et des hommes : les séries dramatiques sont l'âme de la télévision de qualité depuis son origine », dans *24 images*, n° 128 (2006), p. 38-39.

BARRETTE, Pierre, « L'état de la série télé au Québec : petite enquête en forme de dialogues », dans *24 images*, n° 138 (2008), p. 18-20.

BARRETTE, Pierre, « Séries télé : la revanche du petit écran », dans *24 images*, n° 138 (2008), p. 6.

BARRETTE, Pierre, « deuxième partie : La part de l'innovation : le double destin de la fiction télévisée », dans *Hors champ*, [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/LE-DOUBLE-DESTIN-DE-LA-FICTION,379.html [site consulté en novembre 2011].

CUCCA, Antoine et Paola FOTI, *L'écriture de la fiction télévisuelle*, Paris, Éditions Dujarric, 1999, 284 p.

BENASSI, Stéphane, *Séries et feuilletons T.V. : pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du CÉFAL (Coll. Grand écran, petit écran), 2000, 192 p.

BOUCHARD, Nathalie Nicole, « À la recherche des téléromans : revue de la littérature consacrée aux radioromans et aux téléromans québécois », dans *Communication*, vol. 20, n° 1 (automne 2000), p. 217-248.

CHATEAU, Dominique, « La télévision au défi de l'art », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 27-38.

DESAULNIERS, Jean-Pierre, *La télévision en vrac : essai sur le triste spectacle*, Montréal, Éditions coopératives Albert Saint-Martin (Coll. Communication), 1982, 200 p.

DESAULNIERS, Jean-Pierre, *De la famille Plouffe à La petite vie : les québécois et leurs téléromans*, Québec, Musée de la civilisation, 1996, 119 p.

DUMASY-QUEFFÉLEC, Lise, « Du roman-feuilleton au feuilleton-télévisé : mythe et fiction », dans *De l'écrit à l'écran : littératures populaires : mutations génériques, mutations médiatiques*, dirigé par Jacques MIGOZZI, Limoges, PULIM (Coll. Littératures en marge), 2000, p. 831-845.

ÉMOND, Sophie, « La représentation du genre masculin et du genre féminin dans le téléroman québécois : le cas de *Lance et compte* », mémoire de maîtrise en communication publique, Québec, Université Laval, 2009, 107 f.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Mythologie des séries télé*, Paris, Le Cavalier bleu (Coll. MythO!), 2009, 95 p.

JOLICOEUR, Nancy, « La télésérie *La vie, la vie* : un moment marquant dans l'évolution formelle des fictions télévisuelles québécoises », mémoire de maîtrise en littératures française et québécoise, Québec, Université Laval, 2008, 168 f.

LACROIX, Caroline, « Entre fiction et réalités culturelles : les formats télévisuels, le cas de la série *Un gars, une fille* en France et au Québec », mémoire de maîtrise en communication publique, Québec, Université Laval, 2004, 99 f.

MÉAR, Annie, Christian-Marie PONS, Andréa MARTINEZ-MAILHOT, Barbara BELLAFIORE et Fabienne MERCIER, « Le téléroman, genre hybride : réalité et fiction à la télévision », dans *Études Littéraires*, vol. 14, n° 2 (1981), p. 293-306.

NGUYÊN-DUY, Véronique, « Le réseau téléromanesque : analyse sémiologique du téléroman québécois de 1980 à 1993 », thèse présentée comme exigence partielle du doctorat conjoint en communication, Montréal, UQAM, 1995, 322 f.

NGUYÊN-DUY, Véronique, *L'évolution du discours critique sur la télévision, les soaps operas et les téléromans*, Québec, Musée de la civilisation (Coll. Cahiers du Musée de la civilisation, La recherche thématique), 1996, 67 p.

NGUYÊN-DUY, Véronique, « Le téléroman et la volonté d'une télévision originale », dans *Culture française d'Amérique*, (1999), p. 131-157.

ROSS, Line et Hélène TARDY, *Le téléroman québécois 1960-1971 : une analyse de contenu*, Québec, Département de sociologie / Faculté des sciences sociales (Coll. Rapports de recherches), Université Laval, 1980, 421 p.

ROY, Charles-Stéphane, « Écrire pour la télévision : petite lucarne, grandes réformes », dans *Séquences : la revue de cinéma*, n° 234 (2004), p. 6-7.

SAOUTER, Catherine, « Le téléroman, art de nouveaux conteurs : formes et influences de récit téléromanesque », dans *Recherches sociographiques*, vol. 33, n° 2 (1992), p. 259-276.

SEPULCHRE, Sarah [dir.], *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Info & com), 2011, 256 p.

TCHOUNGUI, Gisèle, « Téléroman et culture orale : odyssée moderne de l'espace-temps et de la réalité-fiction à la télévision », mémoire de maîtrise en communication publique, Québec, Université Laval, 1996, 291 f.

THIELLEMENT, Pacôme, *La main gauche de David Lynch :* Twin Peaks *et la fin de la télévision*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Travaux pratiques), 2010, 124 p.

Ouvrages, thèses et articles sur l'intermédialité

ALTMAN, Rick, « De l'intermédialité au multimédia : cinéma, médias, avènement du son », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 1 (1999), p. 37-53.

ALTMAN, Rick, « Technologie et textualité de l'intermédialité », dans *La croisée des médias*, dirigé par André GAUDREAULT et François JOST, Paris, CREDHESS (Coll. Sociétés et représentations), 2000, p. 11-19.

BOILLAT, Alain, « Prolégomènes à une réflexion sur les formes et les enjeux d'un dialogue intermédial : essai sur quelques rencontres entre la bande dessinée et le cinéma », dans *Les cases à l'écran : bande dessinée et cinéma en dialogue*, dirigé par Alain BOILLAT, Genève, Georg (Coll. Équinoxe), 2010, p. 25-121.

FOURNIER, Michel, « Fonction rhétorique de la référence intermédiatique : sida, témoignage et intermédialité », dans *Protée*, vol. 28, n° 3 (2000), p. 75-84.

FROGER, Marion, « Introduction : appareil et intermédialité », dans *Appareil et intermédialité*, dirigé par Jean-Louis DÉOTTE, Marion FROGER et Silvestra MARINIELLO, Paris, L'Harmattan (Coll. Esthétiques), 2007, p. 5-15.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Transécriture et médiatique narrative : l'enjeu de l'intermédialité… », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 31-52.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Un média naît toujours deux fois… », dans *La croisée des médias*, dirigé par André GAUDREAULT et François JOST, Paris, CREDHESS (Coll. Sociétés et représentations), 2000, p. 21-36.

GROENSTEEN, Thierry, « Fictions sans frontières », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 9-29.

HÉBERT, Louis et Lucie GUILLEMETTE [dir.], « Présentation de l'ouvrage intertextualité, interdiscursivité et intermédialité », dans *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 2009, p. 2-9.

JOST, François, « Des vertus heuristiques de l'intermédialité », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 6 (2005), p. 109-119.

MARINIELLO, Silvestra, « La *litéracie* de la différence », dans *Appareil et intermédialité*, dirigé par Jean-Louis DÉOTTE, Marion FROGER et Silvestra MARINIELLO, Paris, L'Harmattan (Coll. Esthétiques), 2007, p. 163-187.

MARINIELLO, Silvestra, « L'intermédialité : un concept polymorphe », dans *Inter Media : littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Logiques sociales), 2011, p. 11-30.

MÉCHOULAN, Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », dans *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 1 (2003), p. 9-27.

MÜLLER, Jürgen E., « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 2-3 (2000), p. 105-134.

NEL, Noël, « La fonction artistique de la télévision : réalités et limites », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 49-62.

ODIN, Roger, « Sémio-pragmatique et intermédialité », dans *La croisée des médias*, dirigé par André GAUDREAULT et François JOST, Paris, CREDHESS (Coll. Sociétés et représentations), 2000, p. 115-127.

PORRET, Michel, « Alerte à Hollywood : la bande dessinée fait son cinéma », dans *Les cases à l'écran : bande dessinée et cinéma en dialogue*, dirigé par Alain BOILLAT, Genève, Georg (Coll. Équinoxe), 2010, p. 165-195.

ROY, Lucie, « Entre picturalité et filmicité : l'exemple du film *L'Année dernière à Marienbad* », dans *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité*, dirigé par Louis HÉBERT et Lucie GUILLEMETTE, Québec, Presses de l'Université Laval, 2009, p. 318-331.

SAVOIE, Ariane, « Les nouveaux médias ou l'ère du labyrinthe intermédial », mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Montréal, Université de Montréal, 2010, 114 f.

STEFANELLI, Matteo, « Du "cinéma-centrisme" dans le champ de la bande dessinée : l'influence du cinéma sur la théorie et la pratique du "9e art" », dans *Les cases à l'écran : bande dessinée et cinéma en dialogue*, dirigé par Alain BOILLAT, Genève, Georg (Coll. Équinoxe), 2010, p. 283-301.

Ouvrages, thèses et articles sur l'intergénéricité

ALEXANDRE, Renaud, « La satire existe-t-elle ? La création continue d'un genre littéraire », dans *Genres en mouvements*, dirigé par Joëlle WASIOLKA, Paris, Nouveau monde (Coll. CIES-Sorbonne), 2009, p. 57-72.

BARRETTE, Pierre, « Les genres cinématographiques : nouveaux habits du cinéma québécois », dans *24 images*, n°148 (2010), p. 14-16.

BILLARD, Claude, « Le cinéma de science-fiction », dans *Panorama des genres au cinéma*, dirigé par Michel SERCEAU, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama (Coll. CinémAction), n° 68 (3e trimestre 1993), p. 134-145.

CIMENT, Gilles, « Des comics au musical : un genre translatif », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 187-236.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, « L'inventivité à la chaîne : formule des séries télévisées », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 95-109.

HARVEY, François, *Alain Robbe-Grillet : le nouveau roman composite : intergénéricité et intermédialité*, Paris, L'Harmattan (Coll. Critiques littéraires), 2011, 284 p.

LENNE, Gérard, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies : 1895-1970*, Paris, Henry Veyrier, 1985, 206 p.

PRÉDAL, René, *Cinéma sous influence : le cinéma à l'épreuve de l'histoire, de la littérature et des genres*, Paris, Harmattan (Coll. Champs visuels), 2007, 265 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie, « Du texte au genre, notes sur la problématique générique », dans *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1986, p. 179-203.

SCHOLES, Robert, « Les modes de la fiction », dans *Théorie des genres* (Coll. Points), Paris, Éditions du Seuil, 1986, p. 77-83.

TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1981, p. 131-150.

VEYRAT-MASSON, Isabelle, *Télévision et histoire, la confusion des genres : docudramas, docufictions et fictions du réel*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Médias-Recherches), 2008, 224 p.

Ouvrages et articles sur le documentaire et / ou la téléréalité

BARRETTE, Pierre, « L'obsession du réel : archéologie de la télé-réalité », dans *24 images*, n° 127 (2006), p. 36-37.

BARRETTE, Pierre, « Les nouvelles confessions : la télévision a fait sienne la "culture psy", et la confession publique est son mot d'ordre », dans *24 images*, n° 141 (2009), p. 30-31.

BARRETTE, Pierre, « Loft Story : le triomphe de la télévision sur la réalité », dans *Hors champ*, [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/LE-TRIOMPHE-DE-LA-TELEVISION-SUR.html [site consulté en novembre 2011].

BARRETTE, Pierre, « Autofiction et celebreality : tout sur mon nombril », dans *Hors champ*, [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/TOUT-SUR-MON-NOMBRIL .html [site consulté en novembre 2011].

BOUZOU, Véronique, *Le vrai visage de la téléréalité*, St-Julien-en-Genevois, Jouvence (Coll. Poches Jouvence), 2007, 124 p.

CAMPEAU-VALLÉE, Guillaume, « La *voix-over* dans le cinéma documentaire », mémoire de maîtrise en études cinématographiques, Montréal, Université de Montréal, 2010, 54 f.

DUPONT, Luc, « Vingt-cinq ans de téléréalité : quand la réalité dépasse la fiction », dans *Ethnologies*, vol. 29, n° 1-2 (2007), p. 267-283.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *La vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès science publications, 2009, 201 p.

GAUDREAULT, André et Philippe MARION, « Dieu est l'auteur des documentaires… », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2 (1994), p. 11-26.

GAUTHIER, Guy, *Le documentaire, un autre cinéma*, Paris, Nathan (Coll. Nathan cinéma), 2000, 351 p.

HANOT, Muriel, *Télévision : réalité ou réalisme ? : introduction à l'analyse sémio-pragmatique des discours télévisuels*, Bruxelles, De Boeck Université : Institut national de l'audiovisuel (Coll. Médias-Recherches. Série Méthodes), 2002, 155 p.

JACQUINOT, Geneviève, « Le genre documentaire existe-t-il ? », dans *Panorama des genres au cinéma*, dirigé par Michel SERCEAU, Condé-sur-Noireau, Corlet-Télérama (Coll. CinémAction), n°68 (3e trimestre 1993), p. 162-170.

JACQUINOT, Geneviève, « Le Documentaire, une fiction (pas) comme les autres », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2 (1994), p. 61-81.

JOST, François, « La télévision entre "grand art" et pop art », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 39-48.

JOST, François, *La télévision du quotidien : entre réalité et fiction*, Bruxelles, De Boeck (Coll. Médias-Recherches, Série Méthodes), 2003, 230 p.

JOST, François, *Grandeur et misères de la télé-réalité*, Paris, Le Cavalier bleu (Coll. MythO!), 2009, 95 p.

LIOULT, Jean-Luc, *À l'enseigne du réel : penser le documentaire*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence (Coll. Hors champ), 2004, 175 p.

LOCKERBIE, Ian, « Le Documentaire autoréflexif au Québec : l'Émotion dissonante et Passiflora », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 4, n° 2 (1994), p. 118-132.

NADEAU-BERNATCHEZ, David, « Le documentaire : rétrospective critique d'un genre cinématographique et applications dans le cadre académique contemporain », mémoire de maîtrise en histoire, Québec, Université Laval, 2006, 177 f.

NINEY, François, *Le documentaire et ses faux-semblants*, Paris, Klincksieck (Coll. 50 questions), 2009, 207 p.

ROY, Lucie, « La "vraie-*res*-semblance" au cinéma », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 10, n° 1 (1999), p. 111-129.

ROY, Lucie, « Réalité-documentaire : "transductivité" et migrations théoriques», dans *Tangence*, n° 64 (2000), p. 62-77.

RUEL, Emmanuella, « La téléréalité, un phénomène social : les motivations de l'auditoire de *Loft Story* au Québec », mémoire de maîtrise en sociologie, Québec, Université Laval, 2008, 95 f.

Ouvrages et articles sur la bande dessinée et / ou le fantastique

BEAULIEU, Jean-Philippe, « La continuité temporelle et ses manifestations graphiques dans la bande dessinée historique », dans *Études littéraires*, vol. 29, n° 1 (1996), p. 59-70.

COUPAL, Michel, « Terminologie de la bande dessinée », dans *Meta : journal des traducteurs / Meta : Translators' Journal*, vol. 23, n° 4 (1978), p. 311-314.

DU FONTBARÉ, Vicky et Philippe SOHET, « Codes culturels et logique de classe dans la bande dessinée », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 62-80.

ECO, Umberto, « Le mythe de *Superman* », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 24-40.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 7-23.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre, *Récits et discours par la bande : essais sur les comics*, Paris, Hachette (Coll. Hachette essais), 1977, 253 p.

GAUDREAULT, André, « Variations sur une problématique », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 267-271.

GAUTHIER, Guy, « Les *Peanuts* : un graphisme idiomatique », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 108-139.

GROENSTEEN, Thierry, « Le processus adaptatif », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 273-277.

GROENSTEEN, Thierry, *Parodies : la bande dessinée au second degré*, Paris, Skira Flammarion, 2010, 236 p.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France (Coll. Formes sémiotiques), 2011, 207 p.

MARION, Philippe, « Scénario de bande dessinée : la Différence par le média », dans *Études littéraires*, vol. 26, n° 2 (1993), p. 77-89.

MARION, Philippe, *Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur, essai sur la bande dessinée*, Louvain-la-Neuve, Academia, 1993, 291 p.

MERCIER, Andrée, « L'adaptation imaginaire, récits littéraires contemporains et langage cinématographique », dans *L'adaptation dans tous ses états*, dirigé par Andrée MERCIER et Esther PELLETIER, Québec, Nota Bene (Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise), 1999, p. 13-15.

PEETERS, Benoît, *La bande dessinée : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion (Coll. Dominos), 1993, 127 p.

PEETERS, Benoît, *Case, planche, récit : lire la bande dessinée,* [s. l.], Casterman, 1998, 144 p.

PERRON, Gilles, « Bande dessinée et littérature », dans *Québec français*, n° 118 (2000), p. 86-88.

PICQUENOT, Alain, « La grande vignette et le récit », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 177-196.

RABY, Georges, « L'esthétique de la bande dessinée, ou les confessions d'un mangeur de bulles… », dans *Vie des Arts*, n° 68 (1972), p. 28-32.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « L'œuvre au double : sur les paradoxes de l'adaptation », dans *La transécriture pour une théorie de l'adaptation : littérature, cinéma, bande dessinée, théâtre, clip : Colloque de Cerisy*, dirigé par André GAUDREAULT et Thierry GROENSTEEN, Québec, Éditions Nota Bene, 1998, p. 131-149.

RIO, Michel, « Cadre, plan, lecture », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 94-107.

ROUTEAU, Luc, « *Jacobs* : narration, science-fiction », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 41-61.

SOHET, Philippe, « Microlecture et macro-enjeux de la narration graphique : l'arpentage de Jan Baetens », dans *Protée*, vol. 28, n° 1 (2000), p. 107-112.

ST-GELAIS, Richard, « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée) », dans *Urgences*, n° 32 (1991), p. 7-17.

ST-GELAIS, Richard, « Adaptation et transfictionnalité », dans *L'adaptation dans tous ses états*, dirigé par Andrée MERCIER et Esther PELLETIER, Québec, Nota Bene (Cahiers du Centre de recherche en littérature québécoise), 1999, p. 243-248.

TOUSSAINT, Bernard, « Idéographie et bande dessinée », dans *La bande dessinée et son discours*, Paris, Seuil (Coll. Communications), n° 24 (1976), p. 81-93.

Ouvrages, thèses et articles sur la théorie du cinéma

BARRETTE, Pierre, « Les séries au croisement de la télévision et du cinéma », dans *24 images*, n° 138 (2008), p. 7-9.

BARRETTE, Pierre, « première partie : Le pari du cinéma : le double destin de la fiction télévisée », dans *Hors champ*, [en ligne]. http://www.horschamp.qc.ca/LE-DOUBLE-DESTIN-DE-LA-FICTION.html [site consulté en novembre 2011].

BEYLOT, Pierre, *Le récit audiovisuel*, Paris, Armand Colin (Coll. Armand Colin cinéma), 2005, 242 p.

DELAVAUD, Gilles, « Penser la télévision avec le cinéma », dans *Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies*, vol. 17, n° 2-3 (2007), p. 73-95.

GARDIES, André et Jean BESSALEL, *200 mots-clés de la théorie du cinéma*, Paris, Les Éditions du CERF (Coll. 7e art), 1992, 225 p.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne et Francis VANOYE, *Précis d'analyse filmique*, Paris, Armand Colin (Coll. Cinéma-Image), 2009, 126 p.

JOLY, Martine, « Du travelling de cinéma au zoom de la télé », dans *L'influence de la télévision sur le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf (Coll. CinémAction), n° 44 (1987), p. 72-79.

METZ, Christian, « La grande syntagmatique du film narratif », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1981, p. 126-130.

ROY, Lucie, *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*, Québec / Paris, Nota Bene / Klinscksieck (Coll. Du cinéma), 1999, 248 p.

TARANGER, Marie-Claude, « Un "huitième art" ? Formes et fonctions du discours sur l'art télévisuel », dans *Télévision : la part de l'art*, dirigé par Gilles DELAVAUD, Paris, L'Harmattan (Coll. Médiation et information), n° 16 (2002), p. 63-73.

Autres articles

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1981, p. 7-33.

GENETTE, Gérard, « Frontières du récit », dans *L'analyse structurale du récit*, Paris, Éditions du Seuil (Coll. Points), 1981, p. 158-159.