



HAL
open science

“ ”Oh my God! They’ve killed...!” Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs ”

Anaïs Goudmand

► **To cite this version:**

Anaïs Goudmand. “ ”Oh my God! They’ve killed...!” Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs ”. *Télévision*, 2016, 2016/1 (7), pp.65 à 83. hal-03968547

HAL Id: hal-03968547

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03968547v1>

Submitted on 1 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Anaïs GOUDMAND, « “Oh my God ! They’ve killed... !” Le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs », in Raphaël Baroni et François Jost (dir.), « Repenser le récit avec les séries télévisées », *Télévision* n°7, Paris, CNRS éditions, 2016, pp. 65-83.

Longtemps mise à l'écart par les poétiques textualistes, l'immersion dans un récit de fiction, qui se traduit notamment par les réactions émotionnelles suscitées par les personnages (sympathie, antipathie, empathie, identification) et les effets de tension narrative engendrés par la mise en intrigue (Baroni 2007), soulève depuis quelques décennies l'intérêt des théoriciens du récit et de la fiction, soutenus en ce sens par les avancées en sciences cognitives. L'affectivité du récepteur apparaît désormais comme une donnée structurante du récit, et les entités fictionnelles qui y évoluent ne sont plus envisagées comme de simples constructions linguistiques, mais bien comme des pseudo-humains dont les comportements peuvent entrer en résonance avec notre expérience réelle. Ce constat est d'autant plus marqué en ce qui concerne les séries télévisées, en raison de leur temporalité :

« ... au lieu d'appartenir à une temporalité autonome, celle du film ou du roman, les héros de ces histoires qui se constituent sur des semaines, des mois, voire des années, vivent, vieillissent, aiment ou souffrent dans la même temporalité que nous. » (Goetschel, Jost, Tsikounas 2015 : 9)

De telles observations relèvent d'une conception mimétique du récit de fiction : si on adopte la perspective de la psychologie cognitive, l'impression de vraisemblance qui se dégage du récit fonctionne comme un opérateur d'immersion qui engage affectivement le récepteur (ce qui ne se limite pas aux seuls récits « réalistes »). Il en résulte, selon Marie-Laure Ryan, un « recentrement » du récepteur, qui se transporte du monde actuel au monde fictionnel (2010 : 58). Afin de « rentrer » dans le récit, le récepteur feint de croire à une existence autonome de l'univers fictionnel et des personnages, qui sont en quelque sorte dotés d'une vie propre. Dès lors, l'état d'immersion serait incompatible avec une posture réflexive puisqu'il implique une forme d'oubli temporaire du support médiatique et des procédés d'écriture - l'histoire semble se raconter toute seule -, et donc la mise entre parenthèses de la fictionnalité du récit :

« En reconnaissant ouvertement la nature construite et imaginaire du monde textuel, la métafiction bloque le recentrement et réaffirme notre réalité originelle comme centre ontologique. Les textes littéraires peuvent donc être soit autoréflexifs, soit immersifs, ou alterner entre les deux positions [...], mais ils ne peuvent pas offrir les deux expériences en même temps. » (Ryan 2001 : 284, trad. de l'auteure)

La pression des contraintes externes peut fonctionner à l'encontre de ce principe d'autonomie lorsqu'elle entraîne la représentation d'événements jugés comme invraisemblables ou décevants.

Or, dans la série télévisée, la survie du personnage n'est pas uniquement liée à la volonté de ses scénaristes, ou du désir des spectateurs de le voir revenir, mais aussi de l'acteur ou de l'actrice qui l'incarne, ce qui rend son devenir plus incertain et plus précaire encore. En effet, les séries télévisées engagent les acteurs sur des durées indéterminées, généralement sur plusieurs années, ce qui multiplie les risques de concurrence avec des projets parallèles. Lorsque le contrat d'un acteur touche à sa fin, celui-ci peut choisir de ne pas le prolonger si la série se poursuit. Dans un contexte où le renouvellement d'une série pour la saison suivante n'est jamais assuré, le départ prématuré des acteurs s'avère être un moment particulièrement délicat à gérer pour les équipes de scénaristes, qui risquent de perdre des spectateurs déçus par l'orientation prise par la série. Il s'agit donc de trouver une motivation diégétique suffisamment forte pour le départ du personnage, et de créer un attachement suffisamment fort pour les personnages restants ou les nouveaux personnages afin que le public continue à trouver de l'intérêt au récit. La solution la plus courante et la plus évidente consiste alors à mettre fin à l'existence fictionnelle du personnage (à tel point que les scénaristes de *South Park* en ont tiré une parodie et ont fait de la mort récurrente de Kenny un élément définitoire

de la sérialité). La mort des personnages est alors vécue comme un moment de deuil à la fois pour les spectateurs et pour les équipes de production, ce qui peut parfois donner lieu à de véritables phénomènes collectifs : la mort de Mark Green (William Coryn) dans *Urgences* a par exemple revêtu une fonction intégratrice, nourrissant le sentiment d'appartenance à une communauté. Cependant, ces disparitions ne sont pas toujours évaluées de façon positive. L'actualisation du récit de fiction permet la conversion de la « dysphorie passionnelle » qui caractérise les incertitudes liées aux événements de la vie réelle en « dysphorie passionnante », connotée cette fois de manière positive (Baroni 2007 : 131). Mais il arrive que cette conversion ne se produise pas, et que l'événement représenté suscite chez le récepteur une réaction de « détresse personnelle » (Kern 2013) qui se traduit par l'interruption de l'actualisation. Dans la série télévisée, la mort d'un personnage peut être à l'origine de ce point de rupture que cherchent à éviter à tout prix les producteurs.

Cependant, on peut constater qu'en ce qui concerne la série télévisée, le degré d'adhésion du spectateur au monde fictionnel se mesure certes à l'intensité de ses réponses émotionnelles aux contenus du récit, mais pas uniquement : l'expérience fictionnelle peut être prolongée, dans le temps de latence qui sépare les épisodes, par la consultation d'articles, forums, et autres sites consacrés à la série. Ces nouveaux usages des séries télévisées s'expliquent à la fois par le rythme de la diffusion discontinue et par l'accessibilité de l'information sur Internet : la production et la réception du récit se trouvent alors prises au sein de l'activité médiatique qui l'entoure. Cette forme de retour réflexif sur la fiction ne semble pas incompatible avec la posture d'immersion, qui s'enrichit au contraire du discours contextuel : le calendrier des acteurs devient un objet de spéculation pour le public, pour lequel cet élément d'incertitude supplémentaire ajoute à l'anxiété engendrée par les lacunes temporaires du récit. Les effets de suspense internes au récit deviennent dès lors inséparables des effets de suspense engendrés par les incertitudes de la production. Les connaissances extra-diégétiques des spectateurs sont alors prises en compte par les scénaristes, qui adoptent des stratégies différenciées selon que l'information concernant le départ de l'acteur a fuité dans la presse avant d'avoir été mis en scène à l'écran.

Ce fonctionnement apparemment paradoxal du feuilleton, entre autonomie postulée et hétéronomie effective, fondé sur un va-et-vient permanent entre monde fictionnel et monde de référence, semble offrir une validation à la définition de Jean-Marie Schaeffer de l'immersion comme « état mental scindé », emblématisé par la figure de la métalepse (2005 : 133), y compris au sein d'œuvres qui respectent la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré et qui n'affichent aucunement leur fictionnalité.

Nous tenterons, à partir de la notion de vraisemblance, de définir l'univers fictionnel de la série télévisée comme un espace en tension entre autonomie et hétéronomie, en nous intéressant aux séries qui incluent la possibilité de départ des acteurs dans la construction de l'univers fictionnel : il s'agit alors d'invisibiliser au maximum les contraintes de production afin de préserver l'illusion d'une autonomie des contenus diégétiques. Cependant, ces cas restent plutôt minoritaires dans le paysage télévisuel actuel : en règle générale, les scénaristes sont contraints d'adapter le récit au calendrier des acteurs. À travers l'étude de quelques exemples tirés de *The Good Wife* et de *Downton Abbey*, nous analyserons la manière dont la construction du récit et sa réception sont prises dans l'activité médiatique qui l'entoure, engendrant des « effets métaleptiques » qui nous permettront de nuancer la métaphore du récit comme monde et de penser l'immersion fictionnelle à nouveaux frais, en renonçant à séparer nettement engagement émotionnel et distance réflexive.

Autonomie / hétéronomie des univers fictionnels

La vraisemblance comme critère de production et d'évaluation

Au niveau pragmatique, la vraisemblance a une fonction d'« amorce mimétique » qui permet la modélisation fictionnelle, qui enclenche chez le spectateur un rapport d'analogie avec le monde réel (ou, plus exactement, avec la représentation que se fait le récepteur du monde réel), et

détermine la manière dont le récit peut rentrer en résonance avec son expérience :

« ... le critère du vraisemblable, et plus généralement celui du plausible, du possible, du concevable, etc., trouvent leur assise fondamentale au niveau de l'univers fictionnel élaboré, c'est-à-dire qu'ils ne relèvent pas seulement de l'efficacité des amorces mimétiques mais sont liés à la validité du modèle fictionnel (pour un lecteur donné), donc à la possibilité (ou l'impossibilité) dans laquelle il se trouve de tisser des liens d'analogie globale entre ce modèle et ce qu'est pour lui la réalité. » (Schaeffer 1999 : 261)

Ainsi, au niveau logico-sémantique, la métaphore du « récit comme monde » issue de la théorie des mondes possibles, lorsqu'elle est adossée à une conception mimétique de la fiction¹, suppose un impératif de cohérence interne : le monde fictionnel est régi par des lois qui lui sont propres, mais qui sont fondées sur la un principe de non-contradiction. Pour être jugé comme vraisemblable, un élément narratif doit donc se conformer à la fois à la représentation que se fait le récepteur du monde réel, et à la logique interne du récit.

Il faut ajouter plusieurs précisions. D'une part, le critère du vraisemblable ne s'applique pas à tous les récits de fiction mais à ceux qui présentent des « univers logiquement cohérents² ». D'autre part, il est variable selon les récepteurs : l'exigence de cohérence interne est plus élevée chez les fans, qui veillent à repérer les éventuelles défaillances du récit à partir d'éléments qui échappent à la vigilance spectateurs « ordinaires », dont la fréquentation de l'univers fictionnel se limite à l'actualisation elle-même (voir Saint-Gelais 2011 : 413). Il s'agit donc d'un critère normatif, qui permet d'évaluer la réussite ou l'échec de l'expérience fictionnelle : Jean-Marie Schaeffer distingue ainsi entre la « cohérence représentationnelle en tant que possibilité de la modélisation fictionnelle » et la cohérence « comme principe d'évaluation critique dans le domaine des arts mimétiques. » (1999 : 220) Cette nuance doit nous rappeler que l'immersion est un effet *possible* et non *nécessaire* du récit de fiction : parfois, selon les récepteurs, « ça ne prend pas », quand bien même les conditions d'intelligibilité sont remplies. Les théories de la fiction sont descriptives et non normatives : elles fournissent les outils qui permettent de penser l'immersion en tant qu'état mental induit par des amorces mimétiques, mais non ce qui, au sein de l'univers, détermine la réussite ou non de l'expérience. Cependant, la vraisemblance constitue un critère fondamental dans la production comme dans la réception des séries télévisées, dans la mesure où elle détermine la réussite ou l'échec du récit. Elle est une préoccupation permanente pour les scénaristes qui doivent veiller à intégrer les imprévus techniques à la diégèse sans rompre l'illusion d'un déroulement autonome du récit. Lorsqu'un événement disruptif au sein de la fiction fait apparaître trop nettement aux spectateurs qu'il y a une contradiction entre l'action mise en scène et les intentions des scénaristes, ceux-ci sont convoqués dans l'espace médiatique afin de justifier leurs décisions. La référence à l'énonciateur est alors envisagée de façon négative : le public ne se tourne vers lui que dans la mesure où l'événement ne trouve pas d'explication suffisante au sein de l'univers fictionnel. Ce qui explique une forme de méfiance, notamment dans le domaine fanique, vis-à-vis de la production, qui joue potentiellement « contre » l'univers fictionnel : certaines *fanfictions* sont écrites en réaction à des développements perçus comme regrettables qui font perdre le « véritable » cours de la fiction, qu'elles prétendent rétablir (Saint-Gelais 2010 : 406).

Afin de préserver l'impression d'autonomie de l'univers fictionnel, le rattachement générique de certaines séries permet de donner d'emblée une motivation diégétique à l'instabilité du personnel narratif, en incitant le spectateur à adapter les règles de vraisemblance aux spécificités de l'univers, suivant le principe d'« écart minimal » (Ryan 1991 : 48). Dans la série d'*heroic fantasy Game of Thrones*, qui met en scène un univers sans pitié où l'espérance de vie est extrêmement limitée, le massacre des personnages est planifié par la production : le spectateur sait que ses personnages favoris ont peu de chances d'en réchapper et s'attendent à assister à leur mort à tout instant, ce qui rend l'expérience du visionnage d'autant plus intense. La loi de l'univers de *Game of*

¹ Ce qui ne fait pas l'unanimité parmi les chercheurs : voir Dolezel (1998) et Lavocat (2010) pour une remise en cause des théories de la mimésis.

² Voir Ryan (2010) pour une typologie des différents types de textes.

Thrones coïncide avec une loi d'écriture qui va à l'encontre des préceptes qui régulent habituellement les scénarios : la qualité de protagoniste ne garantit pas la survie du personnage. Si *Game of Thrones* reprend le principe narratif des livres dont elle est adaptée, certaines séries sont immédiatement conçues en fonction des spécificités de la diffusion télévisuelle : en utilisant des codes de la science-fiction pour imaginer un personnage d'origine extraterrestre qui a le pouvoir de se régénérer, les créateurs de *Doctor Who* ont offert à la série une longévité exceptionnelle, puisqu'elle existe depuis 1963 (malgré une interruption entre 1989 et 2005). Le Docteur, héros télévisuel par excellence, se réincarne lorsqu'il est mortellement blessé, et la poursuite de ses voyages dans le temps et dans l'espace est alors assurée par un nouvel acteur. Cette formule permet un renouvellement complet du casting au bout de quelques saisons. Le départ des différents acteurs est donc planifié et annoncé longuement en avance, et fait partie du pacte de réception initial. Cependant, cette solution n'est pas sans poser de problèmes, puisqu'elle peut se traduire par un tassement des chiffres d'audience si l'acteur qui assure la nouvelle incarnation du Docteur ne convainc pas suffisamment le public (en témoigne la crise que traverse actuellement la série, qui trouve une cause probable dans le fait que le douzième Docteur, interprété par Peter Capaldi, peine à succéder aux très populaires David Tennant et Matt Smith). Dans le même sens, les séries d'anthologie permettent de mobiliser des histoires, des décors et des acteurs différents à chaque saison. Les séries d'anthologie actuelles sont souvent conçues comme des hommages à l'histoire du format : le titre de *True Detective* renvoie au magazine du même nom, paru entre 1924 et 1995 aux États-Unis, qui publiait des histoires de crime présentées comme authentiques. Ici encore, l'importance du genre (le « *true crime* ») est fondamentale, il est en l'occurrence inséparable du format de la collection, qui propose des récits indépendants les uns des autres : dans ce cas, c'est le genre qui fait l'unité de la série et non les personnages ou l'univers fictionnel (les spectateurs peuvent décider que les héros de la première saison évoluent dans le même univers que ceux de la deuxième saison, mais la question importe finalement peu ici). Pour Nic Pizzolatto, créateur de *True Detective*, le choix de l'anthologie était motivé en grande partie par les possibilités de casting qu'il offrait, ce qui lui a permis de convaincre des acteurs aussi prestigieux que Matthew McConaughey et Woody Harrelson de participer au projet. De même, dans *American Horror Story*, qui s'inscrit dans le genre horrifique, le sous-titre de chaque saison pose un nouveau cadre : *Murder House* (saison 1), *Asylum* (saison 2), ... La série de Bryan Murphy et Brad Falchuk n'exclut cependant pas le retour des acteurs disponibles d'une saison à l'autre, mais dans des rôles différents : Jessica Lange, entre autres, tient le rôle de Constance Langdon dans la première saison, de Sœur Jude Martin dans la deuxième, de Fiona Goode dans la troisième, d'Elsa Mars dans la quatrième, mais n'apparaîtra pas dans les saisons suivantes. Cette solution originale, fondée sur une équipe d'acteurs à géométrie variable, permet de donner à l'ensemble une cohérence méta-narrative qui vient consolider l'ancrage générique, et de jouer sur le plaisir de la reconnaissance sans pour autant dépendre du calendrier des acteurs, dont la présence n'est pas indispensable à la poursuite de la série. Réciproquement, les scénaristes peuvent massacrer systématiquement les personnages, selon la loi du genre, sans pour autant se priver d'un acteur à succès pour les saisons ultérieures.

Univers fictionnel et espace médiatique : vers une hétéronomie des univers fictionnels ?

Ce dernier exemple rappelle le lien étroit qui unit les niveaux du personnage et de l'acteur rappelle la nature mixte de l'engagement affectif du spectateur. L'attachement à un personnage se combine souvent à l'attachement à l'acteur qui l'incarne, au point qu'il semble difficile de séparer l'un de l'autre. Lorsqu'un spectateur apprécie un acteur, il ne perd à aucun moment de vue, lors de l'actualisation du récit, que le personnage est le résultat d'une performance actoriale : un fan de Robert Pattinson, par exemple, s'émeut à la fois des aventures d'Edward le vampire dans *Twilight* et de la crédibilité de son interprétation. Cette remarque appelle à nuancer l'hypothèse de Marie-Laure Ryan concernant l'impossibilité d'une coexistence entre état d'immersion et posture réflexive : l'expérience fictionnelle se nourrit au contraire d'une appréciation de la fictionnalité de l'œuvre, et le spectateur, loin d'oublier qu'il se trouve face à un artefact, évalue les conditions de sa

réussite y compris – et peut-être même davantage – lorsqu’il est « pris » par l’histoire. Ainsi, la reconnaissance par le spectateur d’un acteur qui jouait dans une autre série, joue comme un vecteur supplémentaire de sympathie ou d’antipathie pour le personnage qu’il incarne. Ce phénomène devrait, si on s’en tient au modèle de Marie-Laure Ryan, bloquer momentanément l’immersion du spectateur, en faisant office de révélateur du processus de création, ce qui n’est pas le cas : elle contribue en fait à l’adhésion à l’univers fictionnel. L’assimilation entre les niveaux du personnage et de l’acteur est souvent conçue comme relevant d’un référentialisme naïf lorsqu’elle relève d’un effet de réception, ou comme transgressive si elle relève d’une intention auctoriale qui interroge les frontières entre les mondes réel et fictionnel, dans le cadre d’une métalepse. Il ne faut cependant pas oublier que le cadre pragmatique de la fiction n’est pas celui du leurre ou de l’illusion mais bien celui de la « feintise ludique partagée » (Schaeffer 1999) : le plaisir mimétique du récit fiction consiste à apprécier la manière dont nous croyons à ce qu’on nous raconte, tout en sachant que ça n’est pas vrai. Les régimes émotionnels et épistémiques ne s’excluent pas, mais fonctionnent de pair.

Ainsi, le poids de l’activité médiatique, qui est un autre indice d’une forme d’hétéronomie du récit sériel, s’explique par la volonté des spectateurs de prolonger l’expérience fictionnelle dans le temps d’attente qui sépare les épisodes, qui cherchent entre autres à se rassurer (ou à se faire peur) sur le sort d’un personnage à travers la consultation de « spoilers » ou d’informations relatives au contrat de l’acteur qui l’interprète – autant de pistes qui livrent des pistes possibles du développement ultérieur des personnages, et permettent d’anticiper des scénarios qui seront validés ou non par le récit. Comme le soulignent Laurent Jullier et Barbara Laborde, le paradoxe qui consiste à croire en la psychologie d’un personnage tout en admettant que son destin est déterminé par des choix d’écriture « se tient, en vertu du fait que le personnage est considéré comme un palimpseste, nourri à la fois par l’écriture du scénario, l’acteur qui l’interprète [...], l’épaisseur que constitue le développement du scénario sur plusieurs années, l’univers extra-diégétique relayé par la presse, les échanges d’internaute, le fonctionnement transmédiatique de la série, tous ces éléments qui contribuent à son appropriation par les spectateurs. » (2015 : 110) Dans le même sens, Marie-France Chambat-Houillon, reprenant une expression de Jean-Marie Schaeffer Schaeffer insiste sur les « effets métaleptiques » (Schaeffer 2005 : 326) produits par ces nouveaux usages dans la réception de *Gossip Girl* :

« Le rapport du public à une série télévisée se façonne de plus en plus en dehors d’une relation strictement fictionnelle et télévisuelle. Pour apprécier la fiction, le spectateur a besoin d’un savoir sur la réalité de sa production comme si, finalement, le monde de la série ne pouvait plus se limiter au monde inventé. Ce qui relève des coulisses de la production et de la création devient désormais objet de discours servant en retour les intérêts fictionnels. » (Chambat-Houillon 2015 : 132)

Ce phénomène aboutit, nous le verrons, à l’élaboration d’un récit du récit, tissé d’informations aussi bien que de rumeurs non vérifiables. L’analyse d’exemples nous permettra dans la suite de cette étude de mettre en valeur le principe d’autonomie à géométrie variable qui régit la production et la réception des séries télévisées : la référence aux données extra-diégétique est évaluée de manière positive lorsque les connaissances qu’elle permet d’accumuler permettent d’enrichir l’expérience fictionnelle, de manière négative lorsque les contenus de l’univers sont pris en défaut.

Étude de cas : *Downton Abbey* et *The Good Wife*

Outre leurs différences évidentes, les deux séries sont comparables à plusieurs égards : lancées à un an d’intervalle (2009 pour *The Good Wife*, 2010 pour *Downton Abbey*), elles sont diffusées sur des chaînes très regardées et rassemblent un large public : *The Good Wife* (CBS) dépasse régulièrement les 10 millions de spectateurs aux États-Unis, de même que *Downton Abbey* (ITV) en Grande-Bretagne. Malgré un spectre de diffusion qui pourrait nuire à leur prestige symbolique, elles ont reçu accueil critique très majoritairement favorable et sont régulièrement récompensées par divers prix. L’une et l’autre se caractérisent par un certain classicisme narratif, qui s’ancre dans des traditions télévisuelles bien installées dans leur pays respectifs : *The Good Wife* est

un *procedural drama* sérialisant dans lequel l'héroïne, Alicia Florrick (Julianna Margulies), qui reprend son métier d'avocate après avoir vécu dans l'ombre de la carrière politique de son mari, traite un dossier par épisode ; *Downton Abbey* est un *period drama* feuilletonnant qui suit le quotidien des habitants d'un riche domaine anglais au début du XX^e siècle. Le « réalisme » de *The Good Wife* et de *Downton Abbey*, qui implique que le public s'attend à une plus grande proximité entre les lois de l'univers fictionnel et les lois de l'univers actuel que dans les exemples précédemment évoqués, offre aux scénaristes des marges de manœuvres bien moindres, ce qui rend les départs d'acteurs particulièrement complexes à gérer.

Downton Abbey

La troisième saison de *Downton Abbey* est marquée par la disparition de deux personnages majeurs : Sybil Branson (Jessica Brown Findlay), la plus jeune des trois filles de la famille, et Matthew Crawley (Dan Stevens), époux de l'aînée, Mary Crawley (Michelle Dockery). Lorsque leurs interprètes ont pris la décision de quitter la série, il est apparu au créateur Julian Fellowes que la seule option crédible était de mettre fin à leurs jours. Dans les deux cas, Julian Fellowes s'est déclaré impuissant face à la décision des acteurs, le succès de la série apparaissant de ce point de vue comme une contrainte supplémentaire, dans le sens où elle constitue dès lors un tremplin pour la carrière des acteurs :

« - Était-ce votre décision de renoncer à Sybil et à Matthew dans la même saison ?

- Non. Vous voyez, en Amérique, un acteur signe ordinairement pour cinq à sept ans au début d'une série. En Angleterre, les agents vous autoriseront à disposer d'un acteur pour trois ans au maximum. Et Jessica et Dan voulaient partir. La série avait connu un immense succès, un succès phénoménal même, et on leur proposait des rôles très intéressants. [...] Donc nous n'avions vraiment pas le choix. J'étais aussi désolé que tout le monde³. »

Cependant, il n'a pas disposé du même temps de préparation dans les deux cas :

« Nous savions que Jessica allait partir longtemps à l'avance, et nous avons pris calmement la décision de la tuer dans le cinquième épisode, ce qui donnerait aux gens trois épisodes pour s'en remettre, suivis de l'épisode Noël qui permettrait à tout le monde de passer à autre chose. Nous avons donc consacré un épisode entier à sa mort.

Mais après ça, quand nous avons appris que Dan s'en allait aussi, il n'était plus vraiment possible de faire la même chose, ça a donc été assez éprouvant⁴. »

« Avec Jessica, il semblait logique de consacrer un épisode entier à sa mort. Avec Dan, j'avais espéré qu'on aurait un épisode de la quatrième saison que je suis en train d'écrire, pour pouvoir finir l'épisode de Noël sur une note joyeuse [...], et le tuer dans le premier épisode de la saison suivante. Mais il n'a pas voulu faire ça. Je ne voulais pas que sa mort domine l'épisode de Noël, c'est pourquoi nous l'avons tué à la toute fin⁵. »

Il est intéressant de s'arrêter sur l'usage de la métalepse dans le discours de Julian Fellowes : « Jessica » et « Dan » désignent indifféremment les acteurs et les personnages qu'ils incarnent. Il ne faudrait pas en déduire que de tels énoncés supposent une conception naïve de la fiction : Julian Fellowes ne confond pas personnages et acteurs (et on peut raisonnablement supposer que les lecteurs de l'entretien non plus). La métalepse révèle que le cadre pragmatique est clairement établi et que Fellowes n'a pas besoin de distinguer entre les deux car la distribution des énoncés se fait de manière automatisée pour le lecteur, qui partage avec le créateur la compétence de distinguer entre

³ Cité par Dave Itzkoff, 18 février 2013, « *Julian Fellowes discusses a season of comings and goings at Downton Abbey* », *Artbeats, International New York Times*. URL : <http://artsbeat.blogs.nytimes.com>

⁴ Cité par *The Telegraph*, 21 juin 2013, « *Downton Abbey creator says it was hard to kill Dan Stevens' character* » URL : <http://www.telegraph.co.uk>

⁵ Cité par Dave Itzkoff, *art. cit.*

énoncés fictifs et non-fictifs (par exemple, dans la seconde citation, « le tuer » et « sa mort » réfèrent au personnage Matthew Crawley, tandis que « il n'a pas voulu » réfère à l'acteur Dan Stevens). Il serait aberrant de supposer l'existence d'un lecteur qui lirait ce texte comme la confession des meurtres de Jessica Brown Findlay et de Dan Stevens par Julian Fellowes... Il n'y a aucune volonté transgressive ici, ni aucun effet de trouble : c'est bien parce que les frontières entre l'univers fictionnel et l'univers actuel relèvent de l'évidence qu'il est possible de les effacer métaphoriquement sans les remettre en cause. En même temps, l'usage de la métalepse souligne l'importance des données de production dans la construction de l'histoire : la décision de Dan Stevens et de Jessica Findlay Brown de quitter la série s'incorpore au récit de *Downton Abbey*.

Le manque de temps, dans le cas du départ de Dan Stevens, ainsi que le fait qu'il a succédé de près à celui de Jessica Brown Findlay, explique un certain déséquilibre dans le ressenti des deux événements par les spectateurs : la mort de la jeune Sibyl au cours de son accouchement a été dans l'ensemble⁶ perçue comme plus satisfaisante car plus vraisemblable, et donc plus émouvante, que celle de Matthew Crawley, qui a survécu miraculeusement à la guerre pour mourir dans un accident de voiture, et qui a donné le sentiment que le créateur a cherché à se débarrasser d'un rebondissement qui allait à l'encontre de ses projets. C'est ce qui ressort de l'analyse qu'en fait François Etner, chroniqueur du blog *Le Monde des séries* :

« [...] [L]a mort de Lady Sybil avait constitué l'élément le plus poignant de cette troisième saison. Ce décès était bien intégré dans le scénario et constituait un rebondissement de qualité. Il confrontait cette famille à la nécessité de changer, de s'ouvrir au monde, comme l'a symbolisé l'acceptation de Tom, mari de Sybil et ancien chauffeur, comme membre à part entière de la famille Crawley. [La mort de Matthew Crawley] arrive de façon inattendue et sans lien avec le reste de l'histoire. Il y a presque une sorte d'invraisemblance dans cet accident. Celui-ci rend inutilement sombre une troisième saison qui aurait pu être celle de la maturité pour *Downton*⁷. »

Pourtant, l'accident de Matthew n'entre nullement en contradiction avec la sémantique narrative et remplit les critères de la vraisemblance externe, ce que concède François Etner :

« L'accident de Matthew vient rappeler ce que la mort d'un proche peut avoir d'inacceptable. Julian Fellowes nous fait vivre ce que la mort peut avoir de plus inadmissible, d'impensable : l'idée que sans préavis, sans que l'on y soit préparé, le décès d'un être aimé peut survenir. *Downton Abbey* devait-il nous prémunir de ce qui arrive si régulièrement dans la réalité ? »

On peut émettre une hypothèse sur ce qui rend « invraisemblable » la mort de Matthew Crawley aux yeux du chroniqueur : les contraintes extérieures viennent contaminer de manière flagrante l'événementialité du récit, et cet effet de contamination est perçue comme disruptif, dans le sens où il rompt l'impression globale d'autonomie du récit et que la manœuvre scénaristique met en péril l'état d'immersion du spectateur, puisque seule l'explication extra-diégétique est à même de donner une motivation à l'événement représenté. Dans cette conception normative de l'univers fictionnel (dont il faut rappeler ce qu'elle doit à l'ontologie leibnizienne, fondée sur une conception théologique des mondes possibles), l'auteur doit être dans le récit comme « Dieu dans l'Univers, présent partout, visible nulle part », pour paraphraser Flaubert. Lorsque le spectateur éprouve un sentiment de colère à la mort d'un personnage, il se réfère à l'autorité maîtresse de son destin, alors considérée comme fautive : dans la phrase récurrente de *South Park*, « Oh mon Dieu ! Ils ont tué Kenny ! », le pronom personnel accusateur peut renvoyer tout aussi bien aux meurtriers du personnage au sein de l'univers fictionnel, qu'aux scénaristes, qui sont toujours des assassins en puissance. Dans le cas de la mort de Matthew Crawley, la posture victimaire de Julian Fellowes est

⁶ Il s'agit d'une tendance qui s'est dégagée des réactions des spectateurs et des critiques sur les réseaux sociaux et dans la presse, mais qui ne vaut pas pour une généralisation : l'appréciation de ces deux événements narratifs varie selon les spectateurs, en fonction notamment de leur attachement pour les personnages.

⁷ François Etner, 20 avril 2013, « Les 30 secondes qui ont (peut-être) tué *Downton Abbey* », *Le Monde des séries*. URL : <http://seriestv.blog.lemonde.fr>

envisagée comme une faiblesse : le public attend du scénariste qu'il sache composer avec les inévitables obstacles techniques qui se présentent lors de l'écriture d'une série, sous peine de générer des « effets métalectiques non voulus », entendus comme un « *dysfonctionnement* au niveau de la logique du vraisemblable, qui, du côté du spectateur, aboutirait à un effet métalectique, sans que pour autant il y ait eu de construction métalectique de la part de l'auteur. » (Scafeffer 2005 : 326).

The Good Wife

Produite par une chaîne de network, *The Good Wife* a conservé le rythme intensif de 22 épisodes par saison qui tend à être abandonné dans la décennie actuelle. Les équipes de production et de tournage travaillent donc à plein temps pour la série, ce qui contraint les scénaristes à composer avec les engagements parallèles des acteurs et à ménager régulièrement des épisodes dans lesquels leurs personnages n'apparaissent pas sans nuire à la cohérence du récit. Dès les débuts de la série donc, les problèmes de calendrier font partie des contraintes scénaristiques les plus importantes. Cependant, le départ de Josh Charles, qui jouait le rôle du collègue et ancien amant d'Alicia Florrick, Will Gardner, suivi par celui d'Archie Panjabi, qui incarnait l'enquêtrice Kalinda Sharma, s'est avéré plus difficile à gérer. Les choix des scénaristes concernant le destin des personnages en question ont été directement influencés par la connaissance qu'avait le public ou non du souhait de l'acteur et de l'actrice de quitter la série.

Le secret a pu être préservé dans le cas de Josh Charles : les scénaristes ont joué sur la surprise et le choc. Will Gardner meurt de manière totalement inattendue dans une fusillade à la fin l'épisode 15, « *Dramatics, Your Honor* », diffusé le 23 mars 2014, qui constitue une rupture par rapport à la tonalité générale de la série. Le travail des scénaristes a en l'occurrence été facilité par le fait que l'acteur ait accepté de prolonger sa présence pour une partie de la cinquième saison, afin de laisser le temps aux scénaristes de préparer sa sortie. Pourtant, dans les épisodes précédents comme dans les scènes qui précèdent immédiatement le décès du personnage, les scénaristes n'ont laissé aucun indice qui permettrait aux spectateurs d'anticiper une telle éventualité. Il y a bien eu une planification de la mort de Will en amont, mais Robert et Michelle King ont choisi de n'en rien laisser paraître afin de se rapprocher au plus près de l'expérience réelle du deuil, ainsi qu'ils s'en sont expliqués dans une lettre adressée aux fans de la série, publiée sur le site de la chaîne :

« Nous avons tous vécu la mort soudaine d'un être cher. Il est terrifiant de savoir qu'un jour ensoleillé et parfaitement normal peut soudain exploser en tragédie. À notre avis, la télévision ne se confronte pas assez au caractère irrémédiable de la mort. [...] *The Good Wife* est une série qui traite des émotions et du comportement humains, et la mort, aussi triste et injuste soit-elle, fait partie de l'expérience humaine commune⁸. »

Le rythme de la série, avec les incertitudes qu'il implique dans la durée, avec la part d'arbitraire qui subsiste nécessairement dans son écriture, épouse donc le rythme de l'expérience ordinaire de façon plus étroite encore que le récit cinématographique. C'est dans la suite du récit que la mort du personnage peut prendre sens : elle revêt alors une fonction d'ouverture autant que de fermeture, ainsi que l'a souligné Josh Charles dans une interview à *Télérama* :

« Quitte à faire partir Will, autant choisir l'option la plus dramatique, la plus choquante. C'est une façon efficace de le faire disparaître, et de se servir de sa mort pour relancer la série, l'orienter dans une nouvelle direction⁹. »

La gestion du départ de Josh Charles dans la fin de la saison a été saluée par la critique, qui a encensé la capacité des scénaristes à retourner une contrainte très forte en un élément de dynamique

⁸ 22 mars 2014. URL : <http://www.cbs.com>. Toutes les citations sont traduites par l'auteur.

⁹ Cité par Pierre Langlois, 12 avril 2014, « *The Good Wife* : "Quitte à faire un personnage, autant choisir l'option la plus choquante !" », *Télérama*. URL : <http://www.telarama.fr>

narrative très puissant. Citons cette analyse d'un autre chroniqueur du *Monde des séries*, Pierre Sérurier :

« La disparition de Will Gardner (Josh Charles) au cours de la saison 5 a entrouvert des perspectives inattendues pour le récit en plaçant enfin l'héroïne au cœur de la narration, en la débarrassant d'un élément sentimental et en la propulsant dans le rôle d'une femme accomplie et farouchement indépendante devant laquelle s'ouvre une nouvelle perspective de carrière. Conséquence, *The Good Wife* a perdu une partie de son caractère judiciaire pour endosser une tonalité franchement politique, confirmant une évolution amorcée depuis quelques temps. La série, qui entame sa sixième saison, y trouve un second souffle et gagne encore en qualité. » (Sérurier 2014)

Il en va tout autrement pour le départ d'Archie Panjabi, qui a été rendu public avant la fin du contrat de l'actrice. Les spectateurs qui ont connaissance de l'information se sont alors lancés dans une série d'hypothèses sur le devenir de Kalinda Sharma, ce qui amène les scénaristes à adopter une stratégie narrative complètement différente :

« Bon, elle ne peut pas s'en aller dans le style Will Gardner, parce que vous savez qu'elle s'en va. [...] Le style Will Gardner, c'était que personne ne savait. Donc on pouvait créer un choc. Puisque tout le monde s'attend [au départ de Kalinda], c'est un tout autre morceau¹⁰. »

Les scénaristes ne peuvent pas compter sur le fait que l'engagement émotionnel du spectateur vis-à-vis de Kalinda bloquera les inférences causées par ses connaissances contextuelles : les dimensions émotionnelles et épistémiques sont inséparables et se nourrissent mutuellement ; je *sais* qu'Archie Panjabi quittera la série à la fin de la saison, ce qui engendre une *inquiétude* quant au sort de Kalinda Sharma. Faire « comme si c'était vrai », se projeter dans les coordonnées temporelles du récit, ne revient pas dès lors à faire « comme si on ne savait pas » que Kalinda est interprétée par une actrice sur le départ. Les informations extra-diégétiques dont disposent les spectateurs ont donc une influence immédiate sur l'écriture du récit : le seul moyen de désamorcer le « spoiler » est d'en tenir compte au moment de l'écriture. Elles compromettent une partie de l'incertitude quant à l'à venir du récit, mais dans le même temps, elles renforcent l'intérêt concernant les éléments de l'intrigue liés au personnage en question. Les spectateurs multiplient les scénarios possibles, ce qui modifie profondément l'économie de la tension narrative, dans le sens où ils détiennent un élément de connaissance supplémentaire par rapport à l'ensemble des personnages. Du seul point de vue de l'économie interne de l'œuvre, les incertitudes provisoires concernant le parcours de Kalinda produisent un effet de suspense. Cependant, si on prend en compte les données contextuelles, le suspense se mêle de curiosité : un événement certain se dessine dans la suite du récit, mais sa nature exacte reste sous-déterminée : comment Kalinda Sharma va-t-elle partir ? Une partie de l'intrigue de la sixième saison est configurée autour de la préparation de son départ, et les scénaristes, à l'inverse du cas de Will Gardner, sèment divers indices qui poussent à anticiper différents dénouements : sera-t-elle assassinée par Lemond Bishop (Mike Colter), le parrain de la drogue qui la menace de façon plus ou moins explicite ? Finira-t-elle en prison, après avoir falsifié des dossiers pour innocenter son amant injustement accusé de trafic de drogue ? Mais aussi, à un niveau méta-narratif : les scénarios qui semblent se dessiner sont-ils des fausses pistes qui permettent aux scénaristes de ménager malgré tout un effet de surprise ? La crédibilité des différents scénarios est analysée sous toutes les coutures par les internautes : le spectateur n'est alors plus seulement une donnée théorique, ses connaissances et ses réactions déterminent l'évolution du récit, ce qui montre bien le fonctionnement partiellement hétéronome de l'univers fictionnel de la série. Les scénaristes décident finalement d'épargner Kalinda pour des raisons de vraisemblance :

« [...] Nous ne voulions pas répéter la manière dont nous avons fait disparaître Josh Charles. Nous voulons

¹⁰ Cité par Lynette Rice, 14 mars 2015, « *The Good Wife Archie Panjabi prepares to say goodbye* », *People*. URL : <http://www.people.com>

que la série imite la vie réelle. Et nous ne voulions pas liquider des gens en permanence. Ça semble presque impoli¹¹. »

Les réactions du public sont cependant plus mitigées que dans le cas de Will Gardner : les attentes étaient telles concernant la résolution de l'arc narratif de Kalinda qu'une forme de déception semblait presque inévitable.

Lorsque l'explication officielle d'un événement narratif, contrôlée par la production, n'est pas considérée comme suffisante, les internautes peuvent émettre des hypothèses qui, si elles sont considérées comme crédibles par le reste de la communauté des spectateurs, peuvent dériver en rumeur. Par exemple, de nombreux spectateurs se sont étonnés de ce que Kalinda et Alicia ne sont pas apparues une seule fois ensemble à l'écran en trois ans (soit une soixantaine d'épisodes) : leurs interactions, lorsqu'elles préparent ensemble des procès, ont lieu exclusivement par téléphone. La seule explication possible à cet état de fait que rien ne justifie dans la sémantique narrative, selon certains internautes, est la mésentente entre Julianna Margulies et Archie Panjabi, qui refuseraient de travailler ensemble. Bien que n'ayant reçue aucune confirmation, cette rumeur a conduit à de sévères remises en cause du professionnalisme des deux actrices, comme dans cet article publié sur *Allociné* :

« Cette querelle serait au fond sans importance si elle n'avait pas un réel impact sur les intrigues et sur la qualité de la série. Force est de constater pourtant que le personnage flamboyant de Kalinda, adoré des téléspectateurs, tout particulièrement lors d'une saison 2 qui la mettait particulièrement en valeur, s'est appauvri avec le temps, faute d'interactions [*sic*] avec l'héroïne¹². »

L'affaire a donné lieu à un « nouveau rebondissement », selon l'auteur de l'article : lors de la diffusion du dernier épisode de la sixième saison, marqué par la sortie de Kalinda, certains internautes ont émis une théorie selon laquelle la scène de retrouvailles d'Alicia et Kalinda aurait été filmée grâce à une technique de *split-screen* dissimulé, permettant aux actrices de ne pas avoir à tourner ensemble. Ici, la compréhension du récit et de son processus d'écriture encouragent la production d'un récit du récit, comprenant lui-même son lot de drames et de surprises.

David Rapp et Richard Gerrig ont montré que lors de l'actualisation du récit, l'anticipation des récepteurs, pensée en termes de probabilité, est fondée sur deux modes de compréhension : l'analyse enclenchée par le réel (« *reality-driven analysis* »), qui incorpore les contraintes du monde réel (qu'est-ce qui a le plus de chances d'arriver dans la situation représentée ?), et qui est concurrencée ou renforcée par la « *plot-driven analysis* », tributaire de l'intérêt du récepteur pour le personnage (l'espoir de voir les bons triompher des méchants par exemple). On pourrait rajouter un troisième niveau, qui tient compte des usages hétéronomes du monde fictionnel : l'analyse fondée sur la connaissance des contraintes de production (supposées ou réelles).

Les amours concurrentes d'Alicia Florrick et de Lady Mary Crawley

Pour finir, la concurrence entre les séries fait qu'on peut suivre les acteurs d'une série à l'autre, ce qui peut donner lieu à des effets de court-circuitage assez surprenants. L'acteur britannique Matthew Goode a été engagé dans le rôle de l'avocat Finn Polmar dans la cinquième saison *The Good Wife*, avant d'être recruté également quelques mois plus tard dans le rôle de Henry Talbot dans *Downton Abbey*. Les deux personnages remplissent des fonctions similaires de consolation : ils constituent à la fois un nouvel intérêt romantique potentiel pour l'héroïne confrontée à la

11 Cité par Lisa Liebman, 3 mai 2015 : « *The Good Wife's Robert and Michelle King on Archie Panjabi's Departure and What's in That Note for Alicia* », *Vulture*. URL : <http://www.vulture.com>

12 Jean-Maxime Renault, 5 octobre 2015, « *The Good Wife, Julianna Margulies et Archie Panjabi se détestent !* », *Allociné*. URL : www.allocine.fr

disparition tragique de son époux ou de son amant, et un nouveau support affectif pour les spectateurs, eux-même affectés par le décès tragique des personnages. Le hasard de la programmation des séries sur les écrans américains a engendré un phénomène vertigineux : le 1^{er} mars 2015, les spectateurs américains pouvaient regarder sur CBS l'épisode 13 de *The Good Wife* « *Dark Money* » dans lequel Matthew Goode, « prêté » à *Downton Abbey* selon les termes de Michelle et Robert King, n'apparaît pas, ou suivre sur PBS l'épisode de Noël de *Downton Abbey*, dans lequel il tient pour la première fois le rôle d'Henry Talbot, qui attire l'attention de Lady Mary. Dans les épisodes suivants de *The Good Wife*, Finn Polmar réapparaît et décline la proposition d'Alicia, qui se décide à l'inviter à dîner, en lui annonçant qu'il a rencontré quelqu'un d'autre, sans préciser l'identité de sa conquête. Les spectateurs qui suivent les deux séries s'empressent alors de compléter cette lacune en mettant les héroïnes en concurrence. On peut donner un échantillon des nombreuses réactions publiées sur Twitter à ce sujet en mars 2015¹³ :

« Finn "sort avec quelqu'un" : ouais, c'est Lady Mary ! »
« Allons bon... Finn Polmar est en train de tromper Alicia avec cette harpie de Mary Crawley !!! »
« Donc Finn a une nouvelle copine, hein ? Elle s'appellerait pas Lady Mary par hasard ? »
« Finn Polmar dit qu'il sort avec quelqu'un... Oui on sait, c'est Lady Mary #crossover »
« Finn Polmar ferait mieux de ne pas emballer Lady Mary avant d'emballer Alicia. »
« Et où était passé Finn ??? Il chassait des oiseaux avec Lady Mary. S'il vous plaît, ne me dites pas qu'ils vont juste tout laisser tomber à l'eau. Je serais trop triste. »

On pourrait parler ici d'« effet métaleptique rétroactif », qui résulte d'un effet de réception postérieur à la diffusion des épisodes, par opposition à un « effet métaleptique prospectif », anticipé par la production qui en tient compte au moment de l'écriture, comme dans l'exemple du départ de Kalinda. En l'occurrence, l'effet métaleptique devient une métalepse à part entière, construite en tant que telle par les spectateurs à partir d'amorces intra et extra-diégétiques. Dans la mesure où ces citations font coïncider des univers fictionnels a priori hétérogènes, allant à l'encontre des consignes des récits qui excluent l'identité de Finn Polmar et d'Henry Talbot, elles se rapprochent de l'opération transfictionnelle du *crossover*, mais elles s'en distinguent en basculant du côté de la métalepse : elles comprennent également une transgression entre la fiction et la réalité, puisque c'est l'identité de l'acteur, et non des personnage, qui autorise la suture. L'impossibilité ontologique qui en résulte a une fonction évidemment ironique, puisqu'elle produit une lecture fondée « non plus sur la vraisemblance, mais sur un savoir partagé de l'illusion » (Baron 2005 : 298), qui n'est cependant pas incompatible avec l'expression d'un engagement affectif vis-à-vis des personnages. Dans quelques unes des citations, les spectateurs expriment indirectement une inquiétude liée à l'impossibilité probable pour Matthew Goode de participer simultanément à deux séries tournées de chacun des côtés de l'Atlantique. La relation naissante entre Lady Mary et Henry Talbot constitue donc une menace effective sur celle de Finn et Alicia. De fait, l'acteur a choisi par la suite de ne pas renouveler son contrat pour la septième saison de *The Good Wife*, afin de se consacrer au tournage de *Downton Abbey*, et la relation entre Finn et Alicia s'est soldée par un dénouement dysphorique.

Au cours de cette analyse, nous avons pu mettre en valeur de plusieurs phénomènes qui prouvent la complexité de l'acte de réception, dont les producteurs doivent tenir compte pour s'assurer du succès de la série :

- le plaisir de la réception sérielle peut venir du postulat d'autonomie du monde représenté, régi par des lois internes et externes de vraisemblance. À ce titre, l'intrusion trop marquée des contraintes extra-diégétiques peut être perçue comme une mise en péril des frontières entre le domaine fictionnel et le monde réel, en particulier lorsque l'intention auctoriale est prise en défaut ;
- à l'inverse, plaisir de la réception peut également s'enrichir de la connaissance des contraintes de production et de l'attention au processus de fabrication du personnage : les incertitudes liées au parcours de l'acteur, en se surimprimant à l'histoire du personnage, produisent des effets

¹³ trad. de l'auteure.

métaleptiques qui ne compromettent pas, mais renforcent au contraire l'immersion fictionnelle, ce qui nous a conduit à remettre en cause l'hypothèse d'une incompatibilité des postures immersive et réflexive. Afin de nuancer la rigidité ontologique de la métaphore du texte comme monde de Marie-Laure Ryan, Merja Polvinen propose ainsi une métaphore différente, suivant laquelle le lecteur « se fait jouer » par le récit :

« Suivant cette conceptualisation, même la conscience la plus aigüe de la fictionnalité de la fiction ne constitue pas l'anomalie d'une action rationnelle qui irait à l'encontre de l'immersion émotionnelle – il s'agit au contraire d'une extension naturelle de la double action de la mimésis, nécessaire d'emblée à la mise en place de l'immersion elle-même. » (Polvinen 2012 : 109)

De même, selon Jean-Marie Schaeffer : « le processus d'immersion fictionnelle [...] implique des moments métaleptiques et ne saurait fonctionner en leur absence » (2005 : 331), y compris, comme nous avons pu le voir, dans les récits qui ne dévoilent pas leur dimension fictionnelle. L'impossibilité physique d'être dans deux mondes à la fois ne se répercute pas au niveau mental : nous pouvons nous projeter dans un monde fictionnel, sans perdre la référence au monde actuel, et sans perdre de vue les processus d'écriture du récit.

Bibliographie

BARON Christine (2005), « Effet métaleptique et statut des discours fictionnels », « Métalepse et immersion fictionnelle » in *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Jean-Marie Schaeffer et John Pier (dirs.), Paris, éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 295-310.

BARONI Raphaël (2007), *La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique ».

CHAMBAT-HOULLON Marie-France (2015), in Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dirs.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », pp. 119-138.

DOLEZEL Lubomír (1998), *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, « *Parallax : Re-visions of Culture and Society* ».

GERRIG Richard J. et RAPP David N. (2002), « *Readers' Reality-driven and Plot-driven Analyses in Narrative Comprehension* »

GOETSCHEL Pascale, JOST François et TSIKOUNAS Myriam, « La promesse d'une fin », Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dirs.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », pp. 9-12.

JULLIER Laurent et LABORDE Barbara (2015), « *This is the end : personnages portés disparus et micro-clôtures du récit dans Grey's Anatomy* », in Pascale Goetschel, François Jost et Myriam Tsikounas (dirs.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », pp. 103-118.

KERN Suzanne (2013), « *Narrative Empathy* », *The Living Handbook of Narratology*, 2013.

LAVOCAT Françoise (2010), « Mimesis, fiction, paradoxes », *Methodos. Savoirs et textes*, 10.

POLVINEN Merja (2012), « *Being Played : Mimesis, Fictionality, and Emotional Engagement* » in Saija Isomaa, Sari Kivistö, Pirjo Lyytikäinen, et alii, *Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation*, Newcastle upon Tyne, UK, Cambridge Scholars Publishing, pp. 93-112.

RYAN Marie-Laure, 1991, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington (Ind.), États-Unis d'Amérique.

RYAN Marie-Laure, 2001, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.

RYAN Marie-Laure (2010), « Cosmologie du récit : des mondes possibles aux univers parallèles », in Françoise Lavocat (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, pp. 53-81.

SAINT-GELAIS Richard (2011), *Fictions transfuges: la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique ».

SCHAEFFER Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique ».

SCHAEFFER Jean-Marie (2005), « Métalepse et immersion fictionnelle » in *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, Jean-Marie Schaeffer et John Pier (dirs.), Paris, éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, pp. 323-334.