

**L'intertextualité télévisuelle après *Buffy* :
l'intertextualité de casting et l'intertextualité
constitutive**

Jeffrey Bussolini

(*Slayage* vol. 10, no. 1, 2013)

*Traduite de l'anglais (Etats-Unis) par
Maurie Prévost*

(*Slayage* vol. 24, no. 1-2, 2026)

[1] La série *Buffy contre les Vampires* (1997-2003) en particulier, mais également le film, et le travail télévisuel et de diffusion en ligne de Joss Whedon, de manière générale, ont eu une profonde influence sur les spectateurs, les critiques, et les professionnels créatifs. Alors qu'il existe beaucoup d'excellents traitements approfondis des textes de Whedon et de leurs conditions de production, ce papier tend

Jeffrey Bussolini teaches sociology and philosophy at the City University of New York and is a researcher of animal-human relations, security and the nuclear state, and popular culture studies. Jeffrey also translates social theory and philosophy from French and Italian into English, including works by Vinciane Despret, Dominique Lestel, and Roberto Marchesini.

Maurie Prévost has worked in the audiovisual industry for over ten years. Besides her principal activity, she started translating some essays from *Slayage* and was surprised at how much she came to like it. As *Buffy+* Studies are not very active in France, she hopes to reach many French people and help them discover these scholars' approach.

à explorer plusieurs pistes par lesquelles *Buffy* (principalement *Buffy*, bien que d'autres textes de Whedon soient également pris en compte) a exercé un impact unique et important sur le medium télévisuel plus largement, introduisant ou mettant en lumière certains changements qui ont directement ou indirectement été copiés par d'autres séries. De ce fait, ces perspectives servent aussi comme indexe de l'influence artistique de Whedon, au-delà des considérations relatives aux audiences, aux financements ou autres éléments de ce type. En analysant de manière approfondie le texte de *Buffy* (et de Whedon) en comparaison formelle avec d'autres séries, sa persistante influence intertextuelle est démontrée de manière indiscutable.

[2] Les pistes d'interprétation de l'influence venant de *Buffy* sont ici analysées premièrement sous la rubrique de l'intertextualité. Deux formes inédites offrant un exemple d'intertextualité utile pour comprendre l'influence de Whedon seront proposés. L'intertextualité, comme expliquée par Roland Barthes, Julia Kristeva, et d'autres, fait référence à une interpénétration et une association mutuelle entre des textes en terme de signifiants, motifs ou symboles qui se répondent. Ainsi, l'intertextualité crée un intertexte plus vaste qui puise dans des œuvres distinctes et les rassemble au sein d'un même réseau de sens. Une telle démarche n'est en rien étrangère aux travaux académiques dans ce domaine, qui ont intégrés de manière analytique les concepts de « Buffyverse » (qui inclut le film, sept saisons de la série TV, les comics, certains romans, etc.) et de « Whedonverse » (qui regroupe généralement tout le travail collaboratif de production artistique de Whedon dans tous

les médias et toutes les formes, incluant la télévision, le cinéma, les comics et diffusion en ligne). De manière notable, ces concepts sont déjà au moins doublement intertextuels puisque qu'ils mettent en lumière des croisements entre médias et séries. Ils puisent également dans le concept particulier du « verse », utilisé dans *Firefly* (2002) pour faire référence à un monde ou une galaxie de la série (terme qui pourrait être apparu en premier lieu dans les lectures intertextuelles des fans). Ici, je propose également les notions d'intertextualité de casting et d'intertextualité constitutive afin de permettre une analyse de l'influence élargie de *Buffy* et du *Whedonverse* dans l'audiovisuel (et plus largement dans les médias).

[3] L'intertextualité de casting fait référence au croisement, souvent intentionnel, d'acteurs et d'actrices entre, et parmi, différentes séries, et à la manière dont l'utilisation de visages et de styles reconnaissables sert à *inter-polliniser* des textes télévisuels et à créer un intertexte télévisuel plus vaste. L'argument ici n'est pas simplement qu'il est plaisant de planifier la carrière et la trajectoire des artistes (même si ça peut être le cas !), mais que ce casting sert de manière importante à façonner les « verses » des œuvres concernées, et que le choix conscient d'un tel casting offre un outil artistique dans la création du texte télévisuel (alors que l'association consciente et inconsciente d'acteurs et styles à travers des œuvres distinctes crée un champ plus large bien connu des spectateurs). Aussi, ce *crossover* et cette *inter-pollinisation* peuvent être particulièrement prononcés dans les travaux de Whedon et parmi un lot de différents programmes qui s'y réfèrent.

[4] Deux exemples généraux forts, dont un seul prend racine dans le *Whedonverse*, peut démontrer ce concept. D’abord, dans le tout premier épisode de la série *Stargate SG-1* (1997-2007) ; elle-même spin-off du populaire film *Stargate* (1994), la Capitaine Carter, interprétée par Amanda Tapping, dit qu’ « il nous a fallu quinze ans et trois superordinateurs pour ‘MacGyver’ un système de portail pour la Terre » (« Children of gods », 1.01). Bien que facilement reconnaissable dans le langage de la culture populaire, cette référence est particulièrement à propos ici puisqu’une des co-stars de Tapping, interprétant le Colonel Jack O’Neill, se trouve être Richard Dean Anderson, interprète iconique de MacGyver dans la série du même nom (et maintenant dans le film, avec la parodie *MacGruber*).

[5] Ensuite, il y a l’épisode d’Halloween de la série *Castle* (2009-2013) dans ABC. Un des personnages principaux de *Castle* est incarné par Nathan Fillion, qui est également apparu dans *Buffy* et dans *Firefly* (et en effet certains téléspectateurs ont admis avoir eu du mal à accepter Mal dans *Firefly* à cause du souvenir que leur avait laissé le démoniaque Caleb de *Buffy*). L’épisode d’Halloween met en scène Fillion dans son costume de *Firefly* (« Vampire Weekend », 2.06). Quand sa fille Alexis lui demande en quoi il est censé être déguisé, Rick Castle répond qu’il est un cowboy de l’espace (en référence au mélange des genres de *Firefly*, entre le western et la science-fiction). Alexis répond qu’il n’y a « pas de vaches dans l’espace » (peut-être que certains se souviendront la revendication de River Tam, qui affirme que les vaches ont oublié comment être des vaches dans l’espace car elles ne pouvaient pas voir le ciel dans l’épisode « Safe » 1.5) et demande aussi à son père s’il n’a « pas déjà mis ce costume il y a 5 ans » (à peu près la période de diffusion de *Firefly* si on prend pour référence cet épisode de *Castle*). Bien que je ne prétende pas que ce phénomène

d'intertextualité de casting soit unique au *Whedonverse*, comme l'exemple de *Stargate* le démontre, il semble être utilisé et représenté de manière particulière quand il s'agit de *Buffy* et des séries de Whedon, et cela constitue un point de départ solide pour l'envisager.

[6] L'intertextualité constitutive fait référence à une pratique dans laquelle des éléments structurels majeurs ou des images d'une série, en l'occurrence *Buffy*, sont construits au sein même de la dramaturgie du monde ou du discours d'une autre série. L'exemple de ce phénomène retenu ici est la série *Eureka*, qui contient tellement de références méticuleuses et d'emprunts à *Buffy* que cette dernière peut être considérée comme indispensable à la compréhension ou à l'interprétation de la première. Des éléments de l'histoire et de l'économie visuelle de *Buffy* semblent aussi être mis en miroir au-delà de la simple coïncidence dans un grand nombre de séries récentes. Nous pouvons voir le fort emprunt d'histoires, d'images et même de musiques entre les séries télévisées. *Buffy* et *Angel* ont influencé des séries telles que *Moonlight* (2007-2008), *New Amsterdam* (2008) et *Torchwood* (2006-2011), et les comparer de manière analytique révèle certains aspects de cette intertextualité.

L'intertextualité

[7] Les théories autour de l'intertextualité ont fleuri dans l'analyse et la critique littéraire. Elles étaient à l'origine explicitement centrées sur les textes écrits (et leurs relations avec la langue parlée et écrite), mais elles prenaient en compte un large panel de types d'écrits. Avec Julia Kristeva, qui a introduit le terme dans *Word, Dialogue and Roman*, et avec Roland Barthes, qui a utilisé des termes liés tels que « cryptographie » dans ses études sur le langage et le texte, le

focus était initialement centré littéralement sur les textes écrits. Ils s'intéressaient alors aux relations entre le langage et l'écriture, et se montraient sceptiques envers une certaine conception de la créativité associée au culte du génie solitaire. Bien que ni l'une ni l'autre n'ait minimisé l'importance du style dans les différents modes d'écriture, tous les deux mettent l'emphasis sur la manière dont les codes de langages partagés et l'accumulation profonde des significations associées contribuent à produire un champ de relations dans lequel l'intention spécifique de l'auteur n'est qu'une signification parmi d'autres. Il convient d'envisager certains aspects importants de ces premières formations, décisives, de l'intertextualité en lien avec les considérations développées ici.

[8] Pour Kristeva, en suivant les apports méthodologiques et théoriques de Bakhtine, un espace dialogique s'ouvre en spatialisant le texte selon deux dimensions relationnelles : l'horizontale (sujet-destinataire) et la verticale (texte-contexte). Chez Bakhtin, ces deux axes sont le dialogue et l'ambivalence, mais ils ne sont pas distincts l'un de l'autre. Kristeva désigne cette coïncidence des axes comme une intuition fondamentale apportée par Bakhtin, selon laquelle « tout texte se construit comme une mosaïque de citations ; tout texte est l'absorption et la transformation d'un autre. La notion d'intertextualité remplace celle d'intersubjectivité, et le langage poétique est lu comme étant au minimum double. »¹ Le concept phénoménologique de l'intersubjectivité est mis à jour et modifié pour intégrer l'étude du vaste champ de la littérature où tout est interrelié, et fait effectivement référence à une forme spéciale, bien que toujours réfractée, d'intersubjectivité qui n'est possible que dans la littérature. Ici, Kristeva donne voix à un tournant méthodologique, reconnaissant la coïncidence des deux axes, qui définit un champ d'étude spécifique : le dialogue

actif et l'interaction *entre les textes*. À l'inverse de l'exégèse fondée sur l'intention particulière et l'originalité créatrice d'un auteur individuel, cette approche s'oriente vers l'analyse de la situation de l'écrivain et du lecteur dans le langage, ainsi que vers les multiples échos entre les textes et les genres. L'écrivain et le lecteur habitent un langage qu'ils ne créent pas eux-mêmes, ou auquel ils n'apposent pas exclusivement leur propre empreinte, dans la mesure où il constitue un ensemble de codes qui changent avec le temps, dont les sujets héritent et qu'ils reprennent comme prix de la communication et de la socialité. Comme le dit Kristeva, ce dialogisme remplace le « sujet-personne de l'écriture » par « l'ambivalence de l'écriture » (39).

[9] Quelques points méritent d'être soulignés. Le premier est que le terme ambivalence fait ici référence à sa dénotation/étymologie littérale, dans le sens de deux (ou plus) aspects ou valeurs de sens. C'est sur cette base qu'elle dit que le langage poétique est à minima double. Chaque mot peut avoir au moins deux ou plusieurs sens et significations, particulièrement quand il est posé en termes de relation ou de comparaison à un autre texte, puisque « chaque mot (texte) est une intersection de plusieurs mots (textes) où au moins un autre mot (texte) peut être lu » (37). Plutôt que voir le monde comme une unité individuelle, distincte et stable, elle le conçoit comme un espace ouvert de relations à travers lequel les aspects sociaux et dialogiques du langage manifestent de multiple échos et connexions : en effet, ces échos et connexions ne sont pas juste des curiosités ou des incidents de style mais, de son point de vue, l'aspect crucial du langage et de la communication. Dans un passage qui capture très bien les intentions de Joss Whedon, compte tenu de sa fascination pour la *tabula rasa*, Kristeva décrit à quel point le langage poétique est à minima double (soi autre, et non signifiant signifié), puisque « le langage

poétique fonctionne comme un modèle tabulaire, où chaque ‘unité’ (ce mot ne peut plus être utilisé sans guillemets, puisque chaque unité est double) agit comme un *pic* multi-déterminé. » (40). Ce qui aurait été auparavant perçu comme des mots individuels sélectionnés avec soin dans le travail de l’auteur pour transmettre un certain sens est ici surtout vu comme un relai de toute la tradition littéraire, et effectivement plus largement du lien que les écrivains et lecteurs partagent avec la société dans leur utilisation du langage.

[10] Un dernier aspect important de l’approche de Kristeva : alors qu’elle insiste sur le caractère dialogique du langage dans la lignée de Bakhtin, et qu’elle décrit comment les textes absorbent et se modifient les uns les autres dans des chaînes polysémiques de relation, elle ne rejette ou ne relativise néanmoins pas le rôle de la construction de l’auteur. En réalité, elle décrit deux différentes approches de l’écriture, qui servent soit à mettre l’emphase, soit à étouffer la nature dialogique du langage. Toujours dans la lignée de Bakhtin, elle décrit un « roman monologique » qui tente d’étouffer la dialogique ou la nature ménapienne du langage, et un « roman polyphonique », qui tente d’absorber et refléter le carnavalesque (le carnaval est l’ultime expression de la forme dialogique selon Bakhtin) (39-40). Cette distinction, que Bakhtin fait entre Tolstoy d’un côté et Rabelais, Swift et Dostoevsky de l’autre, est étendue par Kristeva pour y inclure Joyce, Proust et Kafka comme des exemples du roman polyphonique. Cette considération spécifique est suffisante pour indiquer que le point soulevé par la théorie de Kristeva sur l’intertextualité n’est pas de relativiser l’importance du style et de la créativité, mais de changer la manière que nous avons de les étudier et de les appréhender comme relevant d’un autre type de pratique auctoriale, plus dialogique dans son absorption consciente

des traditions écrites et orales (en reconnaissant que le sens de ce travail sera fortement influencé et variable selon ces traditions et selon les compétences apportées pour les différents lecteurs).

[11] Une telle distinction est très utile ici, où nous faisons initialement face à l'inconfortable tension entre les deux pôles : « Joss Whedon en tant que génie unique » et « l'inéluctable intertextualité condamnant toute créativité ». Sur le compte de l'intertextualité, Joss Whedon, toute comme son carnaval de collaborateurs, est efficace sur le plan artistique dans une large mesure parce qu'il met en œuvre un savoir-faire polyphonique et dialogique. Il sera le premier à avoir connaissance du vaste tissu dialogique des énoncés, des symboles et des histoires dont il s'inspire. En effet, puisqu'il est ce que David Lavery nomme un « auteur à *film studies* », cela pourrait être la meilleure manière de caractériser son approche : unique de par la précision de son étude analytique, de sa connaissance étendue et de l'emprunt créatif fait auprès d'un certain nombre de films, séries, livres et texte culturels populaires. On pourrait dire à peu près la même chose du langage et du dialogue uniques souvent attribués à Whedon. Alors qu'il existe certaines tournures de phrases propres à Whedon, il y a aussi un grand nombre de phrases que lui et son équipe ont astucieusement piochés dans la culture populaire et celle de la rumeur, pour les placer dans les scénarios (contribuant à une notion d'intertextualité ou de champ ouvert entre le *Whedonverse* et le « monde réel »). Même s'il existe des tournures de phrases distinctes et mémorables de Whedon, il n'en a pas inventé les mots ou les phrases ex-nihilo, mais a plutôt puisé dans le réservoir du langage, dont l'auteur et le sujet parlant héritent, décrit par Kristeva (et auquel il doit, à un certain niveau, se trouver lié comme prix à payer pour être compris et pour produire de l'art).

Roland Barthes

[12] Dans la théorisation, étroitement liée, de Roland Barthes sur l'intertextualité, on retrouve de nombreux thèmes similaires, bien qu'il développe également certains autres points avec une légère différence d'accent ou d'orientation par rapport à Kristeva (ce qui est bien sûr cohérent avec les fondements des deux théories).² Les notions de Barthes sont elles aussi à l'origine ancrées dans l'étude de la littérature et des textes écrits, comme on le voit par exemple dans le développement du concept d'*écriture* et dans son attention portée aux textes et à la sémiologie. Comme Kristeva, il souhaite mettre l'emphasis sur les aspects liés au réseau, et les aspects sociaux du langage qui contribuent fortement à contraindre le génie singulier et l'individualité d'un auteur donné. Cette position est, bien sûr, prise sous l'angle de son point le plus célèbre, soulevé dans *La Mort de l'auteur* de 1967. Cependant, Barthes a déjà travaillé avec les aspects de cette théorie bien avant ça. En 1953, dans *Le degré zéro de l'écriture*, il a décrit comment les aspects communs et sociaux du langage agissent pour contraindre l'auteur, même s'ils s'ouvrent à n'importe quelle possibilité d'écriture et de communication en premier lieu. En puisant également dans les spatialisations des axes pour décrire ce phénomène, Barthes dit que :

L'horizon du langage et la verticalité du style définissent donc une nature de l'écrivain, car elle ne choisit ni l'un ni l'autre. Le langage fonctionne comme une négativité, une limite initiale du possible ; le style est une nécessité qui relie l'humeur de l'écrivain au langage. Là, elle trouve la familiarité de l'Histoire, ici celle de son propre passé. Dans les deux cas, il s'agit d'une nature, c'est-à-dire d'un geste familier où l'énergie relève seulement de l'ordre opératoire,

employée ici à énumérer, là à transformer, mais jamais à juger ni à signifier un choix.³

Fonctionnant entre les espaces définis par les axes du langage (horizontal) et du style (vertical), Barthes met l'emphasis sur l'importance de l'écriture, dans laquelle les auteurs sont aptes à faire des choix de savoir-faire pour laisser leur propre empreinte dans le vaste courant de contrainte du langage et du style. D'une certaine manière, cela rejoint le polyphonique vu chez Bakhtin/Kristeva. Alors que Barthes a parfois été associé trop rapidement à sa propre « mort de l'auteur », il est important de noter qu'il ne proclame pas la mort de l'auteur. Bien au contraire, Barthes souhaitait élargir le concept d'écrivain et d'écriture au-delà des cadres figés qui s'étaient traditionnellement développés autour de la notion d'auteur et du culte associé au génie individuel. Son argument n'était pas que tous les écrivain.es sont interchangeable (en effet, cela irait à l'encontre de la caractérisation rigoureuse en termes de langage, de style et d'écriture). Il ne voulait pas non plus dire que le savoir-faire et les arts de l'écriture n'aient aucun rôle. Il souhaitait plutôt déplacer l'emphasis sur les genres d'écriture (et donc de lectures) qui peuvent être pratiqués.

[13] Le point de départ initial de Barthes, également utilisé et élaboré chez Bakhtin et Kisteva, est que le langage est une institution sociale qui nécessite une subjection volontaire à un champ pré-existant et en constante modification. Dans le but de communiquer, le sujet doit accepter à un certain niveau le langage dans lequel il est « né » (pas toujours littéralement) et qu'il souhaite utiliser pour parler ou écrire. Ainsi, malgré la créativité et les arts, les écrivains ne choisissent et ne créent par leur propre langage, même s'ils l'étendent ou le font sonner à leur manière ; ils doivent toujours procéder à partir d'un passé commun dont ils ont

hérité. Cependant, cette caractérisation ne condamne ou ne remet pas en question tous les écrits. A la place, Barthes refond l'écriture comme un processus lié à *la lecture complexe*. Selon lui, chaque écrivain effectue une lecture des traditions et du passif de son propre langage, montrant une lecture ou une interprétation de son propre héritage (et c'est là que réside la créativité de l'écriture).

[14] L'idée de Barthes, également en accord avec Kristeva et avec Whedon, est que la fonction scripturale est en réalité assurée autant, voire davantage, par le lecteur que par « l'auteur ». Les lecteurs apportent leur propre langage et leur propre style au texte, et ils reconnaissent les références et influences particulières, incluant certaines qui n'ont parfois jamais été voulues par l'auteur. Ainsi, Barthes est davantage intéressé par les styles de compositions qui ont conscience et qui sont ouvertes à ce type d'activité 'scripturale' du lecteur, et il est intéressé par l'échange d'emphase entre le « sens » et l'importation d'un texte au sein de ce royaume (par opposition à celle de l'interprétation définitive et biographique fondée sur la figure de l'auteur).

[15] On peut soutenir que le style de Whedon, dans la mesure où nous faisons un usage abusif de la fonction auteur en la nommant ainsi et en subsumant sous son nom le travail créatif de plusieurs collaborateurs, consiste en une extension significative dans la pratique de ce type de relation scriptible au texte. Bien que Whedon s'exprime parfois en termes d'interprétations spécifiques et délimitées de ses textes, la manière dont il construit des couches de références à la littérature, à des travaux audiovisuels et à des langages parlés hors contextes (un champ intertextuel) dans lesquels les consommateurs de ses textes vont performer leur propre fonctions scriptibles en les démelant. (Barthes fait une distinction entre démêler et déchiffrer). Puisque chaque

spectateur pourrait noter la référence à *Mort d'un commis voyageur* dans l'épisode « Restless » de *Buffy contre les vampires* par exemple (4.22), les associations particulières, et ainsi le texte d'une manière plus large, vont différer selon chaque spectateur selon le contexte particulier dans lequel celui-ci a fait la connaissance de la pièce d'Arthur Miller et les associations spécifiques que chaque spectateur a envers elle. Une grande partie de l'art de Whedon semble résider dans son habilité à composer avec ce type d'opération de l'esprit.

Joss Whedon, Télévision et Intertextualité

[16] Qu'ont à voir ces considérations avec Joss Whedon et l'intertextualité ? Premièrement, bien que Kristeva et Barthes aient tous deux commencé par développer et expliciter cette théorie à partir des textes écrits, et plus particulièrement du roman, il est clair qu'aucun d'eux ne voulaient limiter tout cela aux mots écrits. L'essai de Barthes sur « *Le visage de Garbo* » indique qu'il était très proche de développer un concept similaire à l'intertextualité de casting.⁴ Sa série d'essais regroupée sous le nom de *Mythologies* démontre également qu'il n'entretenait aucune distinction claire entre les royaumes des textes écrits, des symboles visuels, de la nourriture et de la production filmique. L'intérêt de Kristeva pour l'ordre symbolique atteste également d'une disposition théorique comprenant plus que le texte seul.

[17] Quelques aspects de ces théories de l'intertextualité peuvent être amplifiés en regard des considérations que nous avons ici. L'intertextualité est une condition ou un champ méthodologique opposé à une interprétation ou une approche particulière. En ce sens, il s'agit d'un plan qui traverse l'ensemble de la littérature et des médias, de sorte que l'on peut trouver des codes communs et des références

stylistiques entre des textes très hétérogènes, indépendamment de l'intention de l'auteur. Cependant, au-delà de cette condition et en la gardant en tête, Kristeva et Barthes font tous les deux référence à un type de pratique artistique ou compositionnelle qui est construits sur, et ouverte à, cette détermination multiple et à la pluralité d'influences. C'est ce type de pratiques qu'ils associent à Rabelais, Joyce et Proust (Barthes dit que c'était à travers son écriture que Proust était capable de mettre sa vie en texte) et qui se révèle ici utile pour analyser le style particulier de Whedon.

[18] Whedon est connu pour son mélange des genres, ou pour leur transformation conceptuelle interne (et de fait, le genre constitue une préoccupation centrale chez Bakhtin, tandis que Kristeva l'identifie comme un aspect majeur de l'intertextualité, laquelle est un « genre englobant, constitué comme un pavage de citations » [53]), autant que pour ses « citation » méticuleuses, qu'elles soient explicites ou implicites, d'une myriade de textes incluant des livres, des pièces de théâtre, des films, des séries TV, des opéras, ballets, des styles distinctifs. Des distinctions similaires ont été faites à propos des *Simpsons* et des films de Quentin Tarantino. (Note des éditeurs : voir, par exemple, *Watching with The Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality* de Jonathan Gray.) Si nous pouvons parler de télévision (ou de films) polyphoniques, pour établir un parallèle avec le roman polyphonique de Bakhtin et Kristeva, ces derniers en seraient des exemples. Ils montrent aussi que Whedon n'est pas le seul à mettre en pratique un tel style compositionnel tout en faisant preuve en même temps de particularités importantes dans sa manière de travailler.

[19] Un autre aspect essentiel de ces considérations est l'influence considérable de *Buffy*, tant à travers l'imitation

inconsciente de son style que par les références directes qui lui sont faites dans d'autres séries. Tout comme le style de composition polyphonique de Whedon puise dans une vaste texture d'influences, son travail, particulièrement dans *Buffy*, mais évidemment aussi tout son travail de manière variée, est lui-même devenu un marqueur textuel important. Une des manières dont se manifeste cet effet est le casting d'acteurs identifiables de *Buffy* dans d'autres séries, d'une manière faisant écho au style ou *ethos* du *Buffyverse*. La forte influence de *Buffy* sur la télévision qui est venue après elle est aussi trouvable dans une multitude d'emprunts d'images, de récits, de styles verbaux et de caractérisations.

[20] La télévision fournit un champ polyphonique particulier pour l'étude de l'intertextualité. Pour commencer, la télévision est basée sur, ou du moins fait l'usage, de scripts écrits, ce qui la place dans la lignée des études d'écrits textuels (et en effet, un nombre de productions télévisées sont des adaptations d'histoires écrites et de romans). Dans cette continuité, en tant que médium audiovisuel, la télévision entretient une fascination constante pour les usages oraux, l'argot, les styles et les discours. Cette fascination ne concerne pas seulement l'extension des styles d'écriture, mais plus spécifiquement la mise en forme de modes d'expression orale (un aspect facilement reconnaissable pour les spectateurs ou auditeurs des programmes de Whedon), ainsi que des styles capillaires, vestimentaires et des types de corps. En outre, en tant que forme de *Gesamtkunstwerk* ou d'« œuvre-d'art totale », à l'instar de l'opéra avant elle, la télévision intègre plusieurs médias ou formes d'expression artistique, multipliant les possibilités de référence et d'interaction intertextuelles. La télévision a la capacité d'entrer en résonance intertextuelle avec les textes écrits, les styles verbaux, la musique, les effets sonores, les images, les costumes, les styles de cadrage, etc.

De fait, la télévision a souvent été considérée comme un terrain particulièrement fécond pour les réflexions sur l'intertextualité.

Intertextualité de casting

[21] Suivre la carrière des acteurs et observer les types de personnages et les ambiances qu'ils incarnent fait partie du plaisir et de l'intérêt du visionnage télévisuel (largement amplifié par IMDb).⁵ Mais cela implique aussi un cadre intertextuel de référence dans lequel différentes séries télévisées (et même d'autres médias) se trouvent reliées les unes aux autres par des réseaux de relations entre acteurs. Les références explicites, visuelles ou verbales, à d'autres séries combinées à une interconnexion de comédiens, comme dans les exemples cités en introduction, en sont une illustration forte. Il arrive également que, même sans être explicitement signalée dans les dialogues, les costumes, ou le style, la présence d'acteurs connus pour d'autres rôles apporte avec elle des notes et des nuances issues de ces rôles antérieurs, qui enrichissent en partie la nouvelle situation. Un exemple du *Buffyverse* est le casting de John Ritter dans l'épisode de *Buffy* « Ted » (2.11), qui introduit l'*ethos* reconnaissable de Ritter, issu de *Three's Company* (1976-84) et de *Hooperman* (1987-89), dans l'univers de *Buffy*. L'épisode est d'ailleurs souvent appelé par les fans de *Buffy* « l'épisode John Ritter ».⁶

[22] Bien qu'elles n'aient peut-être pas encore fait l'objet d'une étude approfondie, à l'exception des deux ouvrages majeurs de Richard Dyer, *Stars* et *Heavenly Bodies*, consacrés au phénomène de la star et à son image, les dimensions inéluctablement intertextuelles du casting ont été relevées par les chercheurs.⁷ En effet, lorsqu'on compare la circulation du vocabulaire visuel et de l'*ethos* entre différents médias, quoi de plus immédiatement reconnaissable que les

visages et les personae des acteurs ? Dans son étude *Television Culture*, John Fiske observe très tôt que : « Les acteurs et actrices choisis pour interpréter des rôles sont des personnes réelles dont l'apparence est déjà codée par nos codes sociaux. Mais ce sont aussi des figures médiatiques, qui existent pour le spectateur de manière intertextuelle et dont les significations sont elles aussi intertextuelles. Ils apportent avec eux non seulement les traces des significations des rôles qu'ils ont déjà interprétés, mais aussi celles provenant d'autres textes, tels que les magazines de fans, les chroniques mondaines du spectacle ou la critique télévisuelle. »⁸ Cette conscience intertextuelle élargie des acteurs met en place un champ de relations étendu entre les productions et entre les médias. Le cinéma et la télévision recourent souvent au casting pour attirer dans une production le pouvoir de séduction et le prestige d'une actrice ou d'un acteur, tandis que la presse et les entretiens participent fréquemment à ce processus. Il est pertinent que Fiske souligne que les acteurs apportent avec eux « les résidus des significations des rôles qu'ils ont déjà interprétés ». Il décrit ainsi la façon importante dont les acteurs et actrices eux-mêmes, et donc le casting, véhiculent des significations importantes liées à d'autres rôles et à d'autres séries. Bien qu'il donne voix à une pratique courante chez les spectateurs, il apporte également une contribution analytique précieuse à la théorie de l'intertextualité et à l'étude empirique de ces phénomènes de circulation des acteurs entre différentes productions.

[23] Keith A. Reader, dans une étude de l'intertextualité chez Renoir, observe également au passage que les stars sont des vaisseaux naturels pour l'intertextualité. Dans une analyse du cinéma Hollywoodien, il note que « la célébrité fournit un bon point de départ . Le concept même de star de cinéma est un concept intertextuel, reposant sur une correspondance de similarités et de différences d'un film à l'autre, et parfois sur

des ressemblances supposées entre des personae, à l'écran comme hors écran.»⁹ Reader continue en citant comme exemple l'héroïsme habituellement associé à Henry Fonda (inversé dans *Il était une fois dans l'ouest*, 1968), et la vie familiale tumultueuse, à l'écran et hors-écran, de Richard Burton et Elizabeth Taylor (mise en scène dans *Qui a peur de Virginia Woolf?* 1966). Bien qu'il explore rapidement l'intertextualité des réalisateurs, ses observations sur l'intertextualité et les comédiens sont utiles, éclairant à la fois les liens entre les rôles et les associations avec des personae hors-écran.

[24] L'intertextualité de casting pourrait plus justement être qualifiée d'intertextualité de casting et des équipes de production. Les croisements entre réalisateurs, scénaristes, artistes des effets spéciaux ou des costumes peuvent être tout aussi déterminants que ceux des acteurs. Après tout, l'article de Keith Reader sur l'intertextualité, avec sa célèbre formule concernant la star, porte sur des réalisateurs et sur Renoir. Deux exemples rapides tirés du *Buffyverse* illustrent clairement ce point. Joss Whedon a souvent déclaré qu'il souhaitait particulièrement travailler avec John Vulich pour la création des monstres, de leurs costumes et de leur maquillage dans *Buffy*, en raison du travail de Vulich sur des films comme *The Lost Boys* (1987) et *Night of the Living Dead* (1990), ainsi que sur des séries telles que *Babylon 5* (1994-1998). Jane Espenson faisait partie du noyau central des scénaristes et producteurs de *Buffy* (elle a notamment écrit certains des épisodes les plus émouvants et marquants de la série, comme « Band Candy » [3.6], « Gingerbread » [3.11], « Earshot » [3.18], « Pangs » [4.8], « Life Serial » [6.5] et « End of Days » [7.21], entre autres). Il semble qu'elle ait spécifiquement été recrutée pour apporter une influence nouvelle et importante à *Battlestar Galactica* (2004-2010, y compris *Caprica*). Espenson a rejoint la série et son «

verse » en 2007 et a depuis créé *Warehouse 13* (2009-2014), qui entretient un lien intertextuel fort avec *Eureka* (2006-2012), laquelle entretient à son tour un tel lien avec *Buffy*.¹⁰

[25] Ces exemples pointent vers un autre aspect saillant de l'analyse de l'intertextualité de casting et des équipes de production : en coupant à travers les histoires individuelles distinctes de chaque narration (le « verse » et l'intrigue de chaque série), les circonstances sociales de la production sont en partie divulguées en prenant en compte l'alignement particulier d'artistes qui travaillent ensemble pendant un temps donné pour faire un épisode de série ou un film. Ce cadre de production s'oppose à une lecture du texte exclusivement fondée sur la narration et sur des critères internes, et l'ouvre à se questionner sur qui l'a mis en œuvre, comment et quand. Cela donne un genre d'indexation des ressources créatives et des personnalités impliquées dans une production donnée, et comment cette production pourrait alors être reliée à d'autres projets sur lesquels ils ont travaillé.

Les acteurs de *Buffy* et l'intertextualité télévisée

[26] *Buffy* est un texte télévisuel possédant des caractéristiques si notables que plusieurs de ses acteurs peuvent servir d'exemple pour la figure de l'intertextualité diffractive de casting qui sert, du moins en partie, à apporter certains des *ethos* de *Buffy*. *Veronica Mars* (2004-07) est célèbre pour avoir mis en scène Alyson Hannigan, Charisma Carpenter et Joss Whedon lui-même en tant que guest-star. Il est aussi notable que *Veronica Mars* a débuté sur la même chaîne UPN, dans la même case horaire, en automne 2003, à la suite de la conclusion de *Buffy* au printemps 2003, puisant ainsi potentiellement dans une audience déjà habituée à cette case horaire, et avide d'un remède à la disparition de *Buffy*. Puisqu'une autre série tournait déjà autour d'une

intelligente héroïne adolescente venant de Californie du Sud, gérant régulièrement des problèmes d'une importance majeure bien au-delà des limites du lycée (et, en effet, des problèmes épineux en son sein), *Veronica Mars* tire de cette manière une charge intertextuelle particulière de son ouverture sur le *Buffyverse*. L'hommage de Rob Thomas au casting de *Buffy* sert également à former un lien important, ou un intertexte, entre les séries (renforcé par le désir documenté de Joss Whedon et d'autres d'apparaître dans *Veronica Mars*). Dans un twist intéressant de cette intertextualité de casting, Jason Dohring, qui joue Logan Echolls dans *Mars*, deviendra le vieux vampire de Josef Kostan dans *Moonlight* (2007-08).¹¹

[27] Une autre référence majeure d'intertextualité de casting est l'apparition de James Marsters dans la seconde saison de *Torchwood* (2006-11). (Marsters apparaissait en 2008.) Des témoignages anecdotiques de spectateurs britanniques indiquent que la présentation médiatique et les rumeurs populaires autour de ce tournant relevaient moins de « Marsters rejoignant *Torchwood* » que de « Spike arrive à *Torchwood* », indiquant que le lien intertextuel entre les séries ne s'est pas arrêté à l'influence créative des producteurs, mais a été activement perçu et enregistré par les fans aussi. Comme les exemples venant de *Veronica Mars*, le casting de Masters est à la fois un hommage formel au *Buffyverse*, et une technique intertextuelle pour apporter une partie de la saveur et de l'impact du *Buffyverse* à *Torchwood*.

[28] En effet, un commentateur sarcastique a noté que « *Torchwood* emprunte le démon préféré de tout le monde. Pourquoi n'emprunterait-elle pas l'humour, l'intrigue et la construction de personnage de *Buffy*, à ce stade ? »¹² La même personne fait référence à la parodie *Dead Ringers* qui accusait *Torchwood* de faire les fonds de tiroir des réunions de

scénaristes de *Buffy*. Bien que l’auteur de cette critique manifeste clairement une préférence pour *Buffy* face à *Torchwood*, même les commentaires les plus acerbes servent à indiquer la profondeur des croisements intertextuels, à la fois constitutifs et liés au casting, entre les deux séries. D’autres articles et critiques sont plus neutres ou élogieux à l’encontre de *Torchwood*, mais virtuellement, tous les reports annonçant l’inclusion de Marsters dans *Torchwood* démontrent de manière significative son statut culte et reconnaissables de Spike du *Buffyverse*.¹³ Cependant, ça ne paraît pas être exagéré de voir cela comme un important exemple de la manière dont le casting, la présence d’acteurs semblables, servent à échanger un vocabulaire, une humeur, ou un ethos entre des séries « distinctes ». Bien sûr, on pourrait regarder *Torchwood* ou *Veronica Mars* sans avoir connaissance de *Buffy*, et apprécier ses performances. Mais ceux qui sont familiers avec *Buffy* apporteront un texte comparatif qui reflète leur perception et leur expérience de la série.

[29] Nathan Fillion, brièvement évoqué précédemment dans le second exemple, est une autre forme informative d’exemple d’intertextualité de casting. Il joue dans *Buffy*, *Firefly*, et son film suite, *Serenity* (2005), et *Dr. Horrible’s Sing-Along Blog* (2008), trois piliers majeurs du *Whedonverse*. Bien que des acteurs réapparaissent fréquemment dans le *Whedonverse*, Fillion y apparaît dans trois rôles très caractéristiques. Même s’il n’apparaît que dans la saison finale de *Buffy*, dans un rôle qui pourrait paraître mineur en termes de temps d’écran et d’arc narratif, Fillion est inoubliable dans le rôle du prêtre dérangé Caleb, un agent de la Force («the First Evil»). Le fait que son personnage soit aussi immoral, et que l’interprétation de Fillion soit aussi efficace, donne à Caleb une place notable dans le *Buffyverse*. Comme soulevé brièvement plus tôt, certains spectateurs ont

été si affecté par l'interprétation sinistre de ce personnage qu'ils ont eu du mal à accepter le personnage de capitaine Malcolm Reynolds dans *Firefly*. Mal, lui aussi, est un personnage unique et fascinant, protagoniste de *Firefly* où il est le propriétaire du vaisseau *Serenity* et celui qui compose son équipage. Même si parfois prompt à des comportements peu recommandables, Mal n'est pas Caleb et, du moins selon sa propre estimation, est un homme honorable. L'attention qu'il donne à son « équipage » démontre un amour et un respect profond pour cette famille de cœur, et il vit selon un code éthique. Le vantard Capitaine Hammer dans *Dr. Horrible* enfonce encore la vis : un superhéro égoцентриque, narcissique et en fin de compte infantile avec un pendant sadique (souvent mis sur le dos de Dr. Horrible). Le Hammer de Fillion est la source de certains des plus gros fous rires de la série, tout comme certains de ses tournants les plus tragiques. Son antagonisme face à Dr. Horrible est au cœur à la fois du plaisir et de la douleur de l'arc narratif.

[30] *Castle* fait une forte référence visuelle (de costume) et de dialogue à *Firefly* et, dans le même épisode d'Halloween mentionné plus tôt, Rick Castle commente que « on dirait que Buffy visite la Grande Pomme » lorsqu'ils découvrent une victime de meurtre identifiée comme un vampire, empalée dans un cimetière (« Vampire Weekend » 2.6). L'occurrence, dans un même épisode, de ces deux références à d'autres séries où Fillion est apparu, invoque certains sentiments propres à ces séries. Cet épisode rend à la fois explicites les liens intertextuels entre les trois séries et contribue à le distinguer parmi les épisodes de *Castle* comme l'un de ceux qui sont le plus fortement influencés par elles.

[31] Pourquoi soulever ces aspects marqués d'intertextualité dans *Castle* ? De nombreux téléspectateurs de la série policière n'étaient sans doute pas conscients des références.

Néanmoins, les références n'étaient pas assez lourdes ou importunes pour nécessiter une familiarité avec les textes précédents du *Whedonverse*. On peut profiter de cet épisode de *Castle* sans avoir la sensation de « rater quelque-chose » même si on n'a vu ni *Firefly* ni *Buffy*. Cependant, pour ceux qui ont vu ces séries de Whedon, ces références densément articulées créent un intertexte significatif, mélangeant au moins trois séries et jouant avec leurs lignes temporelles diégétiques et extra-diégétiques, et le « monde externe » de leur production. Comme noté en introduction, le costume du Capitaine Mal vu dans *Castle* est désigné comme ayant déjà été porté 5 ans auparavant l'épisode d'Halloween, la période approximative où *Firefly* était diffusé. De plus, nous apprenons que *Buffy* existe en tant que série télé et référence de culture populaire dans *Castle* à travers la réplique du cimetière. À l'inverse, il ne semble pas que *Firefly* existe en tant que série dans l'univers de *Castle*. À la place, les scénaristes et costumiers jouent sur la présence de Nathan Fillion lui-même et puisent dans la référence au space western pour l'intégrer à l'intrigue de *Castle* à travers la masquerade d'Halloween. Que Nathan Fillion, interprétant Castle, fasse référence à deux autres séries dans lesquelles il apparaît donne à ces références le caractère polyphonique dont Kristeva parle, puisqu'ils viennent directement, mais avec des implications différentes, des paroles de Castle et donc de Fillion. Elles peuvent être comprises par les auditeurs comme Castle parlant de *Buffy* en tant que référence partagée entre le « monde réel » et l'univers de *Castle*. Mais ces répliques peuvent aussi être comprises comme Fillion parlant des séries dans lesquelles il est apparu, ce qui ouvre la narration des deux textes à un adressage direct au spectateur (auditeur). Pour aller plus loin, la référence à *Firefly* est amenée directement dans l'univers de *Castle* quand Molly C. Quinn (l'interprète de la fille de Castle, Alexis) et Fillion parlent ensemble de la série dans

laquelle il est apparu (sans la nommer ou la reconnaître), adressant ainsi à l'audience une référence en dehors de l'univers de *Castle*, alors que Fillion reprend brièvement le rôle de Malcolm Reynolds, du moins en costume.

[32] Anthony Stewart Head est un autre exemple parlant d'intertextualité de casting qui mérite d'être examiné. Tout comme John Ritter, Head est arrivé dans *Buffy* (où il incarne de manière mémorable Giles, l'Observateur de Buffy) avec un cachet intertextuel venant à la fois d'Angleterre et des Etats-Unis à travers sa série de publicité *Nescafé/Taster's Choice*, pas loin d'être universellement reconnue par toute une génération de spectateurs. Cela ne constituait pas seulement un élément important de son parcours professionnel, mais aussi un point de référence significatif pour de nombreux spectateurs, qui retrouvaient la même britannicité « fabriquée pour l'Amérique » à la fois dans les publicités pour le café et dans le personnage de Giles (ce qui ne signifie pas qu'il y ait quoi que ce soit de « non authentiquement britannique », catégorie de toute façon assez étrange, chez Head, mais simplement que le personnage de Giles incorpore à bien des égards les attentes et les stéréotypes américains concernant la britannicité). Quand Head est retourné vivre en Angleterre pour être proche de sa famille, dont ses filles encore petites, un fait bien connu des fans de *Buffy* prouvant le point de Fiske sur la « vie réelle » des acteurs comme part entière du registre intertextuel dans lequel nous les percevons, eux et leurs rôles, il devint un guest fréquent et crucial de la série *Buffy*. Cependant, de retour en Angleterre, il est apparu dans de nombreux rôles qui ont eu une charge intertextuelle particulière avec *Buffy*. Parmi celles-ci, la plus notable est sans doute son apparition en tant qu'invité dans *Doctor Who* (2005-2011 ; Head y apparaît en 2006), à l'époque où la série était produite par Russell T. Davies et Julie Gardner (ce qui

souligne encore davantage l'important chevauchement intertextuel, tant constitutif que lié au casting, entre cet univers et le *Buffverse*).

En plus de son apparition en tant que Directeur d'École Extraterrestre Mr. Finch dans l'épisode « School Reunion », Head est apparu dans des diffusions en ligne et comme narrateur de *Doctor Who Confidential* (2005-2011; Head a été narrateur en 2006-2010). Plus récemment, Head est apparu dans le rôle du Roi Uther Pendragon, père du roi Arthur, dans la série BBC *Merlin* (2008-2012). On pourrait dire que ses rôles dans *Doctor Who* et dans *Merlin* ont puisé en partie dans l'*ethos* de l'autorité et de sagesse des adultes (parfois soumis à l'excès ou à l'abus) également présent chez Giles. Et la performance de Head dans *Little Britain* (2003-2006) est iconique : son interprétation du Premier Ministre (jouant avec cet *ethos* de l'autorité adulte, où la responsabilité scrupuleuse de Giles cède la place à l'irresponsabilité irrévérencieuse du Premier ministre) a fait l'objet de nombreux commentaires et imitations dans les discussions de fans, et il est significatif en ce qu'il s'agissait de l'un des premiers rôles importants qu'il a choisi après son retour en Grande-Bretagne à la suite de son séjour à Hollywood.

[33] Les exemples considérés jusqu'ici ne sont qu'un aperçu d'un vaste domaine qui pourrait être analysé. Comme les fondations théoriques de l'intertextualité l'indiquent, il s'agit d'un phénomène de grande ampleur qui, dans ses ramifications les plus éloignées, ne relie pas seulement *Buffy* et d'autres séries, mais fait également cohabiter différentes formes de médias dans un intertexte plus large. On pourrait produire de fascinants modèles de réseaux sociaux indiquant ce réseau complexe de liens, avec les associations et la profondeur des relations entre les séries (nœuds) représentées par des lignes d'épaisseurs et d'intensités variables. Ici, je n'ai abordé que quelques

exemples de ce phénomène, suivant la trajectoire de certaines séries.

[34] Le vecteur indiquant le type de champ intertextuel autour de *Buffy* est l'immense éventail de séries et de films pouvant y être reliés par l'apparition d'un acteur invité dans des épisodes uniques. Particulièrement dans *Buffy*, ces liens fondés sur des apparitions ponctuelles d'acteurs englobent les films *Twilight* (2008-11 ; Gil Birmingham, « Inca Mummy Girl », 2.4), *Three's Company* et *8 simple rules* (2002-03 ; John Ritter, « Ted », 2.11), *Roswell* (1999-02 ; Jason Behr « Lie to me » 2.7 ; Behr a également rencontré de nouveau Sarah Michelle Gellar dans le film *The Grudge*, qui met également en scène Cléa Duvall, également actrice invitée en tant que Marcie Ross, la fille invisible de « Out of sight Out of mind » dans *Buffy*, 1.11), *Prison Break* (2005-09 ; Wentworth Miller, « Go Fish » et *Ugly Betty* (2006-10), *Covert Affairs* (2010-11) et *Jake 2.0* (2003-04) avec Christopher Gorham (« I only have eyes for you », 2.19). Ces associations ne reflètent que certaines des plus notables de la saison 2 ; noter cela de manière détaillée à travers les sept saisons permettrait de montrer comment *Buffy* a fonctionné de façon intertextuelle par rapport à d'autres séries et films.

[35] Un autre vecteur d'intertextualité, ou une autre manière d'organiser ces enquêtes, peut se faire en termes de liens majeurs entre les comédiens : les programmes ou films avec lesquels *Buffy* entre en raisonance à partir des acteurs principaux de la série. Comme mentionné précédemment, Anthony Stewart Head relie *Buffy* à *Little Britain*, *Merlin* et *The Invisibles* (2008), par exemple. Sarah Michelle Gellar relie *Buffy* aux films *Scooby-Doo* (2002) et *Scooby-Doo 2 : Monsters Unleashed* (2004), tout comme elle la relie à *The Grudge*, *Cruel Intentions* (1999), *All My Children* (1970-2011) et *Swans Crossing* (1992), parmi d'autres. Alyson Hannigan associe le

Buffyverse à *How I met your mother* (2005-11 ; la série mettant également en scène Neil Patrick Harris qui est, bien évidemment, *Docteur Horrible*, et Cobey Smulders, qui joue dans *The Avengers*, film scénarisé et réalisé par Joss Whedon), les films *American Pie* (1999, 2001, 2003, 2012) et *Free Spirit* (1989-90). Nicholas Brendon relie la série à *Psycho Beach Party* (2000) et *Kitchen Confidential* (2005-06). Seth Green fournit un lien vibrant avec les films *Austin Power* (1997, 1999, 2002), *The Italian Job* (2003), *Family Guy* (1999-2011), *American Dad* (2005-2011) et bien sûr à son acclamé *Robot Chicken* (2005-2011).

[36] Un dernier exemple que l'on peut considérer à titre de transition est une série qui ne présente aucun croisement d'acteurs avec *Buffy*, mais qui est notable en termes d'intertextualité du casting : *Eureka*. *Eureka* est aussi un exemple majeur d'intertextualité constitutive, qui sera étudié dans la prochaine section, mais ses éléments de casting sont uniques et importants. En tant que série de science-fiction (comme genre particulier sur lequel elle s'appuie), *Eureka* invoque une tradition ou un *ethos* à travers le casting de Joe Morton et de Matt Frewer, deux icônes de la SF. Morton a joué Le frère dans *The Borthers from another planet* (1984) et Miles Dyson dans *Terminator 2* (1991). Frewer a joué Edison Carter et Max Headroom dans *Max Headroom* (1986-88). Caster ces deux acteurs apporte une reconnaissance et une charge qui place la série dans la constellation de la SF. Une autre texture est ajoutée à cet *ethos* avec les personnages invités : des acteurs invités récurrents comme Tamlyn Tomita (qui interprète la physicienne Kim Anderson) était à l'origine castée en tant que second officier de *Babylon 5* dans l'épisode pilote « The Gathering » (1.1). Il ne fait aucun doute certains puristes continuent à regretter son remplacement. Quoi qu'il en soit, ces quelques exemples montrent la manière dont *Eureka* mobilise l'intertextualité du casting

pour s'appuyer sur un ethos de science-fiction. Le fait qu'*Eureka* soit à son tour devenue un référent pour ce type d'intertextualité se manifeste dans la nouvelle série de la chaîne SyFy *Warehouse 13* (créée par Jane Espenson) dans laquelle l'acteur invité marquant d' *Eureka*, Saul Rubinek, interprète le personnage central d'Artie Nielsen. De plus, Neil Grayston a repris son personnage d' *Eureka*, Douglas Fargo, dans *Warehouse 13*, et Joe Morton (Henry dans *Eureka*) ainsi que Mark Sheppard (Badger dans *Firefly*) y apparaissent également comme invités de premier plan.¹⁴

Intertextualité Constitutive

[37] Si l'intertextualité de casting essaie de porter un regard sur la forte résonance symbolique impliquée dans le casting de comédiens appréciés à travers différentes séries et médias, l'intertextualité constitutive fait référence aux éléments prévalent de l'histoire, l'image, la caractérisation, le son ou la musique qui sont partagés. Les séries télévisées s'appuient, bien sûr, sur les genres et les mettent en forme. Il existe un nombre de conventions de genre qui rendent certains types de production spécifiques immédiatement reconnaissables, par exemple le western, la science fiction, le drame, les policiers, etc. En plus de ça, il y a aussi des séries qui ont été si iconiques, ou certains thèmes dans lesquels on a si souvent puisé, que certaines images et histoires touchent une corde sensible dans l'histoire de la télévision et auprès de beaucoup de spectateurs. Les productions de Joss Whedon sont souvent analysées en termes de mélange de genres, en termes de transgression des genres, et en termes d'articulations conscientes des genres. *Buffy* inverse l'image standard du film d'horreur de la jeune femme blonde sans défense. Pourtant, la série fait un usage très intense des conventions, images et histoires d'horreur. En plus, cependant, *Buffy*, au moins dans les trois premières saisons, fait partie du vibrant genre américain sur la vie au lycée, aux

côtés de *Fast Times at Richemont High* (1982), *Beverly Hills : 90210* (1990-2000), *My So-Called Life* (1994-95) et une myriade d'autres séries et films.¹⁵ Ces genres ne rendent toutefois pas compte de l'ensemble du jeu des genres à l'œuvre dans *Buffy*, qui utilise également les codes de la fantasy, de la science fiction, de la comédie musicale, et du drame, parmi tant d'autres. *Firefly* est bien connue pour son mélange des genres western et science-fiction, et *Doctor Horrible* mêle les récits de super-héros et de super-vilains à la comédie musicale, tout en hybridant télévision, blogs, diffusion sur Internet, et visionnage sur ordinateur.

[38] La télévision est souvent décrite comme un média de l'emprunt, dans lequel les programmes s'approprient des ensembles, des intrigues, et des figures populaires les uns aux autres, renforçant ainsi les conventions de genre déjà évoquées et produisant des circulations intertextuelles reconnaissables au sein du médium. Comme dans l'intertextualité littéraire et dans l'intertextualité de casting, cela semble impliquer à la fois des formes de crossover inévitables et non intentionnelles, et des cas intentionnels et construits dans lesquels les créateurs mobilisent des productions antérieures pour faire émerger un registre polyphonique particulier. Cette distinction peut être rapprochée de celle proposée par Barthes et Kristeva pour décrire différents types d'écriture (polyphonique versus monologique). Ces deux axes sont pertinents pour l'étude de l'intertextualité (en littérature comme à la télévision). *Buffy* constitue un point de référence si central qu'elle semble susciter ces deux types de phénomènes. Pour le montrer et approfondir la notion d'intertextualité constitutive, *Eureka* mérite un examen plus attentif.

Le cadre intertextuel d'Eureka

[39] *Eureka* pourrait très bien être qualifiée de chef-d'œuvre de l'intertextualité constitutive, ou du moins de point de référence majeur pour son étude. Cette série m'apparaît particulièrement intéressante en ce que le concept de la ville (une communauté isolée peuplée de scientifiques ; et de leurs familles, dont certains portent les noms d'Einstein et d'Oppenheimer; travaillant pour le gouvernement sur des projets sensibles) constitue une claire analogie avec ma ville natale de Los Alamos, au Nouveau-Mexique.¹⁶ La série entretient ainsi d'emblée une relation intertextuelle spécifique avec un référent du monde réel, ainsi qu'avec un ensemble de productions cinématographiques et télévisuelles ayant traité du projet Manhattan et de Los Alamos, ou ayant été tournées dans cette ville (*Fat Man and Little Boy* [1989], *Infinity* [1996], *Brothers* [2009], tourné en grande partie dans la maison de mes grands-parents, *Repo Man* [1984], *The Atomic City* [1952], *Let Me In* [2009] et *Tiger Eyes* [2012]).¹⁷

[40] Au-delà de la référence explicite à Los Alamos, qui permet d'explorer de nombreux travers sociaux et psychologiques liés à une telle concentration de talents scientifiques et de travail en matière de sécurité nationale, *Eureka* repose sur la réactivation minutieuse d'archétypes et d'icônes télévisuelles reconnaissables. Les références à *Buffy* et au *Buffyverse* sont si fréquentes, apparaissant dans presque chaque épisode, qu'*Eureka* peut être lue comme un hommage prolongé à cet univers. En outre, la représentation soigneusement construite de la ville et de l'institution dans *Eureka* mobilise des images et des registres conceptuels issus de plusieurs séries télévisées emblématiques. L'organisation de la série autour d'un shérif de petite ville entre fortement

en résonance avec *The Andy Griffith Show* (1960-68 ; avec des uniformes presque identiques et des problématiques très locales liées aux responsabilités quotidiennes). Le générique d'ouverture, centré sur le shérif Carter accompagné d'une bande son sifflée à tonalité folk, renforce explicitement ce lien discursif. Carter est le protagoniste de *Eureka*, présenté à la fois comme maladroit et brillant, mais fondamentalement attachant. Il est d'ailleurs notable que Carter, dépourvu des qualifications scientifiques et techniques de la plupart des habitants de la ville (même s'il acquiert un certain statut en tant qu'ancien marshal américain), réussit grâce à sa capacité à entrer en relation avec les autres, quels que soient leur statut ou leur milieu, et à son sens inné de l'équité envers tous. Dans l'épisode « Purple Haze » (1.10), Nathan Stark, à propos de Carter, demande : « Est-ce que je suis censé ignorer que Mayberry drague ma femme ? », en référence à la ville de Mayberry dans *The Andy Griffith Show*. Ici, le dialogue met en évidence la forte résonance évoquée par l'uniforme de Carter et son attitude débonnaire de type “bon gars simple”.

L'atmosphère « Mayberry » d'Eureka

[41] La représentation d'une petite ville du Nord-Ouest qui n'est pas tout à fait normale s'appuie sur des images et des représentations issues de *Twin Peaks* (1990-91) et *Northern Exposure* (1990-95). Il s'agit d'une ville où chacun connaît les autres et leurs affaires, mais où les secrets abondent sous la surface. Le choix de cette implantation géographique dans le Nord-Ouest constitue un marqueur spatial et topographique essentiel à l'atmosphère de la série (comme c'est également le cas pour *Twin Peaks* et *Northern Exposure*) : la forêt, les montagnes et la météo y jouent un rôle important dans la narration. *Eureka* et *Twin Peaks* proposent toutes deux des scènes de mystère ou de poursuite dans la forêt, qui apparaît déjà comme un espace potentiellement inquiétant en raison

de la densité de la végétation et du brouillard. De même, comme ces deux séries, *Eureka* relève largement du drame de personnages, mettant en avant des personnalités singulières et marginales vivant dans cette ville hors des sentiers battus. L'accent mis sur une science inhabituelle et sur le surnaturel (ou sur une science si extrême qu'elle en paraît surnaturelle), ainsi que la structure en « monstre (ou crise) de la semaine », la rapprochent également de *The X-Files* (1993-2002 ; « the truth is out there » pourrait d'ailleurs tout aussi bien servir de slogan à *Eureka*). Si certains voient dans la juxtaposition de tant d'antécédents télévisuels reconnaissables le signe d'un manque d'originalité d'*Eureka*, voire d'une forme de paresse créative, j'y vois au contraire une cohérence avec les formes polyphoniques et scripturales évoquées précédemment, qui confèrent à la série une place particulière dans l'étude de l'intertextualité. En mobilisant de tels aspects emblématiques de la télévision, les créateurs parviennent à susciter un ensemble de tonalités et d'ambiances qui situent la série à l'intersection de plusieurs codes et représentations télévisuels.

Eureka et Buffy

[42] Bien qu'*Eureka* s'inspire fortement de *The Andy Griffith Show*, *Twin Peaks*, *Northern Exposure* et *The X-Files*, le principal référent semble être *Buffy*. Si la série emprunte à d'autres productions des éléments importants de son cadre et de sa mise en scène, elle paraît fonctionner avant tout en dialogue avec *Buffy* du point de vue du style et de la sensibilité. Les références explicites au *Buffyverse* sont si nombreuses qu'il serait presque possible de faire carrière en tentant de toutes les recenser. La maison high-tech du shérif Carter (ancien abri anti-bombes rappelant, par son implantation, les tunnels de vapeur de Sunnydale) est appelée SARAH (Self-Actuated Residential Automated Habitat), en référence évidente à Sarah Michelle Gellar.¹⁸

SARAH est conçue par le physicien Douglas Fargo, grand admirateur de *Buffy*, qui déclare qu'il est « en attente de la réponse des agents de Sarah Michelle Gellar » afin de la faire venir à Eureka pour enregistrer la voix du système informatique de la maison (« Many Happy Returns », 1.2). Le personnage de Larry Haberman avance que *Eureka* pourrait se situer sur un Hellmouth (Bouche de l'Enfer) (« God is in the Details », 2.10), et le shérif Carter fait chanter Fargo en menaçant de montrer à ses collègues scientifiques internationaux sa poupée à l'effigie de Sarah Michelle Gellar (« Right as Raynes », 1.8).

[43] Bien qu'elle ne pousse peut-être pas cet aspect aussi loin, *Eureka* manifeste un intérêt pour la répartie et les dialogues spirituels comparable à celui de *Buffy*. De plus, *Eureka* emprunte ou reprend fréquemment des répliques directement issues de *Buffy* ou d'autres œuvres. Fargo demande ainsi : « Tu te rends compte que je suis juste là ? » (« Family Reunion », 2.7 ; épisode écrit par Jane Espenson), faisant écho à une réplique répétée à plusieurs reprises dans *Buffy* par différents personnages (Buffy dans « Buffy vs. Dracula », 5.1, et Willow dans « Selfless », 7.5, ainsi que dans « Doublemeat Palace », 6.12, également écrit par Espenson). Fargo déclare également que « parfois, quand je suis stressé, mon sous-texte devient du texte » (« H.O.U.S.E. Rules », 1.11), en référence évidente à la réplique devenue emblématique de Giles dans *Buffy*, tirée de « Ted » (2.11, l'épisode avec John Ritter en invité). « H.O.U.S.E. Rules » est aussi particulièrement significatif sur le plan intertextuel puisque l'on y apprend que la maison intelligente SARAH a été programmée à l'origine à partir de l'intelligence artificielle WOPR au cœur du film *WarGames* (1983). Lorsque Fargo craint que SARAH ait perdu le contrôle, il affirme que « SARAH nous fait une HAL », en référence à

l'intelligence artificielle devenue incontrôlable lors de la mission spatiale dans *2001 : l'Odyssée de l'espace* (1968).

[44] *Eureka* reprend également ou fait écho à des intrigues issues de plusieurs épisodes de *Buffy*. Le sort qui tourne mal et rend Xander irrésistible aux femmes dans « Bewitched, Bothered, and Bewildered » (2.16) trouve son parallèle dans le peptide qui rend le shérif Carter tout aussi irrésistible dans « Maneater » (2.11) ; dans les deux cas, les effets sont presque mortels, et les « scènes de foule » se répondent de manière frappante. « Purple Haze » (1.12) d'*Eureka*, et dans une certaine mesure « E=MC...? » (2.08), font écho à « Band Candy » (3.6) de *Buffy* du point de vue du motif de la modification massive des comportements collectifs de la ville, avec les conséquences de chaos et de quasi-catastrophe qui en découlent. L'épisode particulièrement poignant d'*Eureka*, « Once in a Lifetime » (1.12), rappelle l'épisode crossover tout aussi émotionnel d'*Angel*, « I Will Remember You » (1.8 ; diffusé juste après l'épisode de *Buffy* « Pangs », 4.8). Dans chaque cas, un personnage, Carter ou Angel, est le seul à conserver le souvenir d'une ligne temporelle alternative dans laquelle il aurait pu souhaiter rester, mais dont il est contraint de se détacher pour le bien commun. « Show Me the Mummy » (3.5) d'*Eureka* évoque « Inca Mummy Girl » (2.4) de *Buffy*, et « I Do Over » (3.04) rappelle « Life Serial » (6.5), ces deux épisodes impliquant des boucles temporelles répétitives. Enfin, la mutité des habitants de Sunnydale dans « Hush » (4.10), ainsi que leur communication par ardoises, trouve un parallèle dans « God is in the Details » (2.10) d'*Eureka*.

[45] Ces exemples ne représentent qu'une infime part des multiples crossovers et associations entre les séries. Alors que chacun de ces épisodes puisent dans les narratifs bien établie de la science-fiction et de la fantasy, soulevant le fait

que ces crossover pourraient être coïncidentaux, d'un point de vue de l'intertextualité il importe peu que ces références soient conscientes ou inconscientes : le spectateur est de toute façon susceptible de les percevoir comme résonnants les uns avec les autres. Néanmoins, les échos, emprunts et croisements relèvent probablement d'une intertextualité de type polyphonique et explicitement référentielle, compte tenu de l'ampleur des références directes à *Buffy*. C'est précisément cette dynamique d'intertextualité artistiquement mise en forme dans *Eureka* qui est importante pour nos analyses ici, et qui permet d'ouvrir plus largement sur les modalités selon lesquelles *Buffy* a influencé d'autres séries.

L'influence de *Buffy* sur les autres séries

[46] Alors qu'*Eureka* est un signal notable pour considérer l'intertextualité constitutive en lien avec le *Buffyverse*, il y a une myriade d'autres ramifications du *Buffyverse* qui ont trouvé un chemin, consciemment ou inconsciemment, vers d'autres séries ou médias. Ces influences peuvent se faire en termes d'histoire, d'images visuelles, de vocabulaire/dialogue, ou même de musiques. Parmi une multitude de connexions possibles, nous pouvons considérer *Moonlight*, *New Amsterdam*, *Torchwood*, et *Deadwood* (2004-06). De nouveaux, beaucoup de ces références sont sans aucun doute intentionnelles, et beaucoup d'autres ne le sont probablement pas. Cependant, mises ensemble, elles illustrent les manières dont *Buffy* et le *Buffyverse* opèrent en tant qu'intertexte, et aide à montrer, peut-être, la place notable qu'elle tient à cet égard.

[47] *Moonlight*, diffusé de 2008 à 2009 sur ABC, fait tellement écho à *Angel* qu'on peut y voir de forts exemples d'intertextualité constitutive. Les prémices de la série (un « bon » vampire taciturne devient un détective privé à Los

Angeles) pourraient très bien décrire les deux séries. Mick St. John, comme Angel, est un vampire doté d'une conscience. Il est mu par le désir d'aider les gens, peut-être en partie pour réparer des torts passés. Les deux séries utilisent les conventions de genre du film noir en dépeignant Los Angeles comme âpre et sinistre. L'analyse des images et des plans entre *Angel* et *Moonlight* démontre aussi une forte résonance. Une scène récurrente de *Moonlight*, où Mick St. John regarde au-delà des lumières de la ville la nuit en se tenant sur le bord d'un toit de Los Angeles, le vent soufflant dans son long manteau flottant derrière lui, est quasiment une citation exacte d'*Angel*. En effet, puisque les deux plans démarrent au dos de l'individu (tourmenté) se tenant sur le bord d'un toit et opèrent un large arc pour terminer sur leur visage de face, ils pourraient facilement être confondus.¹⁹

[48] *New Amsterdam*, un drame policier New-Yorkais imaginaire, diffusé brièvement sur une durée de 8 épisodes en 2008, semble aussi puiser des éléments importants de l'histoire d'*Angel*. John Amsterdam est un policier immortel venant de l'ancien monde (dans son cas, la Hollande) qui travaille à New York depuis son existence en tant que New Amsterdam. Puisqu'il n'est pas un vampire, d'où vient m'immortalité de John ? L'humain John, qui est venu de Holland à New Amsterdam en tant que pionnier, a été guéri et s'est vu donner la jeunesse éternelle par un shaman Natif Américain après avoir sauvé une fille de la tribu. Visuellement, la scène de *New Amsterdam* représentant la cérémonie rappelle fortement les scènes de *Buffy* montrant la malédiction tzigane jetée sur Angel. Angel et John, en tant qu'immortels dotés d'une conscience, sont douloureusement mais lucidement conscients des changements qui affectent ceux qui les entourent ainsi que de leur disparition au fil du temps. Ils font aussi preuve tous les deux d'un certain cynisme (conventions du film noir,

encore) propre à leur âge et au fait qu'ils ont déjà tout vu. Alors que Los Angeles est un instrument dans *Angel*, *New Amsterdam* est clairement simplement une série sur New York. Elle puise dans des plans iconiques de lieu New Yorkais, comme Time Square, où John retourne chaque année à la même date pour prendre une photographie (commençant bien avant que le lieu ne devienne Time Square). Malgré cette différence notable, il semble exister une résonance entre les histoires et les rôles de John et d'Angel, puisque chacun d'eux habite sa ville et entretient avec elle un rapport similaire.

[49] *Torchwood*, la série britannique produite par BBC Wales, est déjà significativement intertextuelles puisqu'elle est un spin-off de *Doctor Who* (le personnage du capitaine Jack Harkness vient à l'origine de cette dernière, et le nom « *Torchwood* » est une anagramme de « *Doctor Who* ») et est produite et écrite par Russel T. Davies. En effet, Davies a expliqué la manière dont la genèse créative de *Torchwood* lui a été inspirée par *Buffy* et *Angel*, disant « j'ai regardé des séries comme *Buffy* et *Angel*, et j'ai dit à Julie Gardner (productrice exécutive de *Torchwood*) 'pourquoi ne ferions-nous pas une série comme ça ?' ». ²⁰ À partir de ce constat, il semble que *Torchwood* soit déjà caractérisée par une intertextualité constitutive en référence à *Buffy*, où Davies et Garner ont été suffisamment inspirés par les décors, les histoires, et les personnages du Buffyverse pour vouloir puiser activement dans son ambiance créative et ses matériaux narratifs. La combinaison des arcs narratifs et des épisodes « monstre (ou alien) de la semaine », tout comme l'attention aux dialogues (incluant à la fois des références littérales/historiques et des éléments d'argot moderne) et une franche représentation de la sexualité, incluant des relations entre personnages du même sexe, font de *Torchwood* une réminiscence de *Buffy*. Et le fait que le quartier général

gallois de l'Institut Torchwood soit censé se situer sur une faille de l'espace-temps semble faire un clin d'œil au concept de Bouche de l'Enfer dans *Buffy*, où Sunnydale est située sur un point de convergence mystique ouvrant sur l'Enfer, ce qui la rend particulièrement sujette aux activités démoniaques.

[50] Comparer *Firefly* à *Deadwood* (une série célèbre pour son langage, comme *Buffy*) pourrait paraître tiré par les cheveux. Leurs similarités pourraient plus facilement être englobées dans les conventions de genre plutôt que par des citations ou influences directes. Néanmoins, il semble exister, dans la musique et le style du générique d'ouverture de *Deadwood*, un écho non négligeable à celui de *Firefly*, et les étudier attentivement fait ressortir un aspect clé de l'intertextualité en termes de constructions des conventions de genre qui servent à établir des décors et un « univers » pour les spectateurs. Puisque les thèmes principaux des deux séries reposent sur des conventions, telles que l'utilisation d'une guitare twang ou steel, et un violon pour caractériser une musique western, et que l'ambiance des deux séries est, d'une certaine manière, sombre et dure, la musique et la mise en place des plans d'introduction présentent une ressemblance intéressante lorsqu'elles sont visionnées ensemble.

[51] L'introduction de *Firefly* montre des images de tous les acteurs au moment de leur présentation, alors que *Deadwood* montre plutôt des plans généraux ou abstraits de la vie en ville. Et les crédits de *Deadwood* sont plus longs, durant 1 minute et 33 secondes contre 53 secondes pour *Firefly*. Mais il y a des résonances importantes entre les séquences d'introduction. Les deux font un usage marqué de chevaux et contiennent un nombre de plans de sol ou de terrain, indiquant un certain lien avec la terre. *Firefly*, en tant que

western SF, contient plusieurs images de vaisseaux volants et d'espace, absents bien sur de *Deadwood*.

[52] Il y a des échos instrumentaux dans les crédits d'ouverture des deux séries, chacun faisant usage de la guitare et du violon. Jennifer Goltz, dans l'ouvrage collectif dirigé par Jane Espenson, *Finding Serenity*, souligne l'importance du rôle musical et émotionnel du « Sad Violin » (violon triste).²¹ C'est ainsi qu'elle désigne cette musique de violon jouée seule, lente, légèrement désaccordée et aux accents de marche funèbre. Ce « violon triste » est aussi proéminent dans la musique de *Deadwood* composée par David Schwartz. Christopher Neal, dans le volume collectif de Rhonda Wilcox et Tanya Cochran *Investigating Firefly and Serenity*, débat également des compositions de guitare et de violon caractéristiques (notant qu'il s'agit d'une instrumentation et d'un type de musique qui évoquent la vie en marge de la société, la décentralisation, et une certaine méfiance à l'égard de l'autorité. Il souligne à la fois l'importance des sonorités solitaires du « violon triste » et celle des accords plus joyeux, ou doubles arrêts (*double-stops*) joués simultanément sur deux cordes, qui possèdent eux aussi une forte résonance émotionnelle.²² Si le violon solitaire évoque l'isolement, sa sonorité peut néanmoins exprimer aussi bien la joie que la tristesse. Le thème de *Deadwood* semble lui aussi associer les dimensions mélancoliques et plus enjouées du violon, et les résonances émotionnelles de chacune sont manifestes dans la musique.

[53] La musique de *Deadwood* et « La ballade du Serenity », composée par Joss Whedon, font appel toutes deux à la guitare slide, à la guitare pincée ainsi qu'au violon. En terme d'intertextualité de casting et d'équipe de tournage, il est révélateur que Whedon ait non seulement composé la musique et écrit les paroles, tout comme il l'a fait pour

l'épisode musical de Buffy « Once more with feelings » (6.7), mais également que cette musique ait été interprétée par le célèbre musicien de blues Sonny Rhodes. Les images de chaque générique d'ouverture représentent des mondes sales faits de bâtiments en bois brut et marqués par un danger permanent, aussi bien que des plans d'une indéniable beauté, particulièrement celle des chevaux, de la forêt, du désert et du ciel.

Conclusion

[54] Cet article cherche à utiliser le concept clé d'intertextualité pour explorer certains aspects importants de la création télévisuelle et des modes de réception qui apparaissent de plus en plus clairement à la faveur des évolutions de l'écriture, la production et la dissémination télévisuelle (sans mentionner les échos avec les autres formes de médias). Il puise à la fois dans la riche tradition interprétative et analytique du concept d'intertextualité et cherche à la pousser plus loin en décrivant deux types d'intertextualité : l'intertextualité de casting et l'intertextualité constitutive, particulièrement pertinentes pour l'analyse des séries télévisées contemporaines de qualité. Un certain degré d'ambiguïté en ce qui concerne son aspect volontaire, ou le niveau auquel la dynamique des croisements intertextuels est mise en jeu ou vécue sont inhérent au concept d'intertextualité (par le « créateur » ou par le « spectateur »). Cet article cherche donc à examiner différents niveaux d'agentivité et d'investissement de la part des créateurs qui puisent délibérément dans les acteurs et les memes d'autres séries jusqu'aux spectateurs, en comparant assidûment les thèmes, les personnages, les décors et les acteurs à travers des séries et des films. En conservant les formulations de Kristeva et Barthes sur l'intertextualité et l'écriture, il décrit à la fois un style compositionnel et une pratique de visionnage, d'interprétation et d'engagement (le

style compositionnel étant lui-même basé sur les pratiques de visionnage). L'intertextualité de casting est le concept proposé ici dans le but d'analyser les aspects particuliers de résonance et de croisement entre les séries et les films émergents de la présence de mêmes acteurs, mais le fait de traquer ces trajectoires et ces associations est déjà une pratique commune chez les spectateurs de médias.

[55] L'intertextualité du casting renvoie à la fois à un champ intertextuel structuré autour des liens que constituent les acteurs, et à un style compositionnel qui prend en compte et exploite les inflexions de l'ethos d'un acteur issues de ses rôles antérieurs. Ce concept nous permet d'évaluer la manière dont les créateurs peuvent invoquer une mise en scène ou une situation par le casting d'un acteur qui confèrera une présence et un affect reconnaissable. Cela souligne également la manière dont les acteurs apportent ces qualités d'un rôle à l'autre et modifient le jeu de leur persona à travers les inflexions de rôles successifs. Bien que cette pratique soit un sujet de préoccupation ancien, avec des spectateurs pistant les stars classiques du petit écran à travers des rôles, et suivant la carrière de leur acteurs et écrivains favoris (Socrate aurait adoré voir les tragédies d'Euripide, mais aurait rejeté celles de Sophocle et Aeschylus, par exemple), l'émergence d'une télévision de qualité, l'augmentation massive de production télévisée et sa dissémination à travers divers réseaux et moyens de diffusions, et la disponibilité croissante de média à travers les DVD, téléchargements, streaming et télévisions par satellite a porté cette question au premier plan

[56] L'intertextualité constitutive est orientée vers l'analyse des échos entre décors, histoires, costumes, musiques et autres facteurs à travers différents médias. Encore une fois, cela peut renvoyer à la fois au champ général de ces échos, à

la pratique consistant à les rechercher et à les interpréter, ainsi qu'à une stratégie compositionnelle employée par les artistes pour construire une scène en mobilisant des tonalités, des visuels, des effets, des costumes ou d'autres éléments déjà façonnés ou infléchis par des textes médiatiques antérieurs. Le principal apport de l'intertextualité constitutive telle qu'elle est abordée dans cet article réside dans la possibilité qu'elle offre d'analyser les croisements et imbrications entre les différents textes de médias, particulièrement les séries télévisées. Par exemple, en tant qu'exemple paradigme de télévision de qualité, *Buffy contre les vampires* a exercé une influence impressionnante sur d'autres séries et d'autres formes de productions de médias. Et *Eureka* est considérablement construite à travers l'emprunt artistique et la stratification de memes et références reconnaissables provenant d'autres séries, principalement *Buffy*, pour créer un texte unique et original (indiquant que cette forme d'emprunt intertextuel n'est pas convenue, ou une « copie », mais donne naissance à de nouvelles possibilités de composition et d'originalité).

[57] Combinés ensemble, ces deux concepts d'intertextualité de casting et d'intertextualité constitutive offrent la possibilité de traiter un grand nombre d'exemples saillants provenant de la télévision contemporaine (et autres médias). Bien que je soutienne que les deux s'inscrivent pleinement dans la solide tradition de l'intertextualité (comme l'indiquent par exemple l'analyse par Barthes du visage de Garbo et l'interprétation par Kristeva des échos entre décor et dialogues), ces nouvelles réélaborations de l'intertextualité sont particulièrement pertinentes pour la télévision contemporaine et les environnements multimédias. Combiner l'analyse du croisement de casting et de l'écho entre des scènes, des personnages, des costumes, etc. permet de proposer une analyse empirique et formellement fondée

de ces manifestations d'intertextualité à travers de tels textes. La télévision comme *Buffy* ou *Eureka* démontre les aspects significatifs de l'intertextualité de casting et constitutive, et interpréter et apprécier des séries sans porter attention à ces aspects peut s'avérer difficile. Ces deux axes d'interprétation concentrent l'attention sur le riche champ de l'intertextualité en tant que source stratégique pour la composition et la réception. La pratique d'écriture de Whedon est significative en ce qu'il se définit lui-même comme un « fan-boy », et qu'il a fréquemment interagi en ligne avec les fans durant les premières années de *Buffy*, commentant souvent précisément ce type de résonances et de croisements avec d'autres textes de science-fiction et de la culture populaire (Whedon lui-même s'appuie d'ailleurs sur un vaste champ intertextuel englobant films classiques, télévision dite « savante » et « populaire », bandes dessinées, romans, ouvrages de non-fiction, entre autres). Whedon n'a certainement pas inventé cette pratique, et n'a pas non plus proclamé l'avoir fait, dans la mesure où l'intertextualité comporte une dimension intrinsèquement participative, démocratique et relevant de la réception, qui repose à la fois sur une communauté de spectateurs et tend à relativiser l'intention originelle et le génie individuel des créateurs. Néanmoins, Whedon et *Buffy* occupe bel et bien une place importante en relation avec l'art de l'intertextualité dans la télévision. Comme le soulignent à la fois Kristeva et Barthes, l'intertextualité ne relativise pas l'activité artistique ni ne la dissout dans un jeu illimité de références et d'associations. Au contraire, tous deux soutiennent qu'elle multiplie les possibilités de la pratique artistique en élargissant de manière significative la « palette » dont disposent les créateurs culturels, tout en mettant en évidence la dimension intrinsèquement sociale et relationnelle de la production artistique (ce qui conduit à reconfigurer la notion de génie individuel et de création solitaire). En ce sens, l'œuvre de

Whedon se distingue par l'attention minutieuse qu'elle porte à un grand nombre d'autres textes, en tant que consommateur attentif et enthousiaste de médias et d'idées.

Notes

¹ Julia Kristeva, « *Le mot, le dialogue et le roman* », dans *The Kristeva Reader*, éd. Toril Moi, Columbia University Press, 1986, p. 37 ; « *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman* », *critique*, n° 239, 1967, p. 438-465.

² Kristeva et Roland Barthes ont travaillé en étroite collaboration, étant manifestement au fait de leurs travaux respectifs et développant nombre de thèmes communs. Tous deux faisaient partie du groupe **Tel Quel** et contribuaient à la revue du même nom. Il est rapporté que Kristeva suivit les séminaires de Barthes peu après son arrivée à Paris en provenance de Sofia et qu'elle rédigea, dans le cadre de son séminaire de 1966 à l'École pratique des hautes études consacré à Mikhaïl Bakhtine, un essai qui joua un rôle déterminant dans l'élaboration de la théorie de l'intertextualité. Elle y mobilisait des concepts tels que le *texte*, la *cryptographie* et l'*écriture*, notions que Barthes développait depuis les années 1950.

³ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1953, p. 23. Je remercie Christina Harlow pour les échanges concernant la traduction et l'importance de Barthes dans cette étude. J'adresse également mes remerciements à Christopher Danta ainsi qu'à la faculté d'anglais, des médias et des arts du spectacle de l'Université de Nouvelle-Galles du Sud pour avoir accueilli une présentation et une discussion de cet article dans le cadre de leur cycle de séminaires ; mes remerciements vont également à Simon Lumsden et Chris Mayes. Enfin, je remercie tout particulièrement Ananya Mukherjea pour ses observations essentielles et les discussions approfondies portant sur chacun des aspects de l'interprétation proposée ici.

⁴ Roland Barthes, « *Le visage de Garbo* », dans *Mythologies*, Seuil, 1957.

⁵ Plus encore, l'*Internet Movie Database* (IMDb) permet de suivre, avec précision et à la demande, les carrières et les trajectoires des artistes. Une part importante de cette recherche – ainsi que de futurs travaux dans cette perspective – s'appuie sur cette base de données en tant que ressource scientifique précieuse.

⁶ La figure de John Ritter constitue en outre un point culminant intertextuel surdéterminé, dans la mesure où il était le fils de Tex Ritter, célèbre vedette de la musique country et du cinéma.

⁷ Les travaux de Richard Dyer sont fondamentaux pour l'étude des vedettes de cinéma et du phénomène de la star. Il souligne explicitement que les stars sont des entités construites de manière intertextuelle, constituées à travers différents médias. Son intérêt porte toutefois principalement sur l'image de la star telle qu'elle se déploie dans cette multiplicité de représentations, plutôt que sur les relations et les transformations entre ces différents médias lors du passage d'une star d'un support à un autre. Il observe avec justesse que « la présence d'une star dans un film est la promesse d'un certain type d'expérience que le spectateur s'attend à vivre en allant voir ce film », tout en établissant la distinction analytique suivante : « Une partie de la fabrication de l'image de la star se déroule dans les films auxquels elle participe, avec l'ensemble des personnes impliquées dans leur réalisation ; mais on peut considérer les films comme une seconde étape... » (Dyer, *Heavenly Bodies*, p. 5 (voir la référence bibliographique complète ci-dessous dans cette note). Bien que ces deux démarches soient étroitement liées, leurs objets d'analyse diffèrent. Le présent article constitue, en un sens, la démarche inverse : il s'intéresse aux effets intertextuels à l'intérieur et entre différentes séries télévisées, films et autres médias, en prenant également en compte les trajectoires des acteurs et des membres des équipes de production.

Le concept de *star* est ici fondamental, entendu comme une personnalité et un *ethos* reconnaissables qui acquièrent leur signification à travers l'accumulation de rôles et de personae variés. L'intertextualité des acteurs et des équipes techniques représente une extension, ou une pluralisation, de ce concept de star. Elle consiste à examiner comment différentes œuvres audiovisuelles sont façonnées par les croisements complexes des personnes qui y participent et des images médiatiques qui leur sont associées (de nombreux réalisateurs, producteurs, scénaristes, maquilleurs, etc., possédant eux aussi une image de « star » au sens décrit par Dyer).

L'intertextualité constitutive peut, dans une certaine mesure, renvoyer à l'image de star qui entoure des œuvres entières, ou encore des images visuelles marquantes, des dialogues, des récits, et d'autres éléments similaires. Elle concerne l'ouverture globale d'une série ou d'un programme à l'*ethos*, à l'imaginaire et aux caractéristiques d'une autre œuvre (ou de plusieurs autres).

Les deux ouvrages majeurs de Richard Dyer sont : Richard Dyer, *Stars*, British Film Institute, 2008 ; et Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Routledge, 1994.

⁸ John Fiske, *Television Culture*, Routledge, 2003, p. 8-9.

⁹ Keith A. Reader, « *Literature/Cinema/Television: Intertextuality in Jean Renoir's Le Testament du docteur Cordelier* », dans Michael Worton et Judith Still (dir.), *Intertextuality: Theories and Practice*, Manchester University Press, 1990, p. 176.

¹⁰ *Warehouse 13* se déroule dans le même univers fictionnel que *Eureka*. Les deux séries se renvoient mutuellement à travers diverses références et partagent ponctuellement certains éléments narratifs. Des personnages passent d'une série à l'autre, notamment lorsque Fargo se rend au Warehouse ou que Claudia visite *Eureka*. Bien qu'elle n'ait pas poursuivi son implication dans la série, la participation initiale de Jane Espenson et de Rockne S. O'Bannon – créateur de *Farscape* – constitue un bon exemple d'intertextualité au niveau des équipes de création.

¹¹ Je remercie Ananya Mukherjea d'avoir attiré mon attention sur cette intéressante ligne d'association entre le *Buffyverse* et *Moonlight*.

¹² *The Guardian*, « James Marsters – *Torchwood* TV Series – Guardian.co.uk Review », 22 juin 2007. (L'extrait fourni s'interrompt avant la fin de la référence bibliographique.) ... *Tv-Series*, 22644.html, consulté le 12 juin 2010.

¹³ Il est significatif que le personnage de Spike ait déjà été étudié comme un important vecteur d'intertextualité dans : Milly Williams, « *Spike, Sex, and Subtext: Intertextual Portrayals of the Sympathetic Vampire on Cult Television* », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, n° 3, 2005, p. 289-311.

¹⁴ *Warehouse 13* présente également un important croisement avec *Battlestar Galactica*, notamment grâce à la participation de Michael Hogan en tant qu'acteur invité. Par ailleurs, Jane Espenson a été scénariste et productrice sur *Battlestar Galactica*.

¹⁵ Sur cette question, voir l'ouvrage particulièrement éclairant de Roz Kaveney : *Teen Dreams: Reading Teen Film and Television from Heathers to Veronica Mars*, I. B. Tauris, 2006.

¹⁶ Les liens entre *Los Alamos* et *Buffy* contre les vampires sont étudiés dans Jeffrey Bussolini, « *Los Alamos is the Hellmouth* », *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, vol. 5, n° 2 (18), 2005.

¹⁷ Il convient également de noter que le laboratoire de recherche dans *Eureka* porte le nom de **Global Dynamics**, ce qui semble constituer une référence analogue au grand groupe industriel de défense **General Dynamics**.

¹⁸ Les tunnels de vapeur présents dans *Eureka* ressemblent également de manière frappante au réseau de tunnels de vapeur situé sous le centre-ville de Los Alamos.

¹⁹ Cette impression est particulièrement renforcée lorsque les deux extraits sont visionnés côte à côte. Lors d'un colloque réunissant des chercheurs spécialistes des séries télévisées, où ces extraits furent projetés, nombre d'entre eux furent d'abord persuadés que le plan provenant de *Moonlight* appartenait en réalité à *Angel*.

²⁰ Ben Rawson-Jones, « Davies: Buffy, Angel inspired Torchwood », *Digital Spy*, 17 octobre 2006, <http://www.digitalspy.com/cult/news/a38295/davies-buffy-angel-inspired-torchwood.html>, consulté le 12 juin 2010.

²¹ Jennifer Goltz, « Listening to *Firefly* », dans Jane Espenson (dir.), *Finding Serenity: Anti-heroes, Shepherds and Space Cowboys in Joss Whedon's Firefly*, BenBella, 2004, p. 209-215. Bien que Goltz précise qu'elle n'analyse pas la ballade d'ouverture et estime que celle-ci n'exerce peut-être pas le même effet narratif que les leitmotifs et les images sonores qu'elle étudie, elle souligne néanmoins principalement le rôle du thème musical qu'elle nomme « **Serenity** » : « La principale signature musicale de la série — que j'appellerai *Serenity* — rappelle la chanson du générique » (p. 210).

²² Christopher Neal, « Marching Out of Step: Music and Otherness in the *Firefly/Serenity* Saga », dans Rhonda V. Wilcox et Tanya R. Cochran (dir.), *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*, I. B. Tauris, 2008, p. 191-198.

Works Cited

- 2001: A Space Odyssey*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Stanley Kubrick Productions, 1968.
- 8 Simple Rules*. Touchstone Television/American Broadcasting Company/Flody Co./Shady Acres Entertainment/Tracy Gamble Productions/ABC, 2002-05.
- All My Children*. American Broadcasting Company/Creative Horizons/ABC, 1970-2011.
- American Dad*. 20th Century Fox Television/Atlantic Creative/Fuzzy Door Productions/Underdog Productions/Fox, 2005-12.
- American Pie*. Universal Pictures/Zide-Perry Productions/Newmarket Capital Group/Summit Entertainment, 1999.
- The Andy Griffith Show*. Columbia Broadcasting System (CBS)/Danny Thomas Enterprises/ Mayberry Enterprises/Paramount Television/CBS, 1960-68.
- Angel*. Kuzui Enterprises/Sandollar Television/20th Century Fox Television/WB, 1999-2004.
- Atomic City, The* (Paramount Pictures, 1952)
- Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*. New Line Cinema, 1999.
- Babylon 5*. Babylonian Productions/PTEN, 1994-98.
- Barthes, Roland. *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, 1953.
- . "Le visage de Garbo." *Mythologies*, Seuil 1957.
- Battlestar Galactica*. British Sky Broadcasting (BSkyB)/David Eick Productions/NBC Universal Television/R&D TV/Stanford Pictures (II)/Universal Media Studios (UMS)/SciFi, 2004-2009.
- Beverly Hills 90210*. 90210 Productions/Fair Dinkum Productions/Spelling Television/ Fox, 1990-2000.
- The Brother From Another Planet*. Anarchist's Convention Films/UCLA Film and Television Archive/A-Train Films, 1984.
- Brothers*. Lionsgate/Relativity Media/Sighvatsson Films/Michael De Luca Productions/ Palomar Pictures, 2009.
- Buffy the Vampire Slayer*. Mutant Enemy/Kuzui Enterprises/Sandollar Television/20th Century Fox Television/WB, 1997-2003.
- Bussolini, Jeffrey. "Los Alamos is the Hellmouth," *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, vol. 5 no. 2 [18], 2005.
- Castle*. Beacon Pictures/Experimental Pictures/ABC Studios/ABC, 2009-12.
- Covert Affairs*. Dutch Oven/Universal Cable Productions/USA, 2010-

12.

- Cruel Intentions*. Columbia Pictures Corporation/Cruel Productions/Newmarket Capital Group/ Original Film, 1999.
- Deadwood*. CBS Paramount Network Television/Home Box Office (HBO)/Paramount Network Television/Red Board Productions/Roscoe Productions/HBO, 2004-06.
- Doctor Who*. British Broadcasting Corporation/BBC Wales/Canadian Broadcasting Corporation/BBC, 2005-12.
- Doctor Who Confidential*. British Broadcasting Corporation/BBC Wales/BBC, 2005-12.
- Dr. Horrible's Sing-Along Blog*. Timescience Bloodclub/Webcast, 2008.
- Dyer, Richard. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Routledge, 1994.
- . *Stars*. British Film Institute, 2008.
- Eureka*. NBC Universal Television/Universal Cable Productions/SciFi, 2006-12.
- Family Guy*. 20th Century Fox Television/Film Roman Productions/Fuzzy Door Productions/Hands Down Entertainment/Fox, 1999-2012.
- Fast Times at Ridgemont High*. Refugee Films/Universal Pictures, 1982)
- Fat Man and Little Boy* (Paramount Pictures/Lightmotive 1989.
- Firefly*. Mutant Enemy/20th Century Fox Television/Fox, 2002.
- Fiske, John. *Television Culture*. Routledge, 2003.
- Gray, Jonathan. *Watching with The Simpsons: Television, Parody, and Intertextuality*. Routledge, 1992.
- Free Spirit*. Columbia Pictures Television/ABC, 1989.
- Goltz, Jennifer. "Listening to Firefly." *Finding Serenity: Anti-heroes, Shepherds and Space Cowboys in Joss Whedon's Firefly*, edited by Jane Espenson, Benbella, 2004, pp. 209-15.
- The Grudge*. Columbia Pictures/Ghost House Pictures/Fellah Pictures/Senator International/Vertigo Entertainment, 2004.
- The Guardian*. "James Marsters - Torchwood TV Series - Guardian.co.uk Review." 22 June 2007, <http://www.whedon.info/James-Marsters-Torchwood-Tv-Series,22644.html>. Accessed 12 June, 2010.
- Hooperman*. 20th Century Fox Television/Adam Productions/ABC, 1987-89.
- How I Met Your Mother*. 20th Century Fox Television/Bays Thomas Productions/Fox, 2005-12.
- Infinity*. First Look International/Neo Productions/Overseas FilmGroup, 1996.

- The Invisibles*. Company Pictures/Company Television/BBC, 2008.
- The Italian Job*. Paramount Pictures/De Line Pictures, 2003.
- Jake 2.0*. Viacom Productions/Jake Productions/Matthews Scharbo Productions/Roundtable Entertainment/Silent H Productions/UPN, 2003-4.
- Kaveney, Roz. *Teen Dreams: Reading Teen Film and Television from Heathers to Veronica Mars*. I. B. Tauris, 2006.
- Kitchen Confidential*. 20th Century Fox Television/New Line Television/Darren Star Productions/Fox, 2005.
- Kristeva, Julia, "Word, Dialogue and Novel" *The Kristeva Reader*, edited by Toril Moi, Columbia University Press, 1986, pp. 25-61.
- . "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman." *Critique*, 239, 1967, pp. 438-65.
- Lavery, David. "'A Religion in Narrative': Joss Whedon and Television Creativity." *Slayage: The Online International Journal of Buffy Studies*, vol. 2, no. 3, 2002.
- Let Me In*. Overture Films/Exclusive Media Group/Hammer Film Productions, 2010.
- Little Britain*. British Broadcasting Corporation (BBC)/BBC, 2003-2006.
- The Lost Boys*. Warner Bros., 1987.
- MacGruber*. Michaels-Goldwyn/Relativity Media, 2010.
- MacGyver*. Henry Winkler-John Rich Productions/Paramount Television/ABC, 1985-1992.
- Max Headroom*. Chrysalis-Lakeside/Lorimar Productions/ABC, 1987-88.
- Merlin*. Shine/BBC Wales/BBC, 2008-11.
- Moonlight*. Silver Pictures Television/Warner Bros. Television/CBS, 2007-08.
- My So-Called Life*. ABC Productions/ABC Video Enterprises/Bedford Falls Productions/Capital Cities Television Productions/ABC, 1994-95.
- Neal, Christopher, "Marching Out of Step: Music and Otherness in the Firefly/Serenity Saga." *Investigating Firefly and Serenity: Science Fiction on the Frontier*, edited by Rhonda V. Wilcox and Tanya R. Cochran, I. B. Tauris, 2008. pp. 191-98.
- New Amsterdam*. LaHa Films/Regency Television/Sarabande Productions/Scarlet Fire Entertainment/Fox, 2008.
- Night of the Living Dead*. 21st Century Film Corporation/Columbia Pictures Corporation, 1990.
- Northern Exposure*. Cine-Nevada Productions/Universal TV/Falahey-

- Austin Street Production,/CBS, 1990-95.
Once Upon a Time in the West/C'Era una volta il West. Finanzia San Marco/Rafran Cinematografica/ Paramount Pictures, 1968.
Prison Break. 20th Century Fox Television/Original Television/Prison Break Productions/Fox, 2005-2009.
Psycho Beach Party. New Oz Productions/Red Horse Films/Strand Releasing, 2003.
Rawson-Jones, Ben. "Davies: Buffy, Angel inspired Torchwood." *Digital Spy*, October 17, 2006, <http://www.digitalspy.com/cult/news/a38295/davies-buffy-angel-inspired-torchwood.html>. Accessed 12 June 2010.
Reader, Keith A. "Literature/Cinema/Television: Intertextuality in Jean Renoir's *Le Testament du docteur Cordelier*." *Intertextuality: Theories and Practice*, edited by Michael Worton and Judith Still, Manchester U Press, 1990.
Repo Man. Edge City, 1984.
Robot Chicken. ShadowMachine Films/Sony Pictures Digital/Stoopid Monkey/Williams Street, 2005-2011.
Roswell. 20th Century Fox Television/Jason Katims Productions/Regency Television/WB, 1999-2001.
Scooby Doo. Warner Bros. Pictures/Mosaic Media Group/Atlas Entertainment, 2002.
Scooby Doo 2: Monsters Unlashed. Warner Bros. Pictures/Mosaic Media Group/Scooby Two Films, 2004.
The Sentinel. Paramount Television/Pet Fly Productions/UPN, 1996-99.
Serenity. Universal Pictures/Barry Mendel Productions, 2005.
The Simpsons. 20th Century Fox Television/Gracie Films/Fox, 1989-2011.
Stargate. Canal+ (as Le Studio Canal+)/Centropolis Film Productions/Carolco Pictures, 1994.
Stargate SG-1. Sony Pictures Television/Double Secret Productions/Gekko Film Corp./ Kawoosh! Productions/MGM Worldwide Television Productions/Stargate SG-1 Production/Showtime, 1997-2007.
Swans Crossing. Heliosphere Productions, 1992.
Terminator 2: Judgment Day. Carolco Pictures/Pacific Western /Lightstorm Entertainment/Canal+/T2 Productions, 1991.
Three's Company. DLT Entertainment/TTC/The NRW Company/Three's Company Productions/ABC, 1977-1984.
Tiger Eyes. Tashmoo Productions/Amber Entertainment, 2012.

- Torchwood*. BBC Wales/Canadian Broadcasting Corporation/BBC, 2006-11.
- Twilight*. Summit Entertainment/Temple Hill Entertainment/Maverick Films/Imprint Entertainment/Goldcrest Pictures/Twilight Productions, 2008.
- Twin Peaks*. Lynch-Frost Productions/Propaganda Films/Spelling Entertainment/Twin Peaks Productions/ABC, 1990-91.
- Ugly Betty*. Silent H Productions/Ventanarosa Productions/Reveille Productions/Touchstone Television/ABC Studios/ABC, 2006-2010.
- Veronica Mars*. Silver Pictures Television/Stu Segall Productions/Rob Thomas Productions/Warner Bros. Television/Warner Bros. Pictures/UPN, 2004-07.
- Warehouse 13*. Universal Cable Productions/Universal Media Studios/SyFy, 2009-11.
- Wargames*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)/Sherwood/The Leonard Goldberg Company/United Artists, 1983.
- Who's Afraid of Virginia Woolf?* Warner Bros. Pictures/Chenault Productions, 1966.
- Williams, Milly. "Spike, Sex, and Subtext: Intertextual Portrayals of the Sympathetic Vampire on Cult Television." *European Journal of Cultural Studies*, vol. 8, no. 3, 2005, pp. 289-311.
- The X-Files*. Ten Thirteen Productions/20th Century Fox Television/X-F Productions/Fox, 1993-2002.