



HAL
open science

Pièces historiques de Shakespeare et série Game of Thrones : comparaison des mécanismes de deux feuilletons à succès

Marceau Deschamps-Ségura

► To cite this version:

Marceau Deschamps-Ségura. Pièces historiques de Shakespeare et série Game of Thrones : comparaison des mécanismes de deux feuilletons à succès. Colloque “ Littérature et séries ”, Laboratoire HCTI/Réseau GUEST, Mar 2015, Lorient, France. hal-02950050

HAL Id: hal-02950050

<https://hal.science/hal-02950050v1>

Submitted on 27 Sep 2020

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

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

Pièces historiques de Shakespeare et série *Game of Thrones* : comparaison des mécanismes de deux feuilletons à succès

Marceau DESCHAMPS-SEGURA
Doctorant à l'université de Poitiers

Souvent rapprochés en raison de leurs thématiques communes, la série *Game of Thrones* (HBO, 2011 -) et le théâtre de Shakespeare partagent également des mécanismes plus profonds. D'une part, des caractéristiques narratologiques et dramaturgiques : dans la construction des personnages par leur parole et des signes extérieurs et symboliques ; dans le jeu d'écho ou de redondance entre le discours et les actions ; dans l'alternance, enfin, entre scènes de délibérations et scènes d'affrontement. D'autre part, des dynamiques de réception rapprochent plus volontiers de Shakespeare la série de David Benioff et D. B. Weiss que les romans de George R. R. Martin, dont elle est tirée : la temporalité du feuilleton, qui implique une réception saccadée, avec un rituel d'attente et de célébration collective pour chaque nouvel épisode, rythmé par le délais de l'élaboration ; et donc, un jeu de dialogue conscientisé par les artistes avec les attentes des spectateurs, et l'ancrage de problématiques commerciales au cœur du processus de création de la série, comme du théâtre de Shakespeare. Ces proximités impliquent de replacer l'œuvre de Shakespeare dans le cadre de l'*entertainment*, et de regarder la série de David Benioff et D. B. Weiss comme une œuvre porteuse de connaissance et de savoir-faire, pour avoir de chaque corpus un regard plus complet. Nous étudierons ici le premier cycle de pièces historiques de Shakespeare (les trois parties de *Henry VI* et *Richard III*), et la première saison de *Game of Thrones*, qui introduit les principaux personnages et les intrigues premières.

Because of its themes, *Games of Thrones* often is compared to the first tetralogy of histories by Shakespeare (1-2-3 *Henry VI* and *Richard III*). Though, the links between those two artistic series might be even tighter than it first seem. Just as Shakespeare uses everything that the practicalities and realities of the theatre in the early modern period might offer to make an appealing suite of plays, David Benioff and D. B. Weiss are very careful to the audience of their time's tastes when it comes to adapt on television George R. R. Martin's universe. Being both serial works they share a certain way to be expected, and then watched and cheerfully shared by a growing community of customers, fascinated by the series' narratives and esthetical aspects. Being both great pieces of entertainment, they demonstrate one the one hand the vivid and popular energy of Shakespeare's first plays, due to their specific cultural context, and on the other hand the great amount of interest we ought to pay to our own popular culture. We shall here compare the first tetralogy of histories by Shakespeare and the first season of the *Game of Thrones* series by David Benioff and D. B. Weiss, where main characters and plots are introduced.

Divertissement, culture populaire, sérialité, dramaturgie, attention discontinue, *zapping*, épique, rhétorique, communauté.

Entertainment, popular culture, serialisation, story-telling, intermittent attention, *zapping*, epic, rhetoric, community.

I – Un ancrage dans les goûts et les formes de son temps

Les premières pièces de Shakespeare, comme aujourd'hui les séries télévisées, s'inscrivent dans le contexte ambivalent de l'*entertainment*. D'une part, ces formes rencontrent un massif succès populaire. Selon Delphine Lemonnier-Textier, « on estime ainsi que la

première partie d'*Henry VI* a pu être vue par au moins 10 000 spectateurs entre mars et juin 1592¹ » ; pour *Game of Thrones*, les épisodes liminaires de la première saison dépassent respectivement 2 millions² et 3 millions³ de spectateurs dès leur première diffusion. D'autre part, ces formes peuvent souffrir, sinon d'un discrédit, du moins d'un *a priori* négatif auprès des autorités intellectuelles, dévalorisant le divertissement. Elles portent, de ce fait, une dimension profane. En l'absence de halls privés lors de la décade de 1590⁴ (dans laquelle on situe l'écriture, les représentations et les premières publications de la tétralogie), le théâtre se situe exclusivement dans les lieux excentrés et malfamés voués au jeu et à la débauche. Par leur dimension spectaculaire et violente, les pièces qui s'y jouent sont considérées comme un naïf divertissement ; il faut attendre *Hamlet*, plusieurs années après *Richard III*, pour pouvoir lire que Shakespeare a de quoi intéresser également les spectateurs plus avisés⁵. De manière comparable, Emma Smith analyse l'indignation de critiques face à l'adaptation de Shakespeare à la télévision⁶ ; ce que trahit encore la dimension marginale, voire exotique des études consacrées aux séries télévisées, proportionnellement au caractère massif de leur production et de leur consommation, à la pertinence et à la richesse de leurs contenus. C'est pourtant précisément la dimension commerciale de telles productions qui va déterminer une partie de leurs caractéristiques et mécanismes, pouvant fonder leur intérêt-même.

Il est important de constater tout d'abord que chacune de ces deux aventures artistiques puise dans les formes les plus populaires de chaque temps. L'enjeu commercial du théâtre élisabéthain⁷, comme aujourd'hui de la production du divertissement télévisuel, légitime facilement ce choix. Selon Delphine Lemonnier-Textier, « L'Angleterre élisabéthaine a le goût des récits historiques, appelés à l'époque chroniques, retraçant les grandes étapes d'un passé commun et

¹ Delphine Lemonnier-Textier, « Le Triomphe de la théâtralité », in Anne-Claire Boumendil et Olivier Celik (dir.), *Henry VI – Mise en scène de Thomas Jolly*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, N° 1365-1366, juillet 2014, p. 274.

² Robert Seidman, « [Updated: HBO renews Game of Thrones for second season; Premiere grossed 4.2 million on HBO sunday night](#) », *tvbythenumbers.zap2it.com*, *TV by the Numbers • Zap2it*, 19 avril 2011, consulté le 06/03/16.

³ Robert Seidman, « [Updated: Ned Who? Game of Thrones soars to ratings highs in season finale](#) » [[archive](#)], *tvbythenumbers.zap2it.com*, *TV by the Numbers • Zap2it*, 21 juin 2011, consulté le 06 mars 2016.

⁴ Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London*, troisième édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 161.

⁵ Stanley Wells, *Shakespeare & CO.*, London, Penguin Books, 2007, p. 3.

⁶ Emma Smith, « Shakespeare serialized : *An Age of Kings* », in *The Cambridge companion to Shakespeare and popular culture*, éd. Robert Shaughness, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 134-136.

⁷ Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge University Press, 2009, p. 14-15.

brossant le portrait de figures historiques érigées en héros pour les besoins de la cause⁸. » Andrew Gurr rappelle également cet enthousiasme nationaliste qui célèbre la victoire sur la Grande Armée, notamment au moyen de pièces spectaculaires, qui font écho aux faits guerriers que le peuple vit par procuration : « the mood was in any case right for the drums, swordplay and noise, which suited the largest stages and natural daylight of open-air playhouses⁹. » En cela, David Benioff et D. B. Weiss se font héritiers du travail de Shakespeare. D'une part, la fantaisie médiévale rencontre aujourd'hui une grande popularité, comme en attestent la multiplication et le succès, la réédition et les *remakes* d'œuvres s'ancrant dans cet univers : citons succinctement la trilogie du *Seigneur des Anneaux* (2001-2003) et son préquel *Bilbo le Hobbit* (2012-2014), adaptés au cinéma par Peter Jackson, ou les films tirés de l'univers des contes de Grimm¹⁰. D'autre part, cette proximité est esthétique : ces deux formes jouent à poser un regard illusionniste¹¹ sur des êtres ou des histoires qui assument leur caractère factice, artificiel. Dans le premier cycle historique de Shakespeare, ainsi que dans la première saison de *Game of Thrones*, on remarque ainsi la présence et la discrétion du surnaturel, qui ne pointe que par touche : chez Shakespeare, avec le rapport d'Éléonore à la sorcellerie (*Henry VI*, I, II), ou avec le concert de malédictions formulées dans *Richard III*, dont chacune se réalise ; avec l'apparition des marcheurs blancs qui ouvre la première saison de *Game of Thrones*, et l'éclosion des œufs de dragons de Khaleesi qui closent la première saison. Un autre trait marquant est l'ancrage pour chaque artiste dans le médium privilégié de son temps, utilisé avec maîtrise pour animer son récit. Ainsi, les pièces de Shakespeare témoignent d'une grande qualité dans la construction des discours des personnages, de leurs joutes verbales (qui culmine, presque jusqu'à l'excès, dans le dialogue entre La Reine et Richard, *Richard III*, IV, IV) et des effets scéniques quand *Game of Thrones* tire profit du montage et de la scénarisation télévisuelle¹², de ce que Barthes désignait sous le terme « rhétorique de l'image » au moment d'analyser la poétique et les mécanismes de l'image publicitaire¹³.

⁸ Lemonnier-Texier, p. 273.

⁹ Gurr (2004), p. 161.

¹⁰ http://m.huffpost.com/us/entry/fairy-tales-book_b_5813154.html, consulté le 06 mars 2016.

¹¹ Gurr (2004), p. 157 ; http://www.lexpress.fr/culture/tele/pourquoi-la-serie-game-of-thrones-marquera-son-epoque_1277415.html, consulté le 06 mars 2016.

¹² Mary McNamara, « *Swords, sex and struggles* » [archive], Los Angeles Times, 15 avril 2011, consulté le 06 mars 2016.

¹³ Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964. Nous pourrions utiliser le mot rhétorique dans cette acception contemporaine, telle qu'élargie par Barthes pour désigner la dimension efficace d'un langage, quel que soit le médium.

Ces deux aventures du grand divertissement se sont inscrites dans le courant favorable de la mode de leur époque, mais ont produit un effet, sinon tout à fait inédit, du moins inattendu. Et cet effet se caractérise par son ampleur, sur le plan émotionnel, et sur le plan collectif. Nous avons déjà mentionné le nombre exceptionnel de spectateurs ayant suivi avec assiduité ces aventures. Andrew Gurr commente ensuite le témoignage de Nashe, qui souligne l'adhésion sans précédent de ces spectateurs : « This is the first description of a mass emotion other than laughter in any London playhouse¹⁴. » *Game of Thrones* s'est rendue célèbre par les vives réactions émotionnelles suscitées par des épisodes marquants (régulièrement le pénultième de chaque saison) aux événements choquant¹⁵ : la mort inattendue de Ned Stark, protagoniste de la première saison ; le maintenant fameux « Red Wedding », guet-apens où Lady Catelyn Stark, le prometteur Robb en pleine ascension et sa fiancée enceinte sont sauvagement et traîtreusement assassinés dans un simulacre de célébrations. Les réseaux sociaux¹⁶, et plus généralement le monde des internautes, revêt alors un deuil doublé d'une vive réaction contre les « *spoilers* », informations données, volontairement ou non, à quelqu'un qui n'a pas encore vue l'épisode, et qui lui en gâcherait le visionnage, en lui dévoilant ce qui va advenir. C'est que l'émotion de la réception est intensifiée par un mécanisme ambivalent de ces formes marathoniennes : entre la continuité et la discontinuité.

II – Sérialité, continuité et discontinuité

Emma Smith met en avant deux aspects de la création originelle des pièces historiques à l'époque élisabéthaine :

The evidence from performance scheduling thus suggests both that there was a commercial space for consecutive programming, and that both parts of the two-part plays were also seen as autonomous and self-standing. / We do not have any evidence, however, that Shakespeare's history plays were performed serially. Rather, we can see that seriality in the Folio is an editorial process rather than a theatrical one. The specific editorial interventions of the Folio text serve to build a sequence of plays out of a number of previously separately printed, individually titled, works¹⁷.

¹⁴ Gurr (2004), p. 165.

¹⁵ http://www.huffingtonpost.fr/2013/06/07/game-of-thrones-lauteur-assume-lepisode-9_n_3402699.html, consulté le 06 mars 2016.

¹⁶ <https://www.thewrap.com/game-of-thrones-fans-blow-up-twitter-with-shock-anger-sadness-over-season-5-finale-death/>, consulté le 06 mars 2016.

¹⁷ Smith, p. 146.

Les pièces historiques élisabéthaines, comme les séries contemporaines, sont des productions à la fois autonomes et fragmentaires, continues et discontinues dans leur élaboration même. *Richard III* en est un exemple emblématique : régulièrement montée de manière autonome, elle ne s'inscrit pas moins dans le prolongement des trois premières œuvres de la tétralogie qu'elle conclue, ce que révèle l'entreprise de Thomas Jolly. Ce dernier fait le choix d'incruster dans son *Richard III* des extraits de la captation de sa mise en scène d'*Henry VI*, quand les personnages font référence à ces événements. La compilation effectuée lors des réimpressions en *Folio* reconstitue un ensemble avec des pièces créées (ou au moins éditées), à l'origine, les unes après les autres. L'autonomie de l'univers ainsi produit est assurée par des précautions narratives : toutes les informations sont données à l'intérieur des œuvres, et peuvent faire l'objet d'un sommaire introductif (assuré par l'exposition) ou être délivrées au fur et à mesure. Line Cottegnies reconnaît dans *Henry VI* le recours à la première possibilité :

La continuité entre chaque pièce est assurée par la première scène de la pièce suivante, qui rappelle les éléments indispensables pour la progression dramatique. Shakespeare et ses collaborateurs ne présupposent jamais chez le spectateur de connaissances extérieures au matériau dramatique¹⁸.

Ce mécanisme est assumé par les séries contemporaines, qui montent ensemble des fragments des épisodes précédents, diffusés juste avant l'épisode du jour. L'œuvre sérielle se présente alors comme un cœur dramaturgique propre à s'étendre dans chaque épisode, par saccades.

Les informations, bien que contenues chacune dans des fragments autonomes, s'accumulent, et constituent progressivement la chair du récit. Ce mécanisme peut alors faire fi d'une linéarité traditionnelle, et les possibilités d'étendre cet univers sont nombreuses. Les auteurs élisabéthains n'attendent pas que soient conceptualisées les idées de *reboot*, de *remake*, ou de *préquel* pour creuser le filon dramaturgique : la création d'*Henry V* est postérieure à celle du cycle *Henry VI*, bien que narrativement antérieure. Même, un doute indécidable demeure autour de la création de la première partie d'*Henry VI*, qui pourrait être aussi bien antérieure que postérieure à celle des deux autres parties¹⁹. Une certitude demeure : c'est le succès des premières parties créées qui aura entraîné les créations suivantes. Le même phénomène accompagne les séries contemporaines, dont on tourne d'abord un pilote, tout en présentant le projet de la première saison, voire des suivantes ; le succès de ce pilote entraîne alors la

¹⁸ Notice de Line Cottegnies, in Shakespeare William, *Histories*, vol. 1, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, la Pléiade, 2008, p. 1421.

¹⁹ Op. cit., p. 1422-1424.

production de la première saison, et le succès de cette saison la production éventuelle de la suivante. Thomas Jolly, lorsqu'il crée l'intégralité de la tétralogie entre 2010 et 2016, met en avant que ce travail s'est fait par étapes, sans que rien ne garantisse jamais que la suite verrait le jour, à chaque présentation²⁰.

L'effet de ce type de production est double : il fragmente l'intrigue, aussi bien que la réception même de la série. Indépendamment du découpage en scène et en actes, apposé lors de la réédition en *Folio*, on sent bien que la tétralogie de Shakespeare (*a fortiori* la première partie d'*Henry VI*) suit une logique épisodique. Thomas Jolly échelonne sa création en cycles, divisés en épisodes ; la création d'univers scéniques différents pour chaque intrigue (la guerre en France ; la mutinerie de Kade ; la guerre des deux Roses ; l'avènement de Richard ; sa dérive tyrannique et sa chute) rythme la traversée et la structure. Ce morcellement est accentué par la pratique rédactionnelle élisabéthaine : les pièces étaient rédigées en collaboration ; c'est d'ailleurs le cas de la première partie d'*Henry VI*, et le fait que Shakespeare écrive seul les parties suivantes, fait alors inhabituel, ne suffit pas en soi à s'affranchir immédiatement d'habitudes et de procédés stylistiques intégrés. L'idée de prédominance du texte n'est pas de rigueur sur les scènes londoniennes de la fin du XVI^e siècle, pas plus que dans l'écriture des séries contemporaines, elle aussi souvent pratiquée en collaboration – ce qui ne présume pas pour autant de son absence de qualité : l'écriture n'apparaît seulement pas comme l'enjeu premier de la création. Pour la première saison de *Game of Thrones*, on compte cinq scénaristes : principalement David Benioff et D. B. Weiss, qui écrivent ensemble sept des dix épisodes ; Bryan Cogman pour l'épisode 4 ; Jane Espenson pour l'épisode 6 ; et George R. R. Martin lui-même, l'auteur des livres desquels sont tirés la série, et qui scénarise contractuellement un épisode par saison.

L'écoute de ces formes est elle-même discontinuée. Christian Biet rappelle cette dimension intermittente de l'attention, en mettant en avant, comme Andrew Gurr le fait, la vivacité des spectateurs du XVII^e siècle, leurs réactions ouvertes, la présence d'enjeux autres lors de la représentation, notamment mondains ou licencieux, et la vente de nourriture au sein même du théâtre, pendant la pièce²¹. Le spectateur prêtait selon lui attention à la pièce de manière ponctuelle, lorsqu'une tirade particulièrement fameuse ou virtuose était prononcée, ou quand la scène accueillait des faits sanglants, violents, ou spectaculaires. Le

²⁰ Entretien avec Thomas Jolly, in Boumendil et Celik, *op. cit.*, p. 266.

²¹ Christian Biet, *Performance au XVII^e siècle : le théâtre d'Ancien Régime comme événement performatif*, Séminaire à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2012-2013.

théâtre élisabéthain et jacobéen multiplie l'usage de ces procédés²². De nos jours, dans l'intimité de sa télévision ou de son ordinateur personnel, le téléspectateur est lui aussi susceptible d'avoir cette écoute discontinue, plus facilement que dans un théâtre ou un cinéma, où la position de spectateur est désormais très normée vers le silence et l'attention tenue. Cet aspect discontinu de l'attention télévisuelle se cristallise dans la pratique du *zapping*, qui oblige les artistes à multiplier les accroches. Dans ce souci de susciter l'écoute, de captiver le spectateur, *Game of Thrones* mobilise des images crues et des faits sanglants. Dès les premières minutes du premier épisode, des gardes découvrent des cadavres, notamment d'enfant ; rapidement, ces cadavres disparaissent, et font de nouveau apparition pour poursuivre les gardes dans leur fuite et les tuer ; après ce prologue, l'action s'ouvre sur Ned Stark imposant à son jeune fils d'assister à la décapitation du garde déserteur. Ce double prologue pose les bases de la quête herméneutique impliquée par la forme sérielle : comme Bran Stark, ce jeune fils, le spectateur devra non pas fuir l'horreur, mais au contraire l'affronter pour dégager ce qui est juste ; ce personnage sera ensuite plongé dans un coma et sera désormais en proie à des visions énigmatiques qu'il devra par la suite décoder pour progresser dans un univers inconnu, ainsi que le spectateur.

Cette position particulière du spectateur n'est pas propre aux œuvres sérielles, mais la sérialité la sollicite avec une intensité particulière. Emma Smith rend compte des commentaires de Nicholas Grene en ce sens :

Grene also suggests, however, that Shakespeare “developed a structure in which no lay was complete in itself, each part required a narrative sequel.” This “Scheherezade technique to keep the audience narrative-hungry” is, Grene proposes, most prominent in the *Henry VI* plays and *Richard III*, “planned as an interlocking series with a narrative rhythm building across the parts rather than in the individual plays²³.”

Ce mécanisme est partagé par Shakespeare et les scénaristes contemporains : la fin de chaque pièce, de chaque saison – et même de certains épisodes – est à la fois conclusive et ouverte, pouvant aller jusqu'à introduire un *cliffhanger* (ou *point d'orgue*), pour susciter une forte attente de la part des spectateurs. Quand la seconde partie d'*Henry VI* se clôt, York et son camp viennent de remporter la victoire à Saint-Alban ; ils se jettent cependant aussitôt à la poursuite de leurs

²² Christian Biet, *Redécouvrir un répertoire (injustement) oublié*, Master-class au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, 2016. Une partie du cours s'intéressait aux pièces sanglantes de la fin du XVI^e siècle, telles que *Titus Andronicus*.

²³ Smith, p. 147 ; elle-même cite Nicholas Grene, *Shakespeare's Serial History Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 21-23.

ennemis vaincus qui s'enfuient, de peur que cette victoire ne soit renversée par un nouveau coup. La stabilité n'est pas assurée, et l'histoire, bien que trouvant une conclusion, n'est pas encore achevée (V, III). Cela jette, par écho, un trouble sur la fin de la troisième partie d'*Henry VI*, comme s'en amusent les résumés du sommaire de la pièce dans l'édition du texte utilisé par Thomas Jolly : « À l'issue de ce voyage au bout de la nuit, la paix semble être rétablie. À moins qu'elle ne soit qu'un simulacre²⁴ ... » Thomas Jolly renforce le mécanisme de suspens en faisant jouer, à la fin de chaque pièce, le commencement de la suivante, ce qui amplifie l'effet de *cliffhanger*. Il clôt le troisième épisode du second cycle non pas avec la fin de *Henry VI*, mais avec le premier acte de *Henry VI* : le récit se suspend donc, en 2013, une fois York décapité, et sera repris un an plus tard, en juillet 2014, au moment où les trois fils d'York apprennent la nouvelle de son décès. Il clôt le cycle intégral de *Henry VI* avec le premier monologue de *Richard III*, annonciateur de la suite. De la même manière, la première saison de *Game of Thrones* apporte une fin aux principaux récits qu'elle avait ouverts : l'inceste surpris par Bran, et qui avait causé sa chute, est découvert également par son père, devenu main du roi à contrecœur ; le roi Baratheon meurt à la chasse, victime de son intempérance, nourrie par sa femme adultère ; Ned Stark ouvrait la série en décapitant un garde légitimement effrayé, puis il est décapité à son tour, perdu par son excès d'intégrité, ce qui clôt la première saison. S'ouvrent alors de nouvelle ligne : celle du devenir de la descendance Stark, notamment avec le réveil de Bran, la fuite d'Arya, et l'arrivée de John Snow dans la garde de nuit ; l'avènement de Khaleesi ; la ligne inquiétante, aussi, du règne tyrannique de Joffrey.

Cette structure épisodique et ces enjeux dramaturgiques produisent un récit dont le sens est à la fois simple et trouble. Le spectateur est frappé par l'évidence d'une nécessité dans le déroulement des actions ; pourtant, elles apparaissent aussi comme des purs faits, incohérents, fruits de la contingence (dans le monde de l'histoire, ou du fait des conditions de production). C'est que Shakespeare, comme les scénaristes contemporains, marquent la défaite des idéalismes (la mort de Ned Stark en est le symbole), et posent la question de la liberté de figures individuelles en prise avec la complexité des rapports sociaux. Richard Marienstras commente l'entrée de Shakespeare dans l'écriture en ce sens, avec la tétralogie *Henry VI* et *Richard III* :

Il y inscrit une conception de l'histoire, et du rôle de l'individu dans l'histoire, que l'on peut schématiser comme suit : des événements se succèdent le long d'un axe temporel qui leur fournit une continuité plus

²⁴ Boumendil et Celik (dir.), p. 15.

arbitraire que nécessaire. [...] Les individus décrits ou mis en scène ne sont plus simplement les artisans d'une histoire commandée par le bien ou le mal qu'ils incarnent, ni les jouets d'événements sur lesquels ils n'ont aucune prise : situés dans un monde qu'ils changent à mesure que l'action se déroule, et qui es change à leur tour, ils donnent à voir des destins à la fois contingents et nécessaires ; ils sont des lieux et des agents de métamorphoses²⁵.

De la même manière que le sens de l'action est suspendu, intermittent, empirique, de la même manière la conception de l'homme qui s'en dégage est instable et pragmatique. La seule cohérence maintenue est celle du cours du récit qui, comme celui de la vie, est linéaire et ininterrompu. Ce caractère organique se caractérise par la perméabilité à son environnement, et la volonté du spectateur influe donc elle aussi sur le cours du récit, au même titre que celle des personnages²⁶. En mimant l'organicité du vivant dans ses contradictions parfois les plus extrêmes, la première tétralogie de Shakespeare, comme la première saison de *Game of Thrones*, trouve de quoi rencontrer et fédérer des communautés de spectateurs variés, dont chacun est interpellé dans son individualité propre.

III – L'enjeu de l'ampleur et de la présence

Cet éclatement embrasse la complexité du réel : de lui découle la foison de protagonistes en présence, autant que la présence de ces nombreux groupes exige la structuration de la pièce et son morcellement. Pour la première saison de *Game of Thrones*, on peut dénombrer une vingtaine de personnages principaux, une foule de personnages secondaires, et une abondance de figurants. En ce qui concerne Shakespeare, T. J. King dénombre, respectivement pour *2Henry VI*, *3Henry VI*, *1Henry VI* et *Richard III* : 10, 8, 15 et 11 acteurs pour les rôles principaux ; 2, 4, 2 et 6 jeunes acteurs pour les rôles de femmes ou de jeunes hommes ; 14, 16, 13 et 8 acteurs pour les rôles secondaires ; 3, 1, aucun et 1 jeunes acteurs pour les petits rôles ; soit un total de respectivement 29, 29, 30 et 26 acteurs. T. J. King fait remarquer, à propos de la première partie d'*Henry VI* : « This requirement of twenty-eight adult actors is significantly higher than

²⁵ Richard Marienstras, *Shakespeare au XXI^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 30-33.

²⁶ Le fait que les scénaristes et George R. R. Martin s'expriment publiquement, de manière régulière, pour légitimer ou expliquer leurs choix scénaristiques atteste de cette écoute attentive et de cette influence du spectateur, pour une série dont le récit n'est à ce jour pas achevé. http://www.huffingtonpost.fr/2014/04/22/game-of-thrones-saison-4-george-martin-scene-viol_n_5190141.html, consulté le 06 mars 2016.

the average of 18.7 adults required for other Shakespeare plays²⁷. » Il atteste de la présence d'acteurs appartenant à différentes compagnies selon les pièces, ce qui pourrait laisser supposer que plusieurs compagnies auraient pu se rencontrer pour assumer ces larges distributions, comme ce fut le cas au même moment pour *The Second part of the Seven Deadly Sin*²⁸.

Dans un souci de lisibilité scénique, le dramaturge (ainsi que le scénariste) doit élaborer des groupes, et ritualiser la rencontre entre les groupes lors de scènes, ou au moyen de symboles. C'est ce qui se produit dans la scène de scission entre la famille York et la famille Lancaster (*Henry VI*, II. iv) où Richard et Somerset cueillent respectivement une rose blanche et une rose rouge, emblèmes de leur maison. Les autres puissants en présence sont invités à faire de même, et deux clans se dessinent alors visuellement à la scène, distingués par un code couleur évident. Thomas Jolly le suit volontiers, et l'amplifie dans les scènes d'affrontement : les épées et munitions d'artilleries sont autant de rubans blancs ou rouges qui découpent l'espace scénique. Pour les séries télévisées, le générique est un moment stratégique pour introduire ces emblèmes, comme le montre l'exemple de *An Age of Kings* (BBC, 1960), où Peter Dews adapte les pièces historiques de Shakespeare :

an opening synecdoche for the historical terrain to be covered in *An Age of Kings* was established with a shot of a stone table bearing a sequence of five crowns decorated with the heraldic symbols representing the dynasties of Richard II (deer), Henry IV (swan), Edward IV (rose and dagger), Henry VI (sun), and Richard III (boar). Tracking along this table at the start of each episode, the camera symbolically recapitulates the regal upheavals of the previous episodes, orients the current episode in the historical sequence, and implicitly suggests that there will be more upheaval in the future²⁹.

Le générique de *Game of Thrones* suit le même principe. Chaque famille est représentée par son emblème : Stark (loup), Lannister (lion), Baratheon (cerf), Targaryen (dragon). La caméra passe de trois anneaux où sont représentés la lutte de ces animaux à une carte de Westeros, sorte de maquette animée où se construit à vue la ville de chaque famille. D'une saison à l'autre, cette carte évolue, suivant les principaux événements du royaume.

Au sein des épisodes, les animaux sont aussi utilisés pour présenter les personnages et souligner le sens des actions : dans la troisième séquence du premier épisode, la famille Stark découvre

²⁷ Thomas James King, *Casting Shakespeare's Plays : London Actors and Their Roles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 80 (citation) ; p. 78-80 (chiffres).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Smith, p. 140.

plusieurs louveteaux aux côtés d'une louve qui vient de combattre à mort avec un cerf. Chaque enfant Stark récupérera un louveteau, et John Snow, fils illégitime de Ned Stark, délaissé par le partage dans un premier temps, obtiendra finalement un louveteau qui se distingue du reste de la portée par sa blancheur, faisant son apparition quelques secondes plus tard ; les louveteaux laissés orphelins par la destruction mutuelle d'un cerf et d'une louve préfigurent, dès le premier épisode, la conclusion de la saison. De même, dans l'ouverture de l'épisode 7, Tywin Lannister dépèce un cerf pendant qu'il sermonne son fils sur son manque de pragmatisme politique ; les Lannister profitent alors de la richesse des Baratheon (dont l'emblème est le cerf) par un mariage intéressé. De la même manière, la seconde scène de *Henry VI*, les rêves décrits par Gloucester et Éléonore préfigurent les affrontements à venir en mettant en jeu des symboles des familles et du pouvoir : le bâton rompu où l'on plante la tête de ses rivaux, le diadème. Ils cristallisent les enjeux, et suscitent l'attente en proposant une image que le spectateur va rechercher. De manière souterraine, les images mobilisées et les symboles qu'elles véhiculent permettent d'acquiescer une compréhension de l'action, au travers de sa complexité. Les personnages et leurs familles sont eux-mêmes des symboles : ils incarnent des qualités morales, résumées dans leurs devises officielles ou dans celles qu'on leur prête moqueusement. Cela permet aux auteurs de développer des traits moraux, et les qualités qui en découlent (positives ou négatives), ainsi que leur corruption au contact des autres familles. Au moyen de ces symboles, les auteurs déplient le réel, l'analysent, pour permettre de le saisir un peu plus.

Cette abondance des personnages et de symboles répond à plusieurs exigences de la rhétorique classique, que l'on peut faire dialoguer avec la composition dramatique aussi bien qu'avec la composition scénaristique. En effet, ces trois pratiques sont orientées vers la persuasion, c'est-à-dire obtenir la croyance, l'adhésion du spectateur au discours énoncé :

Shakespeare wrote in a culture almost as rhetorical as our own. While American and English elementary schools no longer feature formal rhetorical training as a central part of their educational programs, our modern culture - suffused with seductive advertising and political "spin-doctors" - is deeply conversant with the art of persuasion. And persuasion was at the heart of definitions of rhetoric in the manuals that taught Shakespeare and his contemporaries the art³⁰.

Ce travail de persuasion rhétorique passe par plusieurs étapes, dont les dernières (*actio* et la *memoria*), concernant l'intégration et la

³⁰ Peter G. Platt, « Shakespeare and Rhetorical Culture », in *A Companion to Shakespeare*, Oxford, éd. David Scott Kastan, Blackwell, 1999, <http://www2.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/platt.htm>, consulté le 06 mars 2016.

restitution du discours, sont à la charge de l'acteur, comme de l'orateur. Tiffany Stern s'intéresse à la façon dont le texte était travaillé : « Study alone or in instruction consisted of establishing the correct pronunciation and gesture for a play. Both were considered separate entities following classical rhetorical tradition³¹ ». De la même manière, on peut remarquer les proximités à l'œuvre dans la constitution même du discours (ou de l'œuvre cinématographique, qui est également un langage fait de signes, de codes et de tropes). Le dramaturge et le scénariste, comme l'orateur, procèdent à un travail d'*inventio*, lorsqu'ils formulent les qualités, les histoires et les personnages qu'ils vont mobiliser pour leur récit ; ces éléments sont tirés directement du réel³², ou bien d'une analogie, comme ceux de l'orateur. Cette étape ambitionnant l'exhaustivité, elle amène à mobiliser ces caractères, personnages et autres éléments de la fiction avec abondance.

Vient ensuite la *dispositio*, que Peter G. Platt définit en ces termes : « *Dispositio* consisted of arranging the material decided on in the *inventio* stage and fashioning it into an effective structure³³. » Le travail du dramaturge et celui du scénariste consistent aussi à organiser ce matériau pour produire des structures efficaces, qui vont porter le discours, garantir son impact et assurer sa mémorisation. John McKee définit l'étape scénaristique de la *composition* comme une organisation semblable à celle de la musique : « Composition means the ordering and linking of scenes. Like a composer choosing notes and chords, we shape progressions by selecting what to include, to exclude, to put before and after what³⁴. » La métaphore musicale n'est pas sans rappeler celle utilisée par Puttenham tout au long de son traité *The Arte of English Poesie*, même si McKee délaisse la dimension sonore chère à Puttenham pour se concentrer sur la dimension rythmique et symbolique. Puttenham décrit les vers élisabéthain, McKee l'écriture cinématographique, pourtant ils emploient tous deux un détour par la composition musicale, genre qui peut se passer aussi bien des mots du premier que des images du second. Ce qui lie ces trois écritures, c'est la pensée du rythme et de la composition dans le but de produire un effet.

Laëtitia Coussement-Boileau, s'intéressant à la rhétorique classique, formule les enjeux de cette composition, à travers l'analyse

³¹ Tiffany Stern, « Pronunciation and gesture », *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, New-York, Oxford University Press USA, format kindle, 2008, emp. 851-889.

³² Raphael Lyne, *Shakespeare, Rhetoric and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 71. Il cite Roland Barthes, 'The Old Rhetoric', in *The Semiotic challenge*, trad. Richard Howard, Oxford, Basil Blackwell, 1988 ; *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 11-94.

³³ Platt, *op. cit.*

³⁴ Robert McKee, *Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New-York, HarpersCollins e-books, p. 288.

qu'elle fait de la *copia*, procédé propre à l'*elocutio* qui consiste à multiplier les idées et la façon de les exprimer :

Ainsi la *copia* (par le mélange des registres et les répétitions) répondait à une nécessité de communication et permettait une meilleure compréhension entre les acteurs et leur auditoire si varié. En outre, les conditions mêmes de représentation à l'époque – certains spectateurs étaient debout, mangeaient et parlaient pendant le spectacle –, conditions qui ne sont en rien comparables à celles d'une soirée théâtrale aujourd'hui, rendaient nécessaires certaines répétitions et variations au sein du texte, afin que l'auditoire puisse entendre et suivre le déroulement du drame. L'acteur, semblable à un orateur, devait capter l'attention d'un auditoire relativement dissipé. Enfin, on pourrait invoquer une troisième raison qui relèverait du plaisir. Il y a une jouissance certaine, tant pour l'écrivain de théâtre que pour l'acteur et le spectateur, à déployer sur scène les possibilités de l'abondance verbale ou *copia*³⁵.

On retrouve ici l'enjeu de l'attention à capter, pour tous types de spectateurs ; mais il se double de celui de la compréhension d'intrigues, justement, complexes, et du plaisir qui en découle. La rhétorique télévisuelle (plus encore que celle de la scène de théâtre) tire bénéfice de cette abondance des personnages et des modes de récit (dialogues, emblèmes, actions symboliques). La complexité du réel, incarnée par les personnages et leurs conflits (intérieurs ou interindividuels) dessine une organisation de ce réel, une structuration, une interprétation de ses mécanismes. Cette organisation véhicule la sensation d'une plus grande compréhension du monde, à commencer par celui de la fiction ; Raphael Lyne, décrit ainsi le questionnement de Cicéron sur l'origine du plaisir suscité par l'emploi de métaphores : « He gives two main reasons : the pleasure of cleverness and mental adventure and the way metaphors appeal directly to the senses³⁶. »

Au plaisir de décoder la complexité du réel s'ajoute donc celui du jeu avec la fiction. De la même manière que la métaphore, bien que simple fait de langage, sollicite la sensorialité, de la même manière, la fiction sollicite l'empathie la familiarité. Au fur et à mesure que l'œuvre sérielle se déroule, une familiarité se tisse entre les spectateurs et les familles que l'on voit vivre. Au départ, chaque personnage est un inconnu. Certes, les citoyens de Londres pouvaient être familiers des personnages historiques mis en jeu par la tétralogie, mais les voir incarnés par des acteurs donne un surcroît d'humanité à ces figures jusque-là abstraites. Par ailleurs, le grand nombre d'acteurs sollicités

³⁵ Laëtitia Coussement-Boileau, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 7.

³⁶ Lyne, p. 74.

en même temps, de manière inédite, par les pièces invite à penser que les spectateurs pouvaient découvrir des acteurs qui jusque-là leur étaient inconnus : ce n'est qu'en 1594 que Lord Chamberlain met en place le duopole qui offrira à deux seules compagnies une visibilité privilégiée et stable à Londres³⁷. Pour *Game of Thrones*, David Benioff et D. B. Weiss font le choix d'acteur jusque-là peu médiatisés, voire trouvant dans cette aventure leur première reconnaissance. Sean Bean fait exception, ayant incarné quelques années plus tôt le rôle de Boromir dans le premier tome du *Seigneur des Anneaux*. Les spectateurs rencontrent ainsi pour la première fois ces personnages – voire les acteurs qui les incarnent – et la première surprise suscitée par l'abondance de cette foule laisse place peu à peu, du fait de la longueur de ces formes, à une connaissance intime de ces personnes, qui ne sont plus des étrangers. Thomas Jolly pousse jusqu'au bout la métaphore en créant des comptes Twitter aux personnages de la tétralogie, gérés par chaque acteur, et avec lesquels les spectateurs peuvent dialoguer pendant les nombreux entractes³⁸. On passe d'un monde complexe et inconnu à un monde familier et investi d'affects. Ainsi, l'effet de la disparition ou du succès d'un personnage est décuplé par la familiarité issue de cette cohabitation. Outre les grandes réactions spontanées de spectateurs sur les réseaux sociaux (qui ne sont pas sans rappeler celles des spectateurs des XVI^e-XVII^e siècles par leur caractère effusif) on peut également trouver sur la toile des prises de positions plus argumentées, ou des vidéos d'hommages qui témoignent d'une grande émotion. C'est le cas de la vidéo *Catelyn Stark - sadness and sorrow*, publiée par Queen of Spades sur YouTube, accompagnée d'un long commentaire qui explique l'admiration pour ce personnage, cette femme et cette mère, et l'émotion très forte causée par sa disparition. Avant de faire remarquer que cette affection est exceptionnelle, le goût de l'internaute allant plutôt aux membres de la famille Lannister, personnages plus sombres animés par des conflits plus intenses, elle tient à justifier son choix de mettre en ligne cette vidéo : «Anyway, i wanted to make her a little tribute because there are almost no videos about her on YouTube, and i felt sorry for that. It is only about Robb, but Robb was nothing without his mother and Cat deserves some recognition, even more than Robb - to my opinion³⁹..» Les personnages, bien qu'êtres fictionnels, méritent aux aussi d'être représentés ; leur rendre hommage, c'est défendre les qualités qu'ils incarnent.

³⁷ Andrew Gurr, *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge University Press, 2010, p. 1.

³⁸ Par exemple, les comptes suivants : @ducdegloucester, @LaRhapsode, @CharlesLeDosFin, @JeannePucelle ou @LeSanglierR3.

³⁹ Queen of Spades, *Catelyn Stark - sadness and sorrow*, YouTube, 10 février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=YnUz1T9FrOg>, consulté le 06 mars 2016.

On voit ainsi se dessiner une communauté humaine protéiforme, composée de spectateurs, d'acteurs et d'êtres fictionnels et/ou historiques. Cette communauté est ouverte et inclusive, à l'image de la Rhapsode – Manon Thorel – que Thomas Jolly fait intervenir régulièrement dans sa traversée pour établir un lien direct entre cet univers touffu et les spectateurs. La gratuité et le libreaccès accompagne les publications de fan sur la toile, décrivant l'univers de *Game of Thrones*, en résultat d'initiatives individuelles ou d'organismes tels que Le Monde, qui propose de « comprendre la crise à Westeros en quatre minutes⁴⁰ », pastiche d'enquête géopolitique appliquée au monde fictionnel. *Game of Thrones* est diffusé en France en clair sur Direct 8 depuis 2013 ; sa consommation la plus répandue reste cependant le streaming, avec plus de 14 millions de téléchargements illégaux en 2015⁴¹. De manière exceptionnelle, des événements permettent aux fans de découvrir un épisode en exclusivité dans une salle de cinéma, mais cela ne fait pas ombrage au visionnage individuel, ou entre amis, comme le fait remarquer Alexandre Hervaud : « Quant à l'expérience collective et sociale, depuis quand aurait-on besoin d'intermédiaires pour inviter des camarades à découvrir ensemble le sort réservé à Tyrion Lannister⁴² ? » La peur du *spoiler* et l'enthousiasme collectif amène cependant à créer des cercles de diffusion des épisodes dès le soir de leur première diffusion, si bien que l'on retrouve dans la consommation même de la série une temporalité propre à la pièce de théâtre et à la logique sérielle : la simultanéité à un moment présent, pour chaque épisode, séparés par un temps d'attente plus ou moins conséquent : la semaine de diffusion pour la série, comme le temps de l'alternance entre deux représentations, pour le théâtre ; mais aussi les mois qui séparent les saisons ou les pièces les unes des autres, au moment de leur élaboration. Plus ponctuellement, ensuite, de manière spontanée, l'entièreté des séries composées peuvent être compilées. C'est le cas, de façon éditoriale, pour la création des *Folios* de Shakespeare ou la publication de chaque saison par HBO. C'est le cas aussi des formes marathoniennes qui jouent à présenter l'œuvre dans toute son ampleur, comme une sorte de défi : HBO, à l'occasion du lancement de la quatrième saison, diffuse d'affilée les trois premières⁴³ ; Thomas Jolly, en 2015 à Avignon, puis en tournée, propose l'ensemble de la trilogie *Henry VI*, et récompense d'un badge « J'ai vu *Henry VI* en

⁴⁰ http://www.dailymotion.com/video/x1u3ke_game-of-thrones-comprendre-la-crise-a-westeros-en-4-minutes_tv, consulté le 06 mars 2016.

⁴¹ <http://www.allocine.fr/diaporamas/series/diaporama-18649397/>, consulté le 06 mars 2016.

⁴² <http://www.slate.fr/story/88175/et-si-allait-voir-nos-episodes-de-series-preferees-au-cinema>, consulté le 06 mars 2016.

⁴³ <http://www.melty.fr/game-of-thrones-saison-4-un-marathon-de-la-serie-sur-hbo-a270927.html>, consulté le 06 mars 2016.

entier » les courageux spectateurs de l'expérience. Son projet est bien de « réunir toutes les conditions adéquates pour qu'une communauté humaine éphémère puisse se constituer⁴⁴ » ; cela, selon lui, est possible car les spectateurs « ont envie de faire l'expérience d'une traversée collective et intime⁴⁵ », ce que permettent ces œuvres sérielles, dont les principales thématiques sont justement le déchirement de l'individu entre ses désirs individuels et son inscription sociale, à travers les questions du mérite, de l'héritage, de la légitimité, de l'amour et de la reconnaissance. Enfin, comme chaque œuvre de la série est singulière, mais reliée à un ensemble où elle est nécessaire, cette forme artistique semble en soit raconter que chaque individu peut s'inscrire dans la société tout en cultivant son identité propre, effet de sens qui participe à leur succès populaire.

Bibliographie

- BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications*, 4, 1964.
BOUMENDIL Anne-Claire et Olivier CELIK, dir., *Henry VI – Mise en scène de Thomas Jolly*, Paris, L'Avant-Scène Théâtre, N° 1365-1366, juillet 2014.
COTTEGNIES Line, « Notice », in *Shakespeare William, Histories*, vol. 1, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, Paris, Gallimard, la Pléiade, 2008.
COUSSEMENT-BOILEAU Laëtitia, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*, Bern, Peter Lang, 2008.
GRENE Nicholas, *Shakespeare's Serial History Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
GURR Andrew, *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge University Press, 2010.
GURR Andrew, *The Shakespearean Stage 1574-1642*, Cambridge University Press, 2009.
GURR Andrew, *Playgoing in Shakespeare's London*, troisième édition, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
KING Thomas James, *CASTING Shakespeare's Plays : London Actors and Their Roles*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
LYNE Raphael, *Shakespeare, Rhetoric and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.
MARIENSTRAS Richard, *Shakespeare au XXI^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
MCKEE Robert, *Story – Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, New-York, HarpersCollins e-books.
SMITH Emma, « Shakespeare serialized : An Age of Kings », in *The Cambridge companion to Shakespeare and popular culture*, éd. Robert Shaughnessy, Cambridge, Cambridge University Press, 2007

⁴⁴ Thomas Jolly, *op. cit.*, p.268

⁴⁵ *Ibid.*

STERN Tiffany, *Rehearsal from Shakespeare to Sheridan*, New-York, Oxford University Press USA, format kindle, 2008.

WELLS Stanley, *Shakespeare & CO.*, London, Penguin Books, 2007.

MCNAMARA Mary, « [Swords, sex and struggles](#) » [archive], Los Angeles Times, 15 avril 2011, consulté le 06 mars 2016.

PLATT Peter G., « Shakespeare and Rhetorical Culture », in *A Companion to Shakespeare*, Oxford, éd. David Scott Kastan, Blackwell, 1999, <http://www2.idehist.uu.se/distans/ilmh/Ren/platt.htm>, consulté le 06 mars 2016.

Queen of Spades, *Catelyn Stark - sadness and sorrow*, YouTube, 10 février 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=YnUz1T9FrQg>, consulté le 06 mars 2016.

SEIDMAN Robert, « [Updated: HBO renews Game of Thrones for second season; Premiere grossed 4.2 million on HBO sunday night](#) », *tvbythenumbers.zap2it.com, TV by the Numbers • Zap2it*, 19 avril 2011, consulté le 06/03/16.

SEIDMAN Robert, « [Updated: Ned Who? Game of Thrones soars to ratings highs in season finale](#) » [archive], *tvbythenumbers.zap2it.com, TV by the Numbers • Zap2it*, 21 juin 2011, consulté le 06 mars 2016.

http://m.huffpost.com/us/entry/fairy-tales-book_b_5813154.html, consulté le 06 mars 2016.

http://www.lexpress.fr/culture/tele/pourquoi-la-serie-game-of-thrones-marquera-son-epoque_1277415.html, consulté le 06 mars 2016.

http://www.huffingtonpost.fr/2013/06/07/game-of-thrones-lauteur-assume-lepisode-9_n_3402699.html, consulté le 06 mars 2016.

<https://www.thewrap.com/game-of-thrones-fans-blow-up-twitter-with-shock-anger-sadness-over-season-5-finale-death/>, consulté le 06 mars 2016.

http://www.huffingtonpost.fr/2014/04/22/game-of-thrones-saison-4-george-martin-scene-viol_n_5190141.html, consulté le 06 mars 2016.

http://www.dailymotion.com/video/x1lu3ke_game-of-thrones-comprendre-la-crise-a-westeros-en-4-minutes_tv, consulté le 06 mars 2016.

<http://www.allocine.fr/diaporamas/series/diaporama-18649397/>, consulté le 06 mars 2016.

<http://www.slate.fr/story/88175/et-si-allait-voir-nos-episodes-de-series-preferees-au-cinema>, consulté le 06 mars 2016.

<http://www.melty.fr/game-of-thrones-saison-4-un-marathon-de-la-serie-sur-hbo-a270927.html>, consulté le 06 mars 2016.

BIET Christian, *Performance au XVII^e siècle : le théâtre d'Ancien Régime comme événement performatif*, Séminaire à l'Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense, 2012-2013.

BIET Christian, *Redécouvrir un répertoire (injustement) oublié*, Master-class au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, Paris, 2016.