



HAL
open science

Le préquel à la télévision : enjeux marketing, particularités et développement

Pauline Gosalbez

► **To cite this version:**

Pauline Gosalbez. Le préquel à la télévision : enjeux marketing, particularités et développement. Sciences de l'information et de la communication. 2020. dumas-03272643

HAL Id: dumas-03272643

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03272643>

Submitted on 28 Jun 2021

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.

Copyright

Mémoire de Master 2

Mention : Information et communication

Spécialité : Communication Médias

Option : Médias et management

Le préquel à la télévision

Enjeux marketing, particularités et développement

Responsable de la mention information et communication
Professeure Karine Berthelot-Guiet

Tuteur universitaire : Olivier Aïm

Nom, prénom : GOSALBEZ Pauline

Promotion : 2019-2020

Soutenu le : 25/11/2020

Mention du mémoire : Très bien

RÉSUMÉ

Depuis quelques années, le genre du préquel semble être de plus en plus présent sur nos écrans de cinéma comme de télévision. Cette intensification du préquel prend place au sein d'une course à la création qui touche les producteurs et diffuseurs de contenus, notamment face à la multiplication des plateformes SVOD. Cette étude tentera d'établir au mieux les caractéristiques à la fois esthétiques, stratégiques et économiques du préquel, en s'intéressant plus spécifiquement à son usage à la télévision, qu'il s'agisse de séries de fiction ou d'émissions de divertissement.

Mots-clés : Préquel, série, *spin-off*, séquel, producteurs, diffuseurs, fans, émissions de flux, télévision, fiction, réalité.

REMERCIEMENTS

En cette année particulière, je tenais à remercier mon tuteur académique Olivier Aïm pour ses conseils précieux dans l'écriture de ce mémoire, ainsi que mon tuteur professionnel Jonathan Escarpado pour son implication et sa bienveillance.

Mes remerciements vont également à Virginie Julliard et Sylvie Gesson, pour leur accompagnement et leurs encouragements tout au long de ce projet.

Je remercie enfin l'intégralité des personnes qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire, en m'encourageant lors de la rédaction de celui-ci, en m'offrant l'accès à certains textes ou en m'accordant des entretiens.

SOMMAIRE

Résumé.....	2
Remerciements.....	3
Sommaire.....	4
Introduction.....	5
I. Le préquel permet le renouvellement marketing des contenus fictionnels.....	15
A. Le préquel est l'extension narrative d'une série existante.....	15
1. <u>Les séries sont des machines à produire des récits.....</u>	15
2. <u>Le préquel ou l'extension des séries à succès.....</u>	17
B. Les enjeux marketing liés à la multiplication des préquels.....	19
1. <u>Un contexte actuel de course à la création de contenus.....</u>	19
2. <u>Entre nouveauté et familiarité, le préquel est une sécurité pour les producteurs.....</u>	22
C. Le rôle important des fans dans la vie des séries et des préquels.....	25
1. <u>Les rapports des fans aux séries.....</u>	25
2. <u>Le renversement des rapports fans/producteurs.....</u>	27
3. <u>Des fans en demande de préquels : le cas de <i>Game Of Thrones</i>.....</u>	30
II. Le préquel : un genre sériel à part entière.....	33
A. Un genre unique qui tend à se distinguer de son modèle d'origine.....	33
1. <u>Le préquel : une notion majeure en 2020 ?.....</u>	33
2. <u>Le préquel : spécificités et contraintes.....</u>	35
3. <u>Une réception complexe des préquels par le public.....</u>	38
B. Typologie des préquels.....	41
1. <u>Préquels axés autour du personnage principal.....</u>	41
2. <u>Préquels axés autour d'un personnage secondaire.....</u>	43
3. <u>Préquels axés autour de l'univers d'une série.....</u>	45
III. Sérialisation des programmes et arrivée du préquel dans les émissions de flux.....	48
A. Le phénomène de sérialisation des programmes de flux.....	48
1. <u>La sérialisation des émissions de divertissement.....</u>	48
2. <u>La place des spin-off au sein des programmes de flux.....</u>	51
B. Le cas de <i>Boyard Land</i>, préquel de <i>Fort Boyard</i>.....	54
1. <u>Caractère sériel de l'émission <i>Fort Boyard</i>.....</u>	54
2. <u><i>Boyard Land</i>, préquel de <i>Fort Boyard</i> : création et enjeux.....</u>	57
3. <u>La réception de <i>Boyard Land</i> par le public.....</u>	60
C. Les enjeux futurs du préquel au sein de la sphère médiatique.....	62
1. <u>Vers un ancrage définitif du préquel dans les émissions de flux ?.....</u>	62
2. <u>La place du préquel dans d'autres secteurs médiatiques : l'exemple des jeux vidéo.....</u>	64
3. <u>Le préquel comme réponse à la crise audiovisuelle qui se profile.....</u>	66
Conclusion.....	68
Bibliographie et sitographie.....	71
Corpus.....	76
Annexes.....	77

INTRODUCTION

En 1999, l'épisode I de la saga *Star Wars* « La Menace fantôme » sortait en salles, soit 17 ans après les épisodes IV, V et VI, découverts par le public entre 1977 et 1983. L'intrigue de l'épisode I se déroule alors 32 ans avant celle de l'épisode IV. En 2002 et 2005 suivirent les épisodes II puis III, formant ainsi la seconde trilogie de la saga, plus communément appelée la « prélogie » *Star Wars*. Cette prélogie de la guerre des étoiles est sans doute la forme préquella la plus connue de l'histoire cinématographique, avec une configuration d'épisodes inédite pour l'époque.

Selon l'*Oxford English Dictionary*, le terme de *prequel* est un néologisme américain qui est apparu pour la première fois en 1958, dans un article d'Anthony Boucher dans *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, pour décrire l'œuvre de James Blish *They Shall Have Stars* (1956), considérée comme le préquel de *Earthman Come Home* (1955)¹. Le néologisme s'est par la suite répandu au cours des années 1970 et 1980, notamment grâce au western *Les Joyeux Débuts de Butch Cassidy et le Kid* (1979), préquel de *Butch Cassidy et le Kid* (1969), et à la prélogie *Star Wars* (1999 – 2005). Ces deux œuvres cinématographiques ont ainsi permis de populariser le terme dans les discours publics. Étymologiquement, le mot se compose du préfixe *prae-* et du suffixe *-quel*, en référence au *sequel*, « la suite » : un préquel est donc une histoire qui se passe littéralement « avant la suite ». Au Canada, ce phénomène est traduit par le terme d'« antépisode ». Il existe par ailleurs plusieurs orthographes du mot : « *prequel* », « préquel » ou « préquella ». Tout au long de cette étude, nous préférons la seconde orthographe et parlerons de « préquel ».

En 2015, Anne Besson définissait le préquel comme « *un épisode d'une macro-intrigue à suivre qui, quoique écrit et diffusé plus tard, raconte les débuts de l'histoire déjà connue. Le préquel permet ainsi d'opérer un retour en arrière dans la chronologie d'un personnage ou d'un univers fictionnel dont les « à-côtés » ou les « après » ne seraient pas ou plus disponibles. Raconter de cette façon la jeunesse d'un personnage ou la fondation d'une société constituent des options très prisées dans la culture*

¹ Définition de « *prequel* », *Oxford English Dictionary* (3ème ed.), Oxford University Press, mars 2012.

médiatique contemporaine, sous la pression du modèle générique de la fantasy et du jeunisme triomphant »².

Le préquel est donc un retour aux origines, les origines d'un univers ou bien d'un personnage, qu'il soit principal ou secondaire. Il s'agit d'un retour vers le passé, d'un bond dans le temps avec la découverte d'une toute autre période parfois jamais évoquée dans l'œuvre originelle. Le spectateur se retrouve comme privilégié avec cette impression d'entrer dans l'intimité d'un ou plusieurs personnages, de s'immiscer dans leurs souvenirs, dans leur vie antérieure.

Le préquel s'oppose ainsi au séquel, qui vient quant à lui raconter la suite d'une œuvre existante. Il s'agit d'une nouvelle œuvre audiovisuelle dérivée d'une œuvre originelle, qui tend à prolonger les intrigues de cette dernière en racontant la suite des événements. Le séquel est très répandu au cinéma ; il est en effet courant d'assister à la sortie de seconds voire troisièmes opus de films ou dessins animés à succès : *Les Indestructibles* (2004) et *Les Indestructibles 2* (2018) ou encore *Kill Bill : Vol. 1* (2003) et *Kill Bill : Vol. 2* (2004) pour ne citer que deux exemples.

Préquels et séquels s'insèrent tous deux au sein d'une notion plus large qu'est celle du *spin off*, défini quant à elle par Anne Besson comme « une œuvre sérielle de fiction centrée sur un ou plusieurs personnages - généralement secondaires - d'une œuvre préexistante, ayant pour cadre le même univers de fiction plus ou moins proche »³. Le concept du *spin-off* est relativement simple : l'histoire originelle propose une trame narrative, un univers bien délimité ainsi qu'un éventail de personnages. L'auteur a alors trois options : il peut faire le choix d'évoquer ce qui se passe avant la diégèse, il s'agira alors d'un préquel, ou bien de développer une histoire en parallèle de l'axe dramaturgique d'origine, ou encore d'établir une suite autonome, ne reprenant pas nécessairement tout ce qui constituait les ressorts de l'intrigue originelle, c'est dans le cas du séquel.

Le préquel est donc une forme spécifique du *spin off*, puisqu'il est lui-même considéré comme une série dérivée d'une œuvre déjà existante. Selon Séverine Barthes, « le

² Besson Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p.500.

³ Ibid.

nombre de séries dérivées est assez stable depuis les années 1970 : on en compte en moyenne trois par an. Mais cette moyenne masque le fait qu'il y a des cycles de créativité aux États-Unis : certaines saisons ne voient aucun spin off ; d'autres au contraire, notamment après une saison un peu mauvaise ou dans des moments d'incertitude, sont marquées par une multiplication de séries dérivée »⁴. Les séries dérivées et leurs « séries mères » sont bien souvent diffusées sur la même chaîne : c'est le cas de *Breaking Bad* (2008-2013) et *Better Call Saul* (2015 -), toutes deux diffusées sur AMC. Il n'y a pas de règles de diffusion des *spin off* par rapport à la série mère : ils peuvent être diffusés avant, pendant ou après la série originelle. Il est tout à fait possible que les deux séries soient diffusées en même temps : ce fut le cas par exemple de *Buffy contre les vampires*, série diffusée de 1997 à 2003 et son *spin off* *Angel*, diffusé quant à lui de 1999 à 2004. Pour permettre au *spin off* *Angel* de se faire davantage connaître aux yeux des fans de la série mère, les producteurs des deux séries ont fait le choix de créer des ponts par le biais des épisodes *crossover*⁵. Ces épisodes spécifiques désignent la rencontre entre deux séries qui partagent un même univers de fiction. Il est donc courant qu'un épisode *crossover* réunisse des personnages d'une série originelle et de son *spin off*. Ainsi, le tout premier épisode d'*Angel* « Bienvenue à Los Angeles » s'est construit en écho au 4^{ème} épisode de la première saison de *Buffy contre les vampires* intitulé « Disparition sur le campus »⁶.

Pour en revenir à la spécificité du préquel, tentons désormais d'établir son cheminement historique. Bien que le terme ait une origine récente, le concept en tant que tel existe depuis bien longtemps. En effet, au VI^{ème} siècle avant J-C, l'auteur chypriote Stasinos fit paraître les *Chants Cypriens*, une épopée de la Grèce antique intégrée à l'ensemble d'œuvres *Cycle troyen*, un cycle retraçant l'histoire de la guerre de Troie. Cette épopée des *Chants Cypriens* relate les origines de la guerre de Troie et ses neuf premières années, précédant ainsi la chronologie de l'*Illiade* d'Homère. Les *Chants Cypriens* pourraient dès lors être considérés comme la première forme de préquel qui soit. Afin de se recentrer sur un terrain plus précis, dans cette étude nous

⁴ Barthes Séverine, « Chapitre 2. Production et programmation des séries télévisées », Sarah Sepulchre éd., *Décoder les séries télévisées*. De Boeck Supérieur, 2017, p.72.

⁵ « Qu'est-ce qu'un *crossover* ? », *Télé-Loisirs*, [En ligne], mis en ligne le 28 mars 2015, consulté le 4 juin 2020. <https://www.programme-tv.net/news/series-tv/62659-le-lexique-des-series-qu-est-ce-qu-un-crossover/>

⁶ « *Buffy Angel Shows* », Forum de fans de *Buffy contre les vampires*, [En ligne], consulté le 4 juin 2020. <https://buffyangelshow.fr/buffy/dossiers/les-crossovers/>

nous intéresserons exclusivement au préquel dans sa forme audiovisuelle et plus précisément télévisuelle, excluant ainsi sa forme littéraire.

Au sein de la sphère audiovisuelle, le préquel est une forme qui s'est initialement déployée au cinéma, avec le cas de la prélogie *Star Wars* citée en ouverture, ou des films tels qu'*Indiana Jones et le Temple maudit* (1984), deuxième volet de la saga dont l'histoire se déroule avant celle du premier opus sorti en 1981. À titre d'anecdote, Georges Lucas, auteur de la saga et de la prélogie *Star Wars*, était également le scénariste du préquel *Indiana Jones et le Temple maudit*. À cette époque, il était considéré comme l'un des spécialistes en écriture et scénarisation de préquels. On constate par ailleurs que les films appartenant au registre du *fantasy* ont tendance à se prêter plus facilement au phénomène d'extension narrative par le préquel : *Star Wars*, *Indiana Jones*, *La Planète des Singes* ou encore *Harry Potter* et sa saga préquellle *Les Animaux Fantastiques* sont autant de films cinématographiques fantastiques dont les préquels ont été aussi célèbres et appréciés que leur version d'origine.

Face au développement parallèle des séries télévisées, le genre du préquel s'est massivement déporté d'un média vers un autre ; du grand écran vers le petit écran. À la fin des années 2000, les séries étaient omniprésentes sur les ondes de télévision notamment américaines, avec des succès mondiaux tels que *The Big Bang Theory* (2007-2019), *Breaking Bad* (2008-2013), *The Walking Dead* (2010 -) ou encore *Game Of Thrones* (2011-2019). Ces quatre séries mondialement reconnues et appréciées du public ont donné lieu à des préquels, à l'exception de *Game Of Thrones* dont le préquel est encore en cours d'écriture et de production. Ainsi, les séries préquelles *Young Sheldon* (2017 -), *Better Call Saul* (2015 -) et *Fear the Walking Dead* (2015 -) ont fait leur apparition sur les écrans quelques années plus tard, voire pendant la diffusion de leur série mère.

Le développement des séries préquelles à la télévision est apparu en parallèle de l'arrivée des services de vidéos à la demande (SVOD) sur le marché audiovisuel. La plateforme Amazon Prime Vidéo a ainsi fait son apparition en 2006, Netflix est arrivé l'année suivante en 2007, et plus récemment d'autres acteurs ont fait leur apparition sur le marché tels que Apple TV+ et Disney+ en 2019, et l'arrivée imminente de HBO Max en 2020.

À la suite du cheminement historique du préquel que nous venons de tracer, il est intéressant de proposer à présent une catégorisation des préquels au sein du paysage audiovisuel, en fonction de leur caractère cinématographique, sériel et télévisuel. Les trois catégories proposées excluent volontairement la littérature, dont bon nombre de films et de séries sont par ailleurs issus (*Harry Potter*, *Psychose*, etc.).

Une première catégorie intègre donc les préquels qui se sont inspirés d'une saga cinématographique pour arriver à un nouveau produit cinématographique. C'est le cas de la saga *Harry Potter* et de ses sept opus (le septième ayant été découpé en deux films distincts), dont la saga préquelle *Les Animaux Fantastiques* (2016 -) est issue. Les deux premières trilogies de la saga *Star Wars* intègrent également cette catégorie de préquels.

La seconde catégorie porte sur les préquels réalisés à partir d'un film cinématographique pour arriver à une série télévisée. La série télévisée *Bates Motel* diffusée entre le 18 mars 2013 et le 24 avril 2017 sur la chaîne américaine A&E appartient à cette catégorie, puisqu'elle est la série préquelle du film *Psychose* (1960). Cette série diffusée plus de 50 ans après le film d'Alfred Hitchcock revient sur l'enfance et l'adolescence du personnage torturé de Norman Bates, et sur les événements qui l'ont conduit à devenir le célèbre tueur de la scène culte de la douche.

Une troisième catégorie de préquels englobe pour finir les préquels inspirés d'une série télévisée pour arriver à une nouvelle série télévisée. C'est le cas du préquel *Fear The Walking Dead*, inspiré de la série à succès *The Walking Dead*, de *Young Sheldon*, préquel de *The Big Bang Theory*, ou encore de *Better Call Saul*, préquel de *Breaking Bad*.

Dans cette étude, nous nous pencherons plus spécifiquement sur cette troisième catégorie de préquels établie, celle des préquels inspirés d'une série télévisée pour arriver à une nouvelle série télévisée. Nous nous intéresserons donc aux séries préquelles télévisées, qu'elles soient diffusées de manière linéaire sur les postes de télévision, ou bien de manière délinéarisée sur les plateformes de vidéos à la demande (Netflix, Prime Vidéo, OCS...).

Nous nous interrogerons par ailleurs sur l'évolution du préquel dans la sphère médiatique puisque le genre semble s'exporter petit à petit vers les émissions de flux, plus spécifiquement vers les contenus de divertissement, ainsi qu'au-delà des frontières de la télévision avec les jeux vidéo préquels. Grâce à la « sérialisation »⁷ des émissions de flux observée ces dernières années, un genre *a priori* réservé au cinéma et aux séries semble ainsi se déporter vers des émissions de flux. En France, c'est le cas de l'émission *Boyard Land*, dont la première saison a fait son apparition sur France 2 en décembre 2019. Cette émission a été présentée par ses producteurs comme une émission préquelle de la célèbre émission *Fort Boyard*, diffusée depuis 30 ans sur France 2 tous les étés. *Fort Boyard* est une émission bien installée dans le paysage audiovisuel français puisqu'elle est l'une des plus anciennes encore en diffusion. Nous nous intéresserons donc à sa version préquelle, *Boyard Land*, et tenterons d'établir un parallèle entre les séries télévisées préquelles et cette émission de divertissement préquelle, d'un point de vue tant éditorial que marketing.

Peu de recherches académiques ont été menées sur le sujet du préquel. Beaucoup d'études publiées sont relatives aux séries, mais il a été compliqué de trouver des travaux qui portaient sur le préquel, voire sur le *spin-off*. L'un des seuls articles de recherche portant sur un préquel en particulier est celui de Julien Achemchame intitulé « *Breaking Bad* vs. *Better Call Saul* : enjeux d'une reconfiguration narrative et esthétique. Un *spin-off* pour une continuité à rebours ? », article au sein duquel il revient sur les spécificités esthétiques du préquel. Par ailleurs, lors de la formation de Master 2 Médias & Management que j'ai pu suivre cette année au CELSA, nous avons eu la chance d'assister aux cours de Séverine Barthes, enseignante-chercheuse spécialiste des séries américaines. C'est lors de ces cours que j'ai pu découvrir ses travaux portant sur l'histoire de la programmation des séries télévisées étrangères à la télévision française, la production des séries américaines ou encore sa définition du kitsch dans les séries du *basic cable* américain. Durant cette même année de M2, j'ai également pu découvrir les travaux de Mélanie Bourdaa grâce au projet *Effeillage*. L'enseignante-chercheuse bordelaise a écrit un article pour la revue portant sur les publics fans, ce qui m'a permis de m'intéresser à ses recherches. Pour cette étude, je

⁷ Dérivé du terme de « sérialité » initié par Stéphane Benassi dans « Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels », *Sociologie*. Université Paul Verlaine - Metz, 1998.

me suis donc penchée sur ses écrits au sujet des travaux des fans de séries et des nouvelles relations qui s'établissent entre les fans et les producteurs. Dans ce même registre des publics fans et des pratiques de consommation des séries par les publics, j'ai par la suite découvert les travaux de Sébastien François, Laurence Doury et Clément Combes. Enfin, le sujet du préquel étant indissociable de celui de la série en général, il était indispensable dans cette étude de traiter du terme de « sérialité », initié par Stéphane Benassi dans un article pour la revue *Sociologie* en 1998⁸.

Il n'existe donc que très peu de recherches académiques et universitaires dirigées spécifiquement autour du préquel ; c'est la raison pour laquelle, au cours de cette étude, nous proposerons d'établir une typologie de préquels, afin d'obtenir une forme de classification des séries préquelles. Pour cela, nous nous baserons sur un corpus spécifique de trois séries mères et de leurs trois séries préquelles : *Young Sheldon* préquel de *The Big Bang Theory*, *Better Call Saul* préquel de *Breaking Bad* et *Fear The Walking Dead* préquel de *The Walking Dead*. Nous évoquerons également l'annonce du futur préquel de *Game Of Thrones*, fantasmé par la communauté des fans de la série. D'autres séries telles que *Bates Motel*, le préquel du film *Psychose* seront évoqués dans cette étude, au même titre que des séries non considérées comme des préquelles telles que *Sense 8*, *Stranger Things* ou *Riverdale*. Ces deux dernières seront mentionnées au sujet de leur usage du *vintage* et de la nostalgie, tandis que la série *Sense 8* sera quant à elle mobilisée pour traiter de l'impact des fans sur les séries, et le renversement des rapports entre les publics fans et producteurs de séries télévisées. Enfin, dans cette perspective de sérialisation des émissions de divertissement et de l'arrivée du préquel dans les émission de flux, nous analyserons tout particulièrement le jeu *Boyard Land*, diffusé sur France 2, nous questionnant ainsi sur le caractère de préquel de cette émission de flux vis à vis de son modèle d'origine qui est *Fort Boyard* (France 2).

Dès lors, de multiples interrogations émergent autour du terme de préquel et des enjeux éditoriaux et marketing qu'il soulève. Quelle définition du préquel pouvons-nous donner ? Quelles sont ses caractéristiques par rapport aux séries classiques ?

⁸ Benassi Stéphane, « Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels », *Sociologie*. Université Paul Verlaine - Metz, 1998.

Comment cette tendance s'est-elle développée ces dernières années ? Pourquoi ce genre se généralise-t-il autant ? Pouvons-nous parler de tendance voire de phénomène de mode ? L'apparition des services de vidéos à la demande a-t-elle eu un impact sur la multiplication du genre dans les séries ? De plus, en comparaison de leurs modèles d'origines, les préquels plaisent-ils aux publics ? Existe-t-il un véritable intérêt pour les producteurs et les diffuseurs à investir dans des préquels ? La tendance s'est-elle réellement exportée vers les émissions de flux, et plus particulièrement les émissions de divertissement ? Et quel sort années à venir réservent-elles au préquel dans ce contexte de crise culturelle et audiovisuelle ?

Ce sont autant d'interrogations et de questionnements que nous résumerons au sein de la problématique suivante : ***De quelle manière la multiplication des préquels à la télévision répond-elle à des enjeux éditoriaux, stratégiques et économiques de la part des producteurs et des diffuseurs ?***

Afin d'y répondre de la manière la plus riche et réfléchie possible, nous émettrons les trois hypothèses suivantes :

Hypothèse n°1 : Le préquel permet le renouvellement éditorial et marketing des séries télévisées à succès, ce qui assure des audiences ainsi qu'une sécurité financière pour les producteurs de ces séries.

Hypothèse n°2 : Le genre du préquel est un genre à part entière aux caractéristiques propres, qui tend à s'émanciper de sa « série mère ».

Hypothèse n°3 : Face aux phénomènes de sérialisation et de fictionnalisation des émissions de flux, le concept de préquel tend à se déporter des séries télévisées vers des émissions de divertissement.

La première hypothèse a pour objectif d'établir l'idée selon laquelle le genre du préquel serait un outil essentiellement marketing et financier pour les producteurs de série. Les préquels étant pour la plupart du temps dérivés de séries à succès, la réalisation et l'écriture de ces derniers apporteraient une sécurité aux producteurs et aux diffuseurs, qui, par le biais du préquel, s'assurent un public bien présent et des audiences conséquentes. Dans le contexte actuel de course à la création de contenus, encouragé

par la multiplication des services de vidéo à la demande, le préquel serait un moyen simple et sécurisés de renouveler un contenu déjà existant et apprécié des publics.

Au-delà des prérogatives marketing et financières, la seconde hypothèse s'intéresse davantage aux caractéristiques propres au genre du préquel. En opérant un retour vers les origines d'un personnage principal ou secondaire de la série mère, ou bien en explorant les origines d'un univers, le préquel opère donc un bond dans le passé, s'inscrivant ainsi dans une esthétique *vintage* très en vogue dans les séries actuelles. Grâce à des traits de caractères propres au préquel, ce dernier tente alors de s'émanciper de sa série mère pour devenir une série indépendante et à part entière.

Enfin, la troisième et dernière hypothèse suggère un basculement du genre du préquel des séries télévisées vers les émissions de divertissement. Bien qu'une série télévisée n'ait rien en commun avec une émission de divertissement telle qu'une émission de télé-réalité, il semblerait que leur construction soit bien plus similaire qu'il n'y paraisse. Les émissions de divertissement tendent en effet à se « sérialiser » davantage, en adoptant des caractéristiques propres aux séries télévisées telles que le séquençage en épisodes et en saisons ou l'incrustation d'un générique en début d'émission. La sérialisation des émissions de divertissement expliquerait ainsi l'arrivée récente du genre du préquel dans les émissions de flux.

En vue de valider, ou non, ces trois hypothèses, un travail de recherche a été effectué sur plusieurs mois. Dans un premier temps, une analyse esthétique et éditoriale a été menée sur plusieurs séries du corpus citées précédemment, afin d'aboutir à l'élaboration d'une typologie de préquels. Ce corpus composé d'une majorité de séries télévisées contient également des films ainsi que des émissions de divertissement télévisées. Pour ces émissions de divertissement, leur étude a été menée d'une part pour traiter du phénomène de « sérialisation », et, d'autre part, pour établir un état des lieux de la présence des *spin-off* dans les émissions de divertissement. Afin de présenter au mieux l'émission *spin-off* et préquelle qu'est *Boyard Land*, un entretien a été mené avec la productrice artistique adjointe de l'émission Inès Bahri, également adjointe du producteur de *Fort Boyard*⁹. Elle y explique les raisons qui ont motivé les équipes à développer ce projet, et détaille les caractéristiques de l'émission ainsi que

⁹ Cf. Annexe n°4

son caractère de préquel. Enfin, tout au long de l'étude, nous nous sommes inspirés des travaux de divers chercheurs cités précédemment : Séverine Barthes, Mélanie Bourdaa ou encore Stéphane Benassi.

Afin de pouvoir répondre à la problématique énoncée précédemment, nous traiterons chacune des trois hypothèses dans le but de les affirmer, les infirmer ou encore de les nuancer. Ainsi, dans une première partie nous considérerons le préquel comme un moyen de renouvellement des contenus fictionnels télévisés. Les séries télévisées étant des « machines à produire des récits », pour reprendre le terme de Jean-Pierre Esquenazi, nous constaterons que les séries sont des récits sans fin, et que le préquel est une forme d'extension de ces récits. Le préquel possède donc des enjeux éditoriaux mais également marketing, puisqu'il permet de prolonger des séries à succès, sécurisant ainsi les producteurs et diffuseurs, plongés dans un contexte de course à la création. Nous analyserons dans cette même partie le rôle des fans et des publics dans la vie des séries en général, et plus spécifiquement dans la création des préquels et des *spin-offs* (I).

Le préquel est certes un atout marketing pour les producteurs, mais c'est avant tout un genre spécifique, qui tente de se distinguer de son modèle d'origine. Nous tenterons d'expliquer en quoi le préquel offre une expérience esthétique spécifique, faisant du préquel un genre sériel à part entière. Dans cette logique, nous proposerons d'établir une typologie de préquels, en nous appuyant pour chacune des trois catégories sur un exemple de préquel précis (II).

Enfin, nous nous interrogerons sur les phénomènes de sérialisation et de fictionnalisation des émissions de flux de ces dernières années. Nous prendrons l'exemple des séries-réalités pour appuyer notre propos, et établirons un état des lieux du genre du *spin-off* dans les émissions de flux. Nous nous pencherons plus en détails sur l'une des seules émissions de divertissement considérée comme un préquel, nous engageant ainsi dans l'étude de l'émission *Boyard Land*, préquel de l'émission *Fort Boyard*. Nous questionnerons enfin l'avenir du préquel dans les années à venir, ainsi que ses différentes évolutions au fil des supports médiatiques et des habitudes de consommation des publics (III).

I. Le préquel permet le renouvellement marketing des contenus fictionnels.

A) Le préquel est l'extension narrative d'une série existante

1. Les séries sont des « machines à produire des récits »

En cinéma ou en télévision, une série est une « suite de feuilletons, de films, d'émissions liés par une unité de genre, de forme, de sujet ou de personnages »¹⁰. Il s'agit d'une succession d'épisodes qui partagent une même forme et un même univers, avec des intrigues et des personnages qui reviennent à chaque épisode. Ces épisodes s'insèrent au sein de saisons, plus ou moins nombreuses selon les séries.

Cette définition de la série ouvre la voie à une notion centrale qu'il est nécessaire d'aborder dès le début de cette étude ; celle de « sérialité »¹¹. Stéphane Benassi propose la définition suivante : « la "sérialité" télévisuelle relève en effet davantage de la conception artistique du terme, dans la mesure où chaque occurrence d'une série ou chaque épisode d'un feuilleton peut être considéré comme un objet unique et différent de tous ceux qui constituent l' "ensemble" dont il est issu, produit à partir d'une matrice initiale dont il est non pas une copie parfaite mais une variation ou une suite »¹². En s'intéressant aux éléments caractéristiques de la sérialité des fictions à la télévision, il émet l'idée selon laquelle la sérialité jouerait un rôle essentiel dans la « relation sensible »¹³ qui lie ces fictions à leurs publics. Dans son article « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », il propose deux types de sérialités : une sérialité dite « matricielle » et une sérialité dite « éditoriale ». Tandis que la sérialité matricielle a trait à l'histoire, au récit, au son et à l'image ; la sérialité éditoriale est quant à elle basée autour des promesses de fiction, de l'expérience esthétique et de la programmation¹⁴.

¹⁰ Définition de « série » sur cnrtl.fr

¹¹ Benassi Stéphane, « Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels », *Sociologie*. Université Paul Verlaine - Metz, 1998.

¹² Benassi Stéphane, « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* [En ligne], mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 13 juin 2020.

¹³ Ibid.

¹⁴ Cf. Annexe n°1.

La sérialité se joue donc à tous les niveaux d'une œuvre, tant dans sa matrice que dans l'expérience quotidienne qu'en font les publics. Dans un article intitulé « Histoires sans fin des séries télévisées », Jean-Pierre Esquenazi s'est quant à lui interrogé sur le caractère reproducteur de la série télévisée, qui « *n'est pas un récit ou une suite de récits, mais plutôt une machine à produire des récits* »¹⁵. La *machine* qu'est la série peut donc produire autant de récits que possible qui se déclineront au fil des épisodes, mais elle peut également produire des récits pouvant être à l'origine de séries dérivées d'une série originelle. Ces séries dérivées, également appelées des séries *spin-off*, se déclinent en plusieurs sous-genres, dont le séquel et le préquel. Comme nous avons pu le définir en introduction, si le séquel consiste à raconter la suite d'une œuvre préexistante, le préquel permet quant à lui d'opérer un retour en arrière en explorant une temporalité antérieure à celle de l'œuvre préexistante.

Selon Jean-Pierre Esquenazi, « *le projet d'une série est donc loin de se réduire à une intrigue : il tient dans la possibilité de raconter de nombreuses intrigues, et même une quantité innombrable d'intrigues à partir d'un modèle unique* »¹⁶. Avec un socle narratif suffisamment solide, une série aura la possibilité de se déployer sur plusieurs saisons et, dans une même logique, pourra aboutir également à l'écriture et à la production de séquels ou de préquels. Un personnage, qu'il soit principal ou secondaire, pourra ainsi être exploité de différentes manières, sous plusieurs angles et durant diverses étapes de sa vie ; nous le verrons plus tard, mais un bon nombre de préquels reviennent par exemple sur l'enfance et l'adolescence de personnages souvent complexes d'un point de vue psychologique. Jean-Pierre Esquenazi précise en effet qu'« *en tant que machine productrice de récit, une série est premièrement organisée autour d'un univers fictionnel : un milieu de vie plus ou moins analogue à nos mondes réels, qui peut même se confondre avec un monde réel, auquel on ajoute un ensemble de personnages inventés et de situations attachées à ces personnages* »¹⁷.

Comme toute œuvre audiovisuelle, il est important de se poser des questions relatives aux frontières de la série télévisée : par où débute une série ? Quelle est sa durée de vie ? A-t-elle une véritable fin ? Le préquel et le séquel viennent alors bousculer les

¹⁵ Esquenazi Jean-Pierre, « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, p.97.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Pavel Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988.

frontières du récit, en s'érigeant en tant que suite ou origines d'une série originelle, dont la temporalité prend place avant ou après celle de la série mère. « *Les séries télévisées sont étonnamment des récits sans fin : à de rares exceptions près, elles sont dans l'impossibilité de conclure effectivement leur narration* » conclut Jean-Pierre Esquenazi¹⁸.

En refusant de conclure la narration d'une série et en prenant la décision de la prolonger par le préquel ou le séquel, les séries télévisées deviennent bel et bien des « récits sans fin », dont l'histoire s'étend sans cesse et ce, d'un point de vue aussi bien fictionnel que réel. Tout univers fictionnel est vécu par le public de manière réelle, et toute œuvre audiovisuelle prend place dans le monde extérieur : les fans et les publics font vivre ces œuvres, aussi bien que les critiques, les journalistes, les diffuseurs etc. C'est peut-être la raison pour laquelle une série ne se finit jamais véritablement.

2. Le préquel ou l'extension des séries à succès

Au sein de la course à la création effrénée dans laquelle nous vivons, il est possible de constater la récente multiplication des préquels, tant au cinéma qu'à la télévision. Pour produire du contenu plus vite, il devient plus intéressant et plus facile pour les producteurs de séries de partir d'une série déjà existante et de créer par la suite un nouveau produit dérivé de cette série. Mais toutes les séries ne se prêtent pas à la création d'un préquel. Pourquoi certaines séries sont-elles plus à même de produire un préquel ? La médiagénie d'une série est-elle un indicateur de préquel ? Quelles séries peuvent-être alors caractérisées de médiagéniques ? La médiagénie d'une série assure-t-elle le succès de cette dernière ?

Initié par Philippe Marion en 1991, le concept de *médiagénie*¹⁹, qui va de pair avec celui de *médiativité*, se base sur le modèle de la photogénie pour décrire ce qui est agréable à voir, à entendre ou à lire dans tel ou tel média. Philippe Marion décrète que « *chaque projet narratif peut être considéré dans sa médiagénie. Les récits les plus médiagéniques semblent en effet avoir la possibilité de se réaliser de manière optimale*

¹⁸ Esquenazi Jean-Pierre, « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, p.95.

¹⁹ Marion Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997.

en choisissant le partenaire médiatique qui leur convient le mieux et en négociant intensément leur « mise en intrigue » avec tous les dispositifs internes à ce média ». La médiagenie n'a de sens que dans un contexte donné : une œuvre qualifiée de médiagénique hier ne le sera peut-être plus demain, puisque les goûts et les attentes des récepteurs évoluent au fil du temps et des époques.

Philippe Marion considère donc la médiagenie comme un « *principe d'évaluation global s'appliquant sur différents récits médiatiques singuliers. Selon l'intensité de l'interaction d'un média et d'un récit, la médiagenie peut varier entre deux amplitudes extrêmes : elle peut être forte ou faible. Une médiagenie forte repose sur une sorte de coup de foudre : un récit et son média* ». Certaines séries télévisées peuvent ainsi être qualifiées de médiagéniques dans le sens où elles sont considérées par leurs téléspectateurs comme des séries coups de cœur, des séries coups de foudre, un sentiment qui se déclenche au moment du visionnage de la série et de la découverte de son univers et de ses personnages. Si la médiagenie est un qualificatif subjectif, alors tout fan d'une série dira de cette série qu'elle est médiagénique à ses yeux. Mais certaines séries font tout de même consensus auprès des publics, un consensus alors à l'origine du succès d'une série.

Lorsqu'une série fonctionne, que les audiences décollent et que les publics s'emballent, il va de soi que le nombre d'épisodes et de saisons de cette série ne cessent d'augmenter au fil des ans. Parmi les gros succès de ces dernières années, on compte un nombre incalculable de saisons et d'épisodes pour chacune d'entre elles. Prenons les exemples de *The Big Bang Theory*, qui comptabilise 12 saisons et 279 épisodes en l'espace de 12 ans, ou encore de *The Walking Dead*, qui a à son actif 10 saisons et 147 épisodes depuis 2010 et qui est toujours en cours de production et de diffusion.

Cependant, au fil des saisons et des épisodes, les séries arrivent bien souvent à épuisement, au grand damne des producteurs et des diffuseurs. Il est en effet compliqué pour les producteurs, les chaînes de télévisions, les plateformes de diffusions et même les acteurs de se passer de tels succès qui marchent dans la durée auprès des publics. Pour éviter d'étirer une série jusqu'à ce que les téléspectateurs décrochent, les producteurs préfèrent alors créer une série dérivée, qu'elle soit préquelle ou séquelle, afin de conserver leur succès jusqu'au bout. Ces séries *spin-off*

sont de bons moyens de renouveler une série, tout en maintenant l'univers et certains personnages aimés des publics. Une grande majorité des séries à succès de ces dernières années a ainsi donné naissance à des préquels : *The Big Bang Theory (Young Sheldon)*, *The Walking Dead (Fear The Walking Dead)* ou encore *Breaking Bad (Better Call Saul)*. Mais toutes les séries à succès ne sont pas à même de produire un préquel ou un séquel. Selon la chercheuse Séverine Barthes, « certaines séries ont été de réels réservoirs à spin offs : *All in the Family* a engendré, en prenant en compte les séries dérivées de spin offs, sept autres programmes ; *Les jours heureux (Happy Days)* a été à l'origine de cinq séries dérivées »²⁰. La série culte de Marc Cherry *Desperate Housewives* est l'une des rares séries à succès à ne pas avoir proposé de préquel ou de séquel à son public, pourtant au rendez-vous.

B) Le enjeu marketing liés à la multiplication des préquels

1. Un contexte actuel de course à la création de contenus

En 2006, le leader du e-commerce Amazon lançait sa plateforme de vidéo à la demande appelée « Prime Vidéo ». L'année suivante, en 2007, Netflix sortait à son tour son premier service de vidéo à la demande par abonnement. Lors de la présentation de ses résultats financiers en avril 2020, Netflix annonçait avoir dépassé les 183 millions d'abonnés à son offre au premier trimestre de l'année 2020, avec 5,8 milliards de dollars de chiffre d'affaires²¹. Les deux plateformes concurrentes se partagent aujourd'hui le marché de la SVOD avec d'autres acteurs tels que Apple TV+ (2019), Disney + (2019) ou encore OCS (2008) et Canal+ Séries (2013) pour la partie française. En plus de ces plateformes, les publics ont également accès aux plateformes de *streaming* ou aux services de *replay* proposés par les chaînes de télévision historiques : ils se retrouvent face à une pluralité de contenus audiovisuels et à une multiplication des offres.

²⁰ Barthes Séverine, « Chapitre 2. Production et programmation des séries télévisées », Sarah Sepulchre éd., *Décoder les séries télévisées*. De Boeck Supérieur, 2017, p.72.

²¹ Chiffres issus de la présentation du 21 avril 2020 des résultats financiers de Netflix sur le premier trimestre de l'année 2020.

Les spectateurs, devenus par extension des consommateurs, ont l’embarras du choix pour consommer tel ou tel produit audiovisuel. Mais l’immense quantité de contenus peut être parfois déroutante, le spectateur ne sachant plus quel film regarder ou quelle série préférer. En 2015, le patron de la chaîne FX John Landgraf théorisait ainsi le concept de « Peak TV », afin de théoriser ce phénomène de profusion des contenus et plus spécifiquement des contenus de séries depuis les dernières années. En effet, les séries ne cessent de se multiplier au fil des ans, comme en témoignent les chiffres divulgués par FX : en 2018, la télévision américaine diffusait 495 séries différentes, contre 182 en 2002²².

En l’espace d’une décennie, la télévision au sens large du terme – plateformes y compris – a doublé voire triplé son offre de séries. Et pour la première fois de l’histoire, Netflix, Prime Vidéo et l’ensemble des autres services SVOD ont diffusé plus de séries que les chaînes de télévision historiques américaines. Les services de vidéos en ligne sont passés de 33 séries diffusées à l’année en 2014, à 160 séries diffusées en 2018, soit une progression de plus de 385%²³. À l’inverse, les chaînes du *basic cable* américain sont passées de 174 séries diffusées en 2014, à 144 séries en 2018, soit une baisse de 17% en l’espace de quatre ans.

Pour attirer un maximum de spectateurs, les nouveaux acteurs du secteur se livrent donc une véritable « guerre » des contenus. Dans l’espoir d’arriver en tête de cette compétition, certains acteurs n’hésitent pas à voir les choses en grand. En avril 2015, Netflix lançait ainsi une campagne publicitaire à Paris en collaboration avec l’agence de publicité américaine Ogilvy & Mather, afin d’inciter les gens à contourner la loi pour promouvoir sa série événement *Better Call Saul*, préquel de *Breaking Bad*. Dans cette course effrénée, plusieurs stratégies sont adoptées par les producteurs et leurs diffuseurs. Tandis que certains cherchent à produire un contenu susceptible de plaire à un public très spécifique, d’autres choisissent la sécurité en se tournant vers des séries déjà validées et appréciées du grand public. Certaines séries visent effectivement des publics plus spécifiques à l’instar de *Sense 8* une série considérée comme LGBTQ+ au vu de la diversité présente au sein du casting, ou dans un autre

²² Cf. Annexe n°2.

²³ Cf. Annexe n°3.

registre la série française *Validé*, une série portée sur le rap qui s'adresse à un public jeune et amateur de rap français.

Mais d'autre part, des producteurs se sont rendus compte de l'attachement des publics aux séries cultes diffusées pour certaines il y a des dizaines d'années. Des téléspectateurs peuvent ainsi regarder à plusieurs reprises dans leur vie la même série dans son intégralité, sans jamais s'en lasser. C'est le cas des séries américaines *The Office* et *Friends*, qui sont aujourd'hui les séries les plus visionnées sur Netflix, selon une enquête menée en 2019 par le *Wall Street Journal*. En effet, *The Office* diffusée auparavant sur NBC jusqu'en 2013, est aujourd'hui la série la plus consommée sur Netflix. Avec 201 épisodes disponibles, elle pèse à elle seule 3%²⁴ du temps de visionnage des spectateurs sur la plateforme. De même pour *Friends*, diffusée de 1994 à 2004, qui est aujourd'hui la seconde série la plus visionnée sur Netflix.

Quant aux programmes originaux de la plateforme, ils ne fonctionnent pas aussi bien que ces séries cultissimes, puisque 72% de la consommation de programmes est le fruit de films ou de séries qui ne sont pas des *originals*. C'est un problème majeur pour ce géant de la SVOD qui, au moment où la concurrence s'intensifie de plus en plus sur le marché de la vidéo à la demande, commence à perdre petit à petit les droits de diffusion de ses plus gros succès de visionnage. Suite à une décision de Warner Media, filiale de AT&T, *Friends* a quitté le catalogue américain de Netflix le 1^{er} janvier 2020, dans l'optique du lancement de la nouvelle plateforme de SVOD HBO Max, sortie en mai dernier. Cette nouvelle plateforme n'est pas encore disponible en France, et regroupe des films et séries à succès mondiaux tels que *Friends*, *The Big Bang Theory* ou encore l'intégralité de la saga *Harry Potter*.

Les plateformes SVOD se livrent donc une véritable guerre des contenus au sein de laquelle tous les coups sont permis. Au-delà des rachats des droits de diffusion des séries déjà connues du grand public, une course à la création de contenus est aujourd'hui lancée. Les publics étant attachés aux séries à succès, de plus en plus de producteurs se tournent vers la création de *remake*, *reboot* et de *spin-off*. Parmi ces séries dérivées, le préquel apparaît alors comme une solution simple et efficace pour

²⁴ Chiffres communiqués par le *Wall Street Journal* en 2019.

s'assurer des audiences auprès d'un public qui d'une part est attaché à une série, mais qui d'autre part est dans l'attente de nouveauté.

2. Entre nouveauté et familiarité, le préquel est une sécurité pour les producteurs.

En effet, le genre du préquel apparaît comme une véritable sécurité pour ses producteurs, puisqu'il leur assure un public de base ainsi qu'un socle d'audience, ce qui n'est pas chose facile pour une série pourtant nouvelle²⁵.

En visionnant une série dans son intégralité, les spectateurs s'attachent à des personnages et aux relations qu'ils construisent les uns avec les autres. Au fil des épisodes et des saisons, l'univers et les personnages de la série s'installent dans les foyers des téléspectateurs, ce qui crée un attachement certain envers la série. Le public la fait vivre en la regardant, mais également en discutant et débattant de cette série et de ses personnages au sein de conversations avec leur entourage sur les forums ou les réseaux sociaux. Lorsque la série se termine, cela crée inévitablement un sentiment de perte auprès des téléspectateurs qui perdent alors soudainement un objet qui faisait partie de leur quotidien. Le public s'est attaché au produit, et cherche alors à prolonger l'expérience le plus possible pour maintenir ce lien tissé avec la série.

En créant un *spin-off* de la série d'origine, les producteurs s'assurent donc une audience, puisque ce public peiné par la fin de sa série ne pourra qu'être en attente d'une série dérivée de celle-ci. Les chaînes se sentent ainsi rassurées par les projets de *spin-off*, car elles savent qu'elles pourront s'appuyer sur les fans du *show* original comme audience de base. Les *spin-off* deviennent par ailleurs des produits faciles à *marketer*, puisque leur univers et leurs personnages sont déjà connus de tous.

Si le *spin-off*, et plus spécifiquement le préquel, séduisent autant les publics, c'est parce qu'ils répondent parfaitement au dilemme auquel chacun d'entre nous est confronté : trouver l'équilibre entre la nouveauté et la familiarité. Les sciences cognitives distinguent en effet les expériences nouvelles des expériences déjà

²⁵ « Le lexique des séries : C'est quoi un préquel ? », *Programme TV*, (En Ligne), mis en ligne le 9 mai 2015, consulté le 5 juin 2020. <https://www.programme-tv.net/news/series-tv/62871-le-lexique-des-series-c-est-quoi-un-prequel/>

connues, et s'interrogent sur la propension d'un individu à préférer ce qui lui est familier de ce qui lui est inconnu. L'expérience est un facteur qui affecte alors nos préférences : celles-ci se dessinent en fonction de nos expériences passées. Un individu peut soit préférer de nouveaux produits comme de nouveaux livres ou de nouveaux vêtements, soit il préférera se sentir rassuré par des choses qu'il a déjà expérimentées auparavant. Selon des études menées par des chercheurs de divers départements en psychologie²⁶, il a été démontré que l'humain préfère les objets et les visages qui lui sont familiers, et à l'inverse préfère les lieux et les paysages nouveaux. Les individus ont donc besoin de ressentir un sentiment de protection et de familiarité à la vue d'individus, mais à l'inverse préfèrent découvrir de nouveaux lieux et paysages.

En appliquant cette balance entre la familiarité et la nouveauté aux préquels, nous constatons alors qu'en réutilisant des personnages qui seront familiers des téléspectateurs tout en les insérant dans un cadre nouveau et différent, le préquel aura une forte capacité de séduction auprès des publics. Le téléspectateur est à la fois rassuré de voir des visages et des noms de personnages qui lui sont familiers, mais en même temps son besoin de nouveauté est assouvi par la découverte d'un pan de l'histoire de ces personnages qu'il ne connaît pas, histoire prenant place dans de nouveaux lieux et de nouveaux paysages. Si l'on s'en tient à cet aspect cognitif des choses, un fan d'une série aura donc tendance à être attiré par le préquel dérivé de la série en question, puisqu'il sera à la fois séduit par son aspect nouveau mais également rassuré à la vue de personnages et des intrigues qu'il connaît déjà.

Les *majors* américaines ont bien compris cette importance de développer une série qui saura trouver l'équilibre parfait entre la nouveauté et la familiarité. La franchise Marvel illustre ce propos, puisqu'elle propose à la fois des films et des personnages bien connus de tous les fans de *comics* : Spider-Man, Batman, Iron Man, Thor, Hulk etc., mais également des personnages complètement nouveaux tels que Black Panther, Thanos ou encore Ant-Man. Ainsi, le géant américain propose à la fois à son public de retrouver des super-héros de leur enfance, tout en découvrant de tous nouveaux personnages. Ils équilibrent ainsi la balance entre nouveauté et familiarité,

²⁶Hsin-I Liao, Su-Ling Yeh, Shinsuke Shimojo, « Novelty vs. Familiarity principles in preference decisions: task context of past experience matters », *Frontiers in psychology*. Publié le 18/03/2011. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00043/full>. Consulté le 23/10/2020.

ce qui leur permet de préserver leur public en maintenant leur besoin de réconfort et en alimentant leur recherche de découverte.

Dans cette même logique d'équilibre, on retrouve le personnage du Joker, à l'affiche en 2019 du film éponyme de Todd Phillips, qui a rassemblé plus d'1 milliard de dollars de recettes. Le Joker est un personnage bien connu du grand public que l'on retrouve aux côtés de Batman, mais avec ce préquel c'est une toute nouvelle histoire originale qu'a pu découvrir le public dans les salles de cinéma. Ainsi, avec un personnage que l'on connaît par cœur, protagoniste d'une toute nouvelle intrigue, le public a été au rendez-vous et le film fait partie intégrale des succès cinématographiques de l'année 2019, au même titre que huit autres films. Parmi eux, on retrouve *Avengers : Endgame*, *Le Roi Lion*, *La Reine des Neiges 2*, *Spider-Man : Far From Home*, *Captain Marvel*, *Toy Story 4*, *Aladdin* et *Star Wars : l'Ascension de Skywalker*²⁷. On constate que la plupart de ces films sont des séquels, ce qui vient renforcer le discours établi précédemment sur la force et le succès des *spin-offs* auprès des publics.

Au-delà de cet aspect psychique vient évidemment l'aspect économique : bien souvent, les équipes d'écriture et de production des *spin-offs* sont les mêmes que les équipes ayant déjà travaillé sur la série initiale. Cela permet d'amoindrir des coûts liés à l'écriture, reprendre une idée existante semble en effet plus facile à réaliser que de développer une toute nouvelle idée, mais cela permet surtout de diminuer des coûts liés aux droits d'auteur, non négligeables dans un budget de production. Dans un article de 2015 intitulé « Remake en séries : la réécriture du feuilleton »²⁸, Gaëlle Philippe affirme les éléments suivants : « *le temps est aussi un argument supplémentaire en faveur du remake. La production d'un remake, parce qu'elle dispose d'un matériau préalable, nécessiterait moins de temps que la mise en œuvre d'un programme original (...) le temps et la meilleure probabilité de succès gagnés par le remake sont donc deux arguments expliquant le recours de plus en plus fréquent à cette pratique sur les petits écrans* ». Ces deux arguments du temps de production réduit et de la meilleure probabilité de succès des *remakes* s'applique également à

²⁷ Le Galliot Eponine, « Un record de recettes pour le box-office mondial en 2019 », *Les Inrockuptibles*, [En ligne], mis en ligne le 15 janvier 2020, consulté le 8 juin 2020. <https://www.lesinrocks.com/2020/01/15/cinema/actualite-cinema/un-record-de-recettes-pour-le-box-office-mondial-en-2019/>

²⁸ Philippe Gaëlle, « Remake en séries : la réécriture du feuilleton », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, pp. 79-92.

l'objet de préquel, qui, à son tour, permet aux producteurs d'économiser du temps d'écriture et du temps de production, et donc, de l'argent.

Les préquels se présentent alors comme une véritable sécurité pour leurs producteurs puisqu'ils économisent des coûts de productions, mais également parce qu'ils permettent de limiter les risques qu'encourent les nouveautés, en assurant à leur diffuseur un socle d'audiences conséquentes. Les producteurs se placent ainsi en position de force dans la négociation avec les chaînes, qui investissent alors plus facilement dans la promotion et la diffusion d'une série préquelle, bien qu'il s'agisse d'un nouveau produit.

C) Le rôle important des fans dans la vie des séries et des préquels

1. Les rapports des fans aux séries

Avec l'émergence d'Internet dans un premier temps, puis des réseaux sociaux dans un second temps, les fans adoptent une posture de plus en plus active vis-à-vis des séries qu'ils chérissent. Selon Mélanie Bourdaa, « *les fans sont producteurs de sens et de contenus, et se rassemblent en communautés de pratiques dans lesquelles ils ont des activités de création qui varient selon leur implication et engagement dans la communauté* »²⁹. En effet, des forums de discussion aux *fanfictions*, en passant par des collages, des montages voire même des manifestations physiques, les communautés de fans s'engagent aujourd'hui à faire vivre leur série au-delà de ses frontières audiovisuelles.

Dans un article pour la revue *Sociétés & Représentations*, Marie-France Chambat-Houillon affirmait ceci : « *dans les productions sérielles, se poser la question de la fin implique celle des frontières d'une œuvre de télévision* »³⁰. Aujourd'hui les frontières d'une série télévisée sont difficiles à définir, puisque les publics de fans cherchent à la faire vivre en dehors de son cadre purement fictionnel et télévisuel. Tout ce qui a trait

²⁹ Bourdaa Mélanie, « Quand les publics fans deviennent co-créateurs des séries », *Effeillage*, n°9, octobre 2020.

³⁰ Chambat-Houillon Marie-France, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes. Les fins dans une série pour les jeunes : *Gossip Girl* », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, p.138.

aux coulisses de la production et à la fabrication de la série sont davantage révélés par les acteurs et producteurs via les réseaux sociaux. Ces réseaux sont scrutés en permanence par les fans qui se nourrissent de la moindre information, susceptible de révéler des indices en lien avec la série. Cette sphère autrefois privée des coulisses prend une importance telle qu'aujourd'hui elle attise l'intérêt du public autant que l'objet fictionnel en tant que tel.

Au-delà de cette nouvelle proximité qui naît entre les fans et les acteurs des séries, les fans s'engagent également davantage dans leurs séries de façon artistique avec la création notamment de *fanfictions*. Celles-ci sont définies comme « une œuvre littéraire qui met en scène des personnages déjà célèbres d'une autre œuvre fictive. La *fanfiction* est en général écrite par un fan pour donner suite à une œuvre dont il ne veut pas voir arriver la fin. La *fanfiction* se caractérise souvent par un développement poussé de la psychologie des personnages »³¹. Les *fanfictions* sont apparues dans les années 80 aux États-Unis puis sont arrivées en France quelques années plus tard. Le phénomène s'est alors massivement développé dans les années 2000, grâce à la saga *Harry Potter*, d'abord les sept romans de J.K. Rowling, puis leurs adaptations cinématographiques. Le plus connu et le plus ancien des sites hébergeurs de fanfictions intitulé fanfiction.net abritait ainsi en octobre 2008 plus de 375 000 textes inspirés par la saga dont 20 000 en français³². Les *Potterheads*, le nom donné à la communauté de fans d'*Harry Potter*, sont d'ailleurs à l'origine du plus grand nombre de fanfictions jamais écrites depuis la sortie de la saga.

Les études menées en France sur ces *fanfictions* n'en sont donc qu'à leurs débuts, mais quelques chercheurs se sont tout de même penchés dessus, à l'image de Mélanie Bourdaa, David Peyron ou encore Sébastien François. Pour ce dernier, « les phénomènes fans ne doivent pas être pensés comme le fait de communautés closes qui seraient entièrement concentrées sur un seul et même objet, mais au contraire replacés dans une perspective plus large embrassant l'ensemble plus général des (télé)spectateurs ou des lecteurs »³³. En effet, aujourd'hui les fans d'une série ne sont

³¹ Définition de « *Fanfiction* » donnée par L'*Internaute*.

³² François Sébastien, « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », *Réseaux*, vol. 153, n°1, 2009, pp.157-189.

³³ Ibid.

plus considérés comme des fanatiques totalement en marge de la société, bien au contraire. Le phénomène se généralise au sein de la société, et les fandoms – ces communautés de fans – fleurissent aux quatre coins de la planète, sur des forums, des blogs ou les réseaux sociaux. On ne compte plus les comptes Instagram de fans dédiés à une série, les débats sans fin sur les forums de discussions ainsi que les *threads* Twitter qui reviennent sur les moments marquants de tel ou tel épisode de série. Aujourd’hui le phénomène de fan est partout, et le rapport des fans à leur série a tendance à évoluer au fil des ans. Les fans s’immiscent de plus en plus dans les processus d’écriture et de communication d’une série. Certaines créations de fans sont par exemple utilisées par les diffuseurs pour permettre une promotion gratuite de la série. Ainsi, la chaîne ABC avait organisé un concours pour la série « Lost », en invitant les fans de la série à concevoir la promotion de l’épisode final. Les équipes d’« Orange Is The New Black » mettaient quant à elles en place des concours de *fanarts*, pour ensuite dupliquer les créations des fans sur des panneaux publicitaires.

2. Le renversement des rapports fans / producteurs

On constate aujourd’hui une véritable réappropriation par les fans d’un produit audiovisuel pour faire parler leur créativité. Ces activités artistiques sont alors à l’origine d’une mise en place de relations nouvelles entre fans et producteurs, avec un écosystème médiatique au sein duquel les fans sont désormais actifs.

L’engagement de ces publics fans correspondrait alors à ce que Henry Jenkins, Mizuko Ito et danah boyd qualifient de culture de la participation : « *La culture de la participation est une culture avec des frontières relativement fines avec l’expression artistique et l’engagement civique, un fort soutien à la création et au partage de créations, et une forme de mentorat informel entre les anciens et les nouveaux membres. Une culture de la participation est également une culture dans laquelle les membres croient en la valeur de leurs contributions, et ressentent les liens sociaux forgés entre eux* »³⁴. On retrouve effectivement dans

³⁴ Jenkins Henry, Ito Mizuko, danah boyd, *Participatory Culture in a Networked Era*, Cambridge, Malden, Polity Press, 2016, p.4.

chaque communauté de fans une intense participation artistique, des liens forts qui se créent au sein de la communauté et un attachement inébranlable envers la série qu'ils chérissent. C'est d'ailleurs bien souvent face à la menace de l'arrêt définitif de leur série que les fans tissent les liens les plus forts et s'engagent le plus activement au sein de leur communauté.

Lorsqu'une série est menacée, les fans se lancent dans des campagnes appelées les campagnes « *Save Our Shows* ». Dans ces campagnes de sauvetage des séries, les fans deviennent acteurs d'un processus médiatique et économique en négociant la prolongation ou le maintien d'une série directement avec les chaînes et les producteurs. Conscients de leur impact auprès de ces diffuseurs et producteurs, les fans mettent en scène un plaidoyer digne des plus grands avocats de la défense, en faveur de leur série fétiche. La campagne de fans pour sauver la série Netflix « *Sense 8* » est sans doute l'un des exemples d'engagement de fans les plus parlants de ces dernières années. Lana et Lilly Wachowski sont à l'origine de cette série diffusée sur Netflix pour la première fois en 2015. Initialement, les sœurs avaient pour projet d'étendre la série sur cinq saisons. La première saison a reçu un accueil relativement critique, mais a réussi le plus important : conquérir un public fidèle et engagé. À la fin de l'année 2016, un épisode spécial est mis en ligne pour faire patienter les fans avant la diffusion de la saison 2 en mai 2017. Mais le 1er juin 2017, Netflix annonce que la série n'aura pas de troisième saison³⁵. La plateforme s'est défendue en justifiant que la série coûtait trop cher, et que malgré les bonnes audiences, ces dernières ne permettaient pas de rivaliser avec le montant exorbitant de 9 millions de \$ dépensé par épisode. Netflix ne publiant pas le détail de ses audiences, il est toutefois difficile de déceler le vrai du faux.

Dans la foulée de l'annonce officielle faite par Netflix, les fans de la série ont lancé une pétition réfutant cette décision, ainsi que les *hashtag* #BringBackSense8 et #RenewSense8 qu'ils ont partagé en masse sur tous les réseaux sociaux à la demande de Brian J. Smith, l'acteur interprétant le rôle de Will Gorski dans la série.

³⁵ Langlais Pierre, « *Sense8*, vies et mort d'une série hors normes », *Télérama*, [En ligne], mis en ligne le 5 juin 2018, consulté le 3 septembre 2020. <https://www.telerama.fr/series-tv/sense8,-vies-et-mort-dune-serie-hors-normes,n5670356.php>

En guise de description de la pétition, les fans de la série ont délivré le message suivant, traduit dans près d'une vingtaine de langues du monde entier :

« L'annulation de Sense8 pour une saison 3 était totalement inattendue. Il est pourtant étrange qu'une série ayant reçu autant de réponses positives venant d'une grande et hétérogène audience soit annulée. Étant fans de la série, nous aimerions une explication sensée à cette annulation (...) Nous comprenons que cette annulation ne se soit pas faite sans raison, mais nous croyons fortement qu'en tant que produit visuel, Sense8 possède toutes ces valeurs importantes et a parfaitement réussi à les transmettre à ses spectateurs »³⁶.

Au-delà de cette pétition et des posts en masse sur les réseaux sociaux, les fans ont également inondé la boîte aux lettres de Netflix, envoyant des courriers par milliers pour faire entendre leur mécontentement. Le 29 juin 2017, après avoir comptabilisé un total de 524 727 signatures, la plateforme annonçait la diffusion d'un épisode final d'une durée de 2h30 pour clôturer la série comme il se doit. *Sense 8* est alors devenue l'une des rares séries sauvées par leurs fans, à l'image de *Star Trek*, *Futurama*, *Chuck*, ou *Jericho*³⁷. L'une des créatrices de la série, Lana Wachowski, a alors adressé une lettre de remerciements à ses fans en déclarant : « *Après ça... si cette expérience m'a appris quelque chose, c'est qu'on ne sait jamais* ». À la fin de cet épisode final, le message « *for our fans* », « pour nos fans », s'est affiché, en hommage à la mobilisation massive et puissante des fans de la série.

Les réseaux sociaux sont un moyen aujourd'hui pour les communautés de fans de défendre leurs séries et de tenter de les sauver coûte que coûte. Dans certaines situations, ce sont même les producteurs et scénaristes qui lancent un appel à l'aide à leurs fans. Par exemple, Eric Kripke, *showrunner* de la série « *Timeless* », a publié en mai 2018 une lettre ouverte sur Twitter demandant l'aide des fans pour sauver sa série à travers le *hashtag* #RenewTimeless.

Selon Mélanie Bourdaa, « *les fans sont conscients des mécanismes de production des séries et des enjeux économiques qui y sont liés et n'hésitent pas à se les approprier*

³⁶ Pétition adressée à Netflix pour demander le renouvellement de *Sense8* sur le site www.change.org

³⁷ Langlais Pierre, « *Sense8, vies et mort d'une série hors normes* », *Télérama*, [En ligne], mis en ligne le 5 juin 2018, consulté le 3 septembre 2020. <https://www.telerama.fr/series-tv/sense8,-vies-et-mort-dune-serie-hors-normes,n5670356.php>

et à les détourner pour arriver à leurs fins (...) Ils connaissent le fonctionnement des industries culturelles et savent à qui s'adresser pour avoir le plus d'impact possible (la chaîne, le showrunner, le financeur ou sponsor) »³⁸. Les liens entre fans, producteurs, diffuseurs et *showrunners* ont ainsi évolué, le rapport de force s'est renversé, et certains producteurs vont jusqu'à créer des épisodes, des saisons supplémentaires voire des séries spin-off pour répondre aux réclamations et aux attentes des communautés de fans toujours plus investies et engagées dans leurs séries.

3. Des fans en demande de préquels : le cas de *Game Of Thrones*

Toute série à succès est une source inévitable de revenus pour ses showrunners, producteurs, et diffuseurs. L'un des plus gros succès de la décennie est la série *Game of Thrones*, diffusée pour la première fois sur la chaîne HBO en 2011 et qui jusqu'à son final en 2019, n'a cessé d'enchaîner les succès d'audiences. C'est une série avec des acteurs au début peu connus voire inconnus du grand public, qui sont devenus aujourd'hui des stars incontournables du petit et grand écran. Les producteurs ont dépensé un budget pharaonique à chaque épisode de la série, des sommes que l'on retrouvait jusqu'alors uniquement au cinéma, lors du tournage des plus gros blockbusters américains. La série a su être révolutionnaire sur les effets spéciaux utilisés, tous plus novateurs les uns que les autres pour une série télévisée. Les audiences étaient bien évidemment au rendez-vous, et ce, à l'échelle planétaire : on compte en moyenne 2,5 millions de téléspectateurs pour la première saison en 2011, 3,8 millions pour la seconde en 2012, 4,9 millions pour la troisième saison et ainsi de suite, jusqu'à 12 millions de téléspectateurs en moyenne par épisode pour la dernière saison diffusée en 2019. Le dernier épisode de *Game of Thrones* diffusé en mai 2019 a rassemblé plus de 19,3 millions de spectateurs américains le soir même de sa diffusion, un véritable record d'audience pour HBO et pour le pays. Le précédent record d'audiences dans le pays remonte au 10 juin 2007, lors de l'épisode final des *Soprano*, qui avait rassemblé plus de 13 millions de spectateurs³⁹.

³⁸ Bourdaa Mélanie, « Quand les publics fans deviennent co-créateurs des séries », *Effeillage*, n°9, octobre 2020.

³⁹« *Game of Thrones* : le bilan de la saison 8 en chiffres », *Warner Bros*, [En ligne], mis en ligne le 21 mai 2019, consulté le 17 septembre 2020. <https://www.warnerbros.fr/articles/actu-series-tv/game-of-thrones-bilan-saison-8>

Face à ces audiences historiques, il était évidemment inconcevable pour ses producteurs et pour HBO de laisser une telle série se finir à tout jamais⁴⁰. C'est la raison pour laquelle les producteurs ont rapidement travaillé sur la création d'un préquel de la série, amplement motivé par les multiples réclamations des fans sur les réseaux sociaux. Plusieurs projets de préquels ont été mis en développement chez HBO, comme le déclarait en 2019 George R.R. Martin sur son blog, l'auteur des livres desquels la série s'est inspirée :

« Nous avons eu 5 shows différents en préparation pour succéder à Game of Thrones (je n'apprécie pas le terme « spinoffs ») chez HBO, et 3 de ceux-ci continuent d'avancer dans la bonne direction. Le tournage de celui que je ne suis pas censé appeler The Long Night aura lieu plus tard cette année, et les deux autres sont toujours en cours d'écriture, mais approchent de la fin. De quoi vont-ils parler ? Je ne peux pas le dire. Mais certains d'entre-vous devraient attraper une copie de Fire & Blood et faire vos propres théories... »

Fire & Blood est l'un des best-sellers de George R. R. Martin qui regroupe plusieurs récits détaillés sur l'origine du Trône de Fer, le trône tant convoité par les diverses familles que l'on retrouve dans la série, et notamment sur le règne des rois Targaryen, l'une des familles clés de la série. Si en octobre 2020 HBO annonçait l'avortement du projet de préquel *The Long Night*, l'autre préquel introduit par George R. R. Martin a quant à lui a été retenu par les équipes d'HBO et a été annoncé pour l'année 2022, toujours en diffusion chez HBO. Ses créateurs ne sont autres que Miguel Sapochnik, l'un des réalisateurs de *Game of Thrones* et Ryan Condal, le créateur de *Colony*, une série de science-fiction qui s'est terminée en 2018. Ce prequel s'intitulera « *House of Dragons* » selon les révélations des *showrunners*, et sera bel et bien axé autour de la famille Targaryen. Le Roi Viserys I serait l'un des personnages principaux de la série préquelle. Dans l'ouvrage Fire & Blood de George R.R. Martin, Viserys régnait 100 ans après la Conquête d'Aegon, ce qui signifie que la série se déroulerait en partie 200 ans avant les événements de *Game of Thrones*.

⁴⁰ Fourny Marc, « *Game of Thrones* : les 7 chiffres d'un business en or massif », *Le Point*, (En ligne), mis en ligne le 14 avril 2019, consulté le 25 octobre 2020.
https://www.lepoint.fr/series-tv/game-of-thrones-les-7-chiffres-d-un-business-en-or-massif-14-04-2019-2307563_2115.php.

La communication opérée autour de ce préquel a été très bien pensée pour tenir ses fans en haleine : dès la fin de la saison 7, des rumeurs couraient déjà sur la création de ce futur préquel. Tout au long de l'année 2020, d'autres informations ont été communiquées, parfois volontairement, parfois de manière plus ou moins cachée. Une annonce de casting à la recherche d'acteurs pour la série aurait été publiée publiquement selon les informations du magazine *Variety*⁴¹. George R.R. Martin lui aussi divulgue ponctuellement des informations sur son blog avec des indices cachés, le tout pour donner du contenu aux fans, dans l'attente de cette série préquelle.

Plusieurs questions émergent et tiennent en haleine les fans sur l'histoire de cette série et sur les réponses qu'elle leur apportera. *Game Of Thrones* qui fait office de série mère, laisse en suspens un bon nombre de questions sur l'histoire passée de certains de ses personnages. Le préquel sera donc un bon moyen de répondre à toutes ces questions que les fans se posent. D'un point de vue économique, les *showrunners* et producteurs de ce futur préquel s'assurent bien évidemment une base solide d'audiences lors de la diffusion des premiers épisodes. Les fans sont en haleine, en attente de réponses à leurs questions et se dirigeront automatiquement vers le premier épisode dès sa diffusion. De plus, la série possède aujourd'hui l'une des *fan base* les plus solides et les plus étendues à l'échelle planétaire, ce qui est une véritable force de frappe de cette série préquelle qui ne peut qu'accumuler un record d'audiences, du moins sur les premiers épisodes. L'enjeu sera évidemment de réussir à séduire de nouveau ces fans de la première heure et surtout de les fidéliser jusqu'à la fin.

L'atout d'une série préquelle, c'est également son aspect neuf et novateur. En apportant quelque chose de supplémentaire et de nouveau par rapport à la série mère, la série préquelle pourrait tout à fait se détacher de la communauté de fans de *Game Of Thrones* pour venir conquérir un autre public et ainsi, s'émanciper de cet aspect « dérivé », pour devenir une série à part entière.

⁴¹ Otterson Joe, « Game of Thrones' Prequel Series 'House of the Dragon' Casts Paddy Considine », *Variety*, (En ligne), mis en ligne le 5 octobre 2020, consulté le 18 octobre 2020. <https://variety.com/2020/tv/news/game-of-thrones-house-of-the-dragon-paddy-considine-1234784726/>

II. Le préquel : un genre sériel à part entière

A) Un genre unique à la conquête d'une identité propre.

1. Préquels et *spin-off* : des notions majeures en 2020 ?

Dans un article intitulé « 2010-2019 : une décennie de suprématie pour les séries et les *remakes* », Clément Cuyer et Jean-Maxime Renault déclarent : « *la décennie 2010-2019 aura été placée sous le signe des séries, qui ont pris le pas sur le cinéma à bien des égards, mais aussi sous celui des remakes/reboots* »⁴². Les séries cultes des années 1980-1990 telles que *Charmed*, *Dynastie*, *MacGyver*, ou *Beverly Hills* reboots ont toutes donné lieu récemment à des *reboots* ou des *remakes*. De même, les préquels, séquels et *spin-off* semblent se multiplier plus que jamais, à la télévision comme au cinéma. Mais pourquoi avons-nous cette sensation en 2020 que le *spin-off* est une notion aussi majeure ? Y-a-t-il une véritable explosion du genre à la télévision et au cinéma ? Ou bien est-ce une impression générale, créée par la vague de contenus audiovisuels à laquelle les consommateurs font face aujourd'hui ?

En effet, l'ensemble de l'industrie audiovisuelle a aujourd'hui l'impression que les *spin-off* explosent dans les salles de cinéma ainsi qu'à la télévision. Parmi les plus gros succès du box-office de ces dernières années, on compte une majorité de *spin-off* et de séquels : les saga *Star Wars*, *Avengers*, *Transformers*, *Captain America*, *Pirates des Caraïbes* etc. L'an dernier le séquel *Avengers : Endgame* a enregistré 2,79 milliards de dollars de recettes et est désormais considéré comme le plus gros succès du box-office mondial. Le *spin-off* n'est pourtant pas un genre récent, puisque des saga telles que *Star Wars* existent depuis le siècle dernier.

Cependant, la crise économique qui touche l'industrie médiatique depuis une dizaine d'années, et qui ne fera que s'accroître avec la pandémie du covid-19 que nous traversons actuellement, a participé à la multiplication des préquels et des *spin-off* en général au cinéma comme à la télévision. Comme nous l'avons vu précédemment, le *spin-off* est un moyen effectif d'amoindrir des coûts de production et d'écriture, et de

⁴² Cuyer Clément & Renault Jean-Maxime, « 2010-2019 : une décennie de suprématie pour les séries et les *remakes* », *Allociné* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 18 octobre 2020.

s'assurer par la suite d'un socle d'audiences relativement conséquent au lancement de la série *spin-off*. L'expansion récente des *spin-off* à des fins économiques semble toutefois moins structurante à la télévision qu'au cinéma. En effet, en 2019 le prix du ticket d'entrée au cinéma avoisinait en moyenne les 6,64€⁴³ par personne. Si cette moyenne semble basse, elle s'explique par la multiplication des tarifs réduits pour les étudiants, les enfants, les seniors ou les chômeurs. Mais dans la majorité des cinémas, le plein tarif s'élève à 13,40€ la place dans les cinémas Gaumont, allant jusqu'à 13,90€ dans les cinémas Pathé. Aller au cinéma est donc de plus en plus considéré comme un loisir de luxe : une famille de 4 personnes débourse ainsi près de 50€ pour une sortie au cinéma. Avec cette inflation du prix du ticket, la sélection du film est donc étudiée à l'avance par la famille, le spectateur n'a pas envie d'être déçu et cherche à en avoir pour son argent. Pour s'assurer d'aller voir un bon film, le spectateur aura davantage tendance à se diriger vers ce qu'il connaît, vers ce qui lui est familier. Il préférera donc aller voir un *spin-off* d'un film qu'il a déjà vu et apprécié, plutôt que de se lancer dans l'inconnu de la nouveauté.

Cette réalité bénéficie par ailleurs à la télévision, puisqu'en restant chez lui à regarder la télévision, le téléspectateur sera plus à même de prendre des risques en regardant une série ou film nouveau, et sortira plus facilement de sa zone de confort. Le modèle du *spin-off* est ainsi moins structurant à la télévision qu'au cinéma, car l'engagement et le risque encouru par le spectateur est moindre. Toutefois, avec l'éclosion des plateformes SVOD elles aussi payantes, le spectateur va se retrouver dans un schéma similaire, à savoir payer un service et en retour chercher à être constamment rassasié et satisfait des séries, films et documentaires qui se trouvent sur la plateforme. Pour pallier à cette forte demande de contenus, les *spin-off*, reboot, et remake apparaissent une nouvelle fois comme une solution facile et viable. Malgré la multiplication de ces formats, de plus en plus de créations originales émergent à leur tour notamment sur ces plateformes de vidéos à la demande. Qu'il s'agisse de Netflix, Prime Vidéo, HBO max, Disney + etc., chacune de ces plateformes dispose d'un nombre conséquent d'*originals* qui viennent s'ajouter à leur catalogue de films et de séries.

⁴³ « La place de cinéma coûte-t-elle vraiment plus cher qu'avant ? », *Box office pro*, (En ligne), mis en ligne le 12 septembre 2019, consulté le 18 octobre 2020. <https://www.boxofficepro.fr/la-place-de-cinema-coute-t-elle-vraiment-plus-cher-quavant/>

Le préquel et le *spin-off* en général sont donc deux genres très développés aujourd'hui, à la télévision comme au cinéma. Les producteurs et diffuseurs favorisent ce format en partie pour pallier à une insécurité économique, mais également pour s'assurer une audience de base, sans quoi la série ou le film aurait du mal à subsister. Cependant, les *spin-offs* existent depuis des années voire des siècles, notamment en littérature. Le *spin-off* pourrait ainsi être considéré comme l'héritier du roman-feuilleton du XIX^{ème} siècle, à l'image de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac ou des *Rougon-Macquart* d'Émile Zola, deux cycles romanesques déclinés en plusieurs romans dont les intrigues se lient les unes aux autres. Ainsi la multiplication actuelle des *spin-offs* et préquels dans les salles de cinéma comme sur nos écrans de télévisions et d'ordinateurs n'est pas chose nouvelle, bien qu'elle soit significative de la dernière décennie.

2. Le préquel : spécificités et contraintes

Jusqu'ici nous avons considéré le préquel comme l'une des déclinaisons possibles du *spin-off*, en comparaison du genre du séquel. Mais réfléchissons désormais aux caractéristiques propres et aux particularités du préquel en tant que genre à part entière.

Selon Richard Saint-Gelais : « [...] les *sequels* profitent de la lancée d'une histoire alors que les *prequels*, pour leur part, accomplissent une opération curieuse qui va, et pas seulement dans le sens chronologique du terme, à contre-courant du récit⁴⁴. Le préquel a effectivement cette spécificité temporelle qui permet au téléspectateur de remonter le temps, en s'immiscer dans le passé de personnages qu'il a vu évoluer auparavant dans la série mère. Ce saut dans le temps vient alors attiser la curiosité du téléspectateur, soucieux de découvrir le passé de ses personnages fétiches. Le préquel offre ainsi à son téléspectateur une expérience esthétique spécifique, empreinte de nostalgie et de retour vers le passé. La tendance de la nostalgie est par ailleurs très présente dans la télévision d'aujourd'hui comme le prouve le succès des séries Netflix *Stranger Things* ou encore *Riverdale*. Ces séries qui s'adressent à un public paradoxalement jeune et adolescent, proposent des personnages, des décors

⁴⁴ Saint-Gelais Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, collection « Poétique », novembre 2011, p. 78.

et des musiques qui renvoient le téléspectateur dans l'Amérique des années 1970-1980. *Stranger Things* rend hommage tout particulièrement aux années 80, et offre un bond dans le temps au spectateurs, en insérant notamment de nombreuses références cinématographiques de cette époque. En s'ancrant à son tour dans une temporalité passée, le préquel fait lui aussi usage de décors anciens, de vêtements *vintage*, et d'un univers culturel propre à une époque passée. Sa chronologie-même lui permet de suivre cette tendance actuelle de la nostalgie et du *vintage*, et donc d'attirer de potentiels téléspectateurs avides de voyages dans le temps.

Si le préquel permet à son public de découvrir complètement le passé de certains personnages de la série de laquelle il est dérivé, le téléspectateur connaît toutefois la suite de l'histoire et donc le destin qui attend ces personnages. Par rapport au séquel, le préquel est donc désavantagé du point de vue du suspense narratif : le spectateur est par exemple assuré que tel ou tel personnage présent dans la série originelle ne pourra pas mourir dans la série préquelle. La narration peut alors s'avérer plus complexe que dans une série originelle, puisque le moindre détail doit être étudié de manière à être raccord avec la série originelle, tout en proposant quelque chose de nouveau au téléspectateur. L'idée n'est donc pas de créer une nouvelle histoire, mais de créer le début d'une histoire dont la fin est déjà connue de tous.

Afin de rappeler au téléspectateur les liens établis entre la série préquelle et la série mère, des références constantes à celle-ci sont établies au sein des séries préquelles. Prenons l'exemple de *Better Call Saul*, série préquelle de *Breaking Bad*, qui offre une connexion directe avec sa série mère dès la scène d'ouverture du préquel. Le personnage de Jimmy McGill, connu sous le pseudonyme de Saul Goodman, est le personnage principal du préquel et avocat de Walter White, le héros de *Breaking Bad*. Dès la scène d'ouverture filmée en noir et blanc, on aperçoit un homme en train de préparer des brioches à la cannelle dans une enseigne du nom de *Cinnabon*. Cette scène renvoie alors à la dernière saison de *Breaking Bad*, dans un épisode au sein duquel Walter White et Saul Goodman discutent de l'urgence pour eux de quitter Albuquerque, ville dans laquelle se déroule les événements de *Breaking Bad*, et de changer d'identité et de métier. Lors de cette discussion, Saul révèle à Walter sa volonté de gérer un *Cinnabon* en Omaha, loin du Nouveau Mexique. C'est chose faite, puisque dans les premières minutes du préquel le téléspectateur le retrouve en tant

que Gene Takavic et gérant d'une pâtisserie *Cinnabon*, sous la neige du Nebraska, loin du soleil d'Albuquerque. Toute la force de ce préquel réside ainsi dans ces courts-métrages en noir et blanc qui introduisent chaque saison et qui, mis bout-à-bout, finissent par en former un long pour raconter la suite des événements. *Better Call Saul* est à la fois un préquel et un séquel, puisqu'il explore le passé de l'avocat Saul Goodman tout en offrant également au téléspectateur un bref aperçu de la suite de l'histoire. Selon Julien Achemchame, « *la reconfiguration narrative et esthétique qui se joue ici entre Breaking Bad, série originelle, et Better Call Saul, spin-off entre séquel et préquel, laisse apparaître une tension entre fidélité au dessein matriciel de la série mère et une volonté d'émancipation du modèle afin de conquérir son identité propre* »⁴⁵.

Si les séries préquelles maintiennent des liens avec les séries desquelles elles sont dérivées, elles semblent bel et bien être à la conquête de leur identité propre et cherchent ainsi à s'émanciper de leur série mère, ce qui passe notamment par cette nécessaire « reconfiguration narrative et esthétique ». C'est également le cas d'une autre série préquelle intitulée *Bates Motel*, qui n'est non pas dérivée d'une série mais du mythique film *Psychose* d'Alfred Hitchcock et du roman *Psycho* de Robert Bloch dont il était lui-même inspiré. La série revient sur la jeunesse et l'histoire de Norman Bates, le propriétaire du motel Bates, dans lequel le personnage de Marion Crane se rend lors de sa cavale, une rencontre ayant donné lieu à un classique du cinéma ; la célèbre scène de meurtre sous la douche. Durant cinq saisons, la série préquelle *Bates Motel* s'est attachée à dépeindre le portrait du personnage torturé de Norman Bates et à le faire évoluer jusqu'à cette fameuse rencontre avec Marion Crane. La série préquelle a donc naturellement rejoint l'intrigue du film initial, en offrant une reconstitution des faits dans sa sixième et dernière saison. Cependant, les producteurs de la série ont pris d'énormes libertés en faisant le choix de ne pas reconstituer les faits à l'identique, changeant ainsi l'issue de l'histoire.

En effet, Marion Crane fait la rencontre de Norman en arrivant au motel et lui demande une chambre. Une fois installée, Norman lui offre à manger et les deux personnages entament une discussion. Marion retourne ensuite dans sa chambre où elle se décide

⁴⁵ Achemchame Julien, « *Breaking Bad vs. Better Call Saul : enjeux d'une reconfiguration narrative et esthétique. Un spin-off pour une continuité à rebours ?* », *Mise au point* [En ligne], 10 | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2018, consulté le 08 mars 2020.

à prendre une douche, alors que Norman Bates l'épie discrètement. Mais au moment où l'on s'attend à revivre la scène de la douche, Marion Crane écourte brutalement sa douche et en ressort donc vivante. Elle quitte ainsi le motel en vie, au volant de sa voiture. Les créateurs de la série sont même allés encore plus loin dans leur prise de liberté, puisque la scène de la douche a bel et bien lieu. Or, ce n'est pas Marion Crane qui se fait poignarder par Norman, mais son petit ami Sam Loomis. Norman garde par ailleurs son allure habituelle et ne se travestit pas en Norma, sa mère, comme dans le film d'Hitchcock. Les créateurs de la série Kerry Ehrin et Carlton Cuse ont ainsi expliqué ces choix scénaristiques comme leur volonté de proposer aux téléspectateurs quelque chose de nouveau et d'incorporer un peu de *Psychose* dans *Bates Motel*, sans pour autant produire une copie conforme. Ces décisions soulèvent la volonté de la majorité des séries préquelles de se démarquer de leur série mère et de tenter de s'en émanciper pour devenir une série à part entière, et non plus une série dérivée.

En s'éloignant de la narration de sa série originelle, le préquel attire alors de nouveaux publics différents des fans de la série ou du film duquel le préquel est dérivé. Si certains seront téléspectateurs des deux objets, d'autres pourraient à l'inverse préférer le préquel à sa série originelle. Mais en s'intéressant aux audiences et aux retombées des séries préquelles, il semblerait bien au contraire que les fans de la série originelle ne s'attachent pas aux séries préquelles, désertant ainsi leurs écrans et provoquant des chutes d'audiences entre le lancement du premier épisode de la série préquelle, et les épisodes et saisons qui suivent.

3. Une réception complexe des préquels par le public

En effet, la réception des séries préquelles par les publics de fans semble complexe vis-à-vis si l'on s'en tient aux audiences enregistrées ces dernières années par de célèbres séries préquelles. Afin d'illustrer ce propos, il serait intéressant d'élaborer une comparaison des audiences de la série à *Breaking Bad* avec celles de son préquel *Better Call Saul*, ainsi que celles de la série à succès *The Walking Dead* en comparaison aux audiences de son préquel *Fear the Walking Dead*.

En se penchant sur les audiences de *Breaking Bad* tout d'abord, on constate que la série qui a mis du temps à s'installer et à trouver un public conséquent, puisque ses

quatre premières saisons se sont soldées par des audiences moyennant le million de téléspectateurs. Il semblerait que le public soit alors apparu lors de la cinquième saison de la série qui a été diffusée en deux parties, la première ayant été diffusée en 2012 et la seconde en 2013. Lors de sa première saison en 2008, la série enregistrait une audience moyenne par épisode d'1,2 million de téléspectateurs, puis 1,3 million pour sa saison 2 en 2009, 1,5 millions pour la troisième saison en 2010, 1,9 million pour la saison 4 en 2011, puis une audience moyenne de 4,3 millions de téléspectateurs pour la dernière saison⁴⁶, avec une première partie à 2,6 millions de téléspectateurs et une dernière partie qui a enregistré 6,3 millions de téléspectateurs. La venue des téléspectateurs s'est donc faite progressivement, avec une montée massive des audiences pour les derniers épisodes de la saison finale.

Quant à son préquel *Better Call Saul*, sa première saison a été diffusée en 2015, soit deux années après la diffusion du dernier épisode de *Breaking Bad*. Lors du lancement de la série préquelle, les audiences étaient au rendez-vous puisque la série a enregistré un excellent lancement avec 6,9 millions de téléspectateurs réunis pour le premier épisode de la série⁴⁷. Cependant, seuls 3,4 millions de téléspectateurs sont revenus pour le second épisode, les audiences ont ainsi chuté de moitié entre la diffusion du premier épisode et la diffusion du second. Cela prouve que les fans de *Breaking Bad* étaient bel et bien au rendez-vous pour le lancement de la série dérivée, mais que malheureusement la moitié d'entre eux n'a pas accroché avec le préquel. Cette perte d'engagement de la part du public s'est alors ressentie au fil des saisons, avec des audiences en baisse à chaque nouvelle saison : 3,2 millions de téléspectateurs pour la première saison, 2,2 millions pour la saison 2, 1,6 million pour la saison 3, et respectivement 1,5 million et 1,4 million pour les saisons 4 et 5. Malgré cette perte progressive d'audiences, la série a toutefois réussi à fidéliser une petite partie du public s'assurant ainsi des audiences identiques et une courbe stable sur les trois dernières saisons⁴⁸.

Du côté de la série à succès *The Walking Dead*, les téléspectateurs étaient nombreux à répondre au rendez-vous de la première saison, et ces audiences élevées n'ont fait qu'accroître de saison en saison, atteignant jusqu'à 14,4 millions de téléspectateurs

⁴⁶ Cf. Annexe n°5

⁴⁷ Cf. Annexe n°6

⁴⁸ Cf. Annexe n°7

en moyenne pour la saison 5 de la série diffusée en 2014 sur AMC. Ainsi, la première saison a réuni 5,2 millions de téléspectateurs⁴⁹, 6,9 millions pour la saison 2 ; 10,8 millions pour la saison 3 ; 13,3 millions pour la saison 4 ; 14,4 millions pour la cinquième saison ; 13,2 millions pour la saison 6 ; 11,3 millions pour la saison 7 ; 7,8 millions pour la saison 8 ; 5 millions pour la saison 9 et seulement 3,3 millions de téléspectateurs pour la saison 10. Si les audiences de la série sont montées en flèche jusqu'à la saison 5, dès la saison 6 les téléspectateurs ont commencé à décrocher petit à petit, la série a ainsi récolté des scores très bas pour ses deux dernières saisons. Cette chute soudaine des audiences s'explique peut-être par la multiplication des épisodes et des saisons, causant dès lors un sentiment de lassitude chez le public face à une série qui aurait trop été exploitée par ses producteurs. Selon Stéphane Benassi, « *les fictions appartenant à la catégorie des feuilletons canoniques ne sont pas susceptibles de générer des récits possiblement infinis, dans la mesure où la promesse de la fin de l'histoire est, en quelque sorte, l'argument sur lequel se fonde l'histoire* »⁵⁰. Les scénaristes et producteurs ne peuvent donc pas étirer une série sans en altérer la qualité du récit qu'ils proposent. La période de déclin des audiences de la série concorde par ailleurs avec l'arrivée de sa série préquelle. En effet, *Fear The Walking Dead* a diffusé son premier épisode en août 2015, et la sixième saison de *The Walking Dead* à partir de laquelle les audiences ont commencé à chuter a été diffusée d'octobre 2015 à avril 2016. La question reste à savoir s'il s'agit là d'une coïncidence, ou à l'inverse, d'un réel signal de la part des fans, lassés de la surexploitation de leur série.

De plus, les audiences du préquel *Fear The Walking Dead* ont elles aussi chuté au fil des saisons, avec des scores relativement bas pour ses dernières saisons. En 2015 lors de la diffusion du premier épisode, 10,1 millions de fans étaient réunis devant le préquel. Mais au fil de la première saison, le public s'est désisté et le dernier épisode a recueilli 6,9 millions de téléspectateurs⁵¹. La seconde saison a à son tour perdu des téléspectateurs au fil des épisodes, en intéressant 6,7 millions de téléspectateurs pour son premier épisode, mais seulement 3 millions pour le dernier⁵². La saison 3 a par la

⁴⁹ Cf. Annexe n°8

⁵⁰ Benassi Stéphane, « *Spin-off et Crossover. La transfictionnalité comme figure esthétique de la fiction télévisuelle* » in René Audet, Richard Saint-Gelais (dir.), *La Fiction, suites et variations*, Rennes, Éditions Nota Bene, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 122.

⁵¹ Cf. Annexe n°9.

⁵² Cf. Annexe n°10.

suite accueilli en moyenne 2,4 millions de spectateurs, 2,5 millions pour la saison 4 et 1,5 million pour les saisons 5 et 6. Une nouvelle fois, le public de la série mère s'était donné rendez-vous pour le lancement du préquel de leur série fétiche, mais une partie conséquente de ce public n'a pas accroché à la série dérivée et de saison en saison le public s'est peu à peu délité.

Ainsi, en étudiant de près les audiences des séries à succès *Breaking Bad* et *The Walking Dead* et en les comparant avec celles de leurs préquels respectifs, on constate que le public était présent massivement lors du lancement des premiers épisodes, mais la fidélisation de ce public au fil des saisons n'a pas été réussie. Épisode après épisode et saison après saison le public s'est désintéressé du format du préquel, désertant ainsi leurs écrans. Sentiment de lassitude du public, décalage trop conséquent avec la série mère ou attentes déçues, les raisons de cette perte d'audiences des séries préquelles ne peuvent être définies, mais il semblerait que les publics ne soient pas autant au rendez-vous que lors de la diffusion des séries originelles.

B) Typologie de préquels : études de cas de trois séries préquelles.

1. Préquels axés autour du personnage principal

Nous l'avons vu précédemment, le préquel semble être un genre à part entière empreint de spécificités dont la principale repose sur sa temporalité. Tous les préquels ont ainsi pour but de retourner dans le passé afin de revenir aux origines d'un personnage, ou d'un univers. Nous tenterons donc d'élaborer une typologie proposant trois catégories distinctes de préquels : les préquels qui reviennent sur le passé du personnage principal de leur série mère, puis, les préquels décident de mettre en avant un personnage secondaire de la série originelle, et enfin, les préquels qui reviennent aux origines d'un univers défini.

La première catégorie de préquel comprend ainsi les séries qui reviennent sur le passé et les origines des héros de la série mère. Ce retour en arrière permet alors d'opérer une forme d'approfondissement psychologique de ce personnage principal, en retournant généralement à la période de son enfance ou de son adolescence. Cette

forme de préquelle est celle qui permet aux fans d'une série de se sentir encore plus proche du personnage principal, en s'immiscent dans ses plus lointains souvenirs d'enfance et d'adolescence, une période souvent peu dévoilée dans l'intrigue de la série mère où nous retrouvons le personnage déjà adulte.

La série *Young Sheldon*, préquel de *The Big Bang Theory*, appartient dès lors à cette première catégorie de préquel puisqu'elle est centrée autour de la jeunesse du petit surdoué Sheldon Cooper, personnage principal de *The Big Bang Theory*. Dans la série originelle, Sheldon est un brillant physicien théoricien couronné de diplômes, et qui détient un QI de 187. Il est convaincu qu'il est la personne la plus intelligente du monde, peine à s'ouvrir socialement aux autres et fascine ses plus proches amis, qui lui reprochent ses troubles obsessionnels compulsifs. C'est un personnage à la psychologie plus que complexe, qui ne cesse de se vanter d'être entré à la fac à l'âge de 11 ans. Ce sont autant de caractéristiques du personnage qui ont tout naturellement poussé les producteurs de la série à créer une série préquelle autour de l'enfance de ce jeune prodige, que le téléspectateur retrouve à l'âge de 9 ans, lors de sa rentrée au lycée. Les trois premières saisons suivent l'évolution de Sheldon jusqu'à ce qu'il obtienne son diplôme, puis la quatrième saison en cours de diffusion s'intéresse à sa rentrée et son intégration à l'université, alors qu'il n'est âgé que de 11 ans. Diffusé parallèlement à la onzième saison de *The Big Bang Theory*, le pilote de cette série préquelle a obtenu une audience de 17,2 millions de téléspectateurs aux États-Unis, un score quasi-similaire aux audiences de la série d'origine. La vie passée de Sheldon Cooper semble ainsi intéresser les fans de la série, avide de rencontrer le jeune surdoué qu'il était avant de devenir le physicien sarcastique qu'ils connaissent déjà.

La série n'est pas la seule à s'intéresser à l'enfance d'un personnage principal, comme l'illustre le cas du préquel *Bates Motel*. La particularité de cette série préquelle évoquée précédemment, c'est qu'elle est le préquel du film *Psychose*, et non pas d'une série télévisée comme il est d'usage pour les séries préquelles. Dans ce préquel, l'intrigue est centrée autour de l'adolescence de l'un des psychopathes les plus connus de tous : Norman Bates. Le célèbre tueur de la mythique scène de crime sous la douche d'Alfred Hitchcock est sans doute l'un des personnages à la psychologie la plus complexe de l'histoire du cinéma, habité par le fantôme de sa mère qui le pousse à des pulsions meurtrières. Le préquel revient donc sur cette relation ambiguë et malsaine qu'il entretient avec Norma, sa mère, et sur les débuts du Bates Motel. Le

personnage se construit tout au long des épisodes et des saisons, et le téléspectateur voit Norman évoluer et grandir jusqu'à la saison finale qui reconstitue les événements du film *Psychose*. La complexité du personnage permet aux scénaristes de produire et diffuser cinq saisons de 2013 à 2017.

Créer une série préquelle autour des origines d'un personnage principal permet donc de raviver la curiosité du téléspectateur, soucieux de connaître l'univers précédent l'intrigue de ses séries préférées, et de découvrir le passé de ses personnages fétiches. Les personnages à la psychologie complexe, qu'il s'agisse de génies incompris ou de meurtriers psychopathes, se retrouvent souvent à être les sujets centraux de ces préquels, puisque ce sont des personnages à l'enfance généralement difficile qu'il est intéressant de révéler au public.

2. Préquels axés autour d'un personnage secondaire

Si une catégorie de préquels permet d'explorer la vie passé de personnages principaux, ils peuvent également mettre en lumière des personnages auxiliaires des séries originelles. La majorité des préquels adoptent ce cas de figure et relaient au premier plan des personnages jusqu'alors secondaires. Pour se voir offrir un préquel, le personnage secondaire d'une série doit avoir une personnalité suffisamment affirmée et prononcée, et c'est cette complexité psychologique du personnage secondaire qui constituera le désir de fiction autour de sa personne et de son histoire. Un préquel autour d'un personnage subalterne trop lisse dans sa personnalité n'aurait que peu d'intérêt d'un point de vue fictionnel.

Au cinéma comme à la télévision, les préquels les plus nombreux sont donc ceux qui explorent la vie passée d'un personnage secondaire qui mérite d'être mis en lumière. C'est le cas du plus gros succès cinéma de l'année 2019, avec le film *Joker* de Todd Phillips, qui revient sur la jeunesse et les débuts du Joker, l'un des plus grands méchants de l'histoire. On retrouve ce personnage dans les bandes dessinées DC comics ainsi que dans la trilogie cinématographique *The Dark Knight* réalisée par Christopher Nolan entre 2005 et 2012 ; le joker est alors l'ennemi principal du super-héros Batman, et sème la terreur dans Gotham City. Le joker est présenté comme un personnage à l'intelligence redoutable et à l'humour sordide, mais sa force principale

est qu'on ne sait pas d'où il vient ni qui il est. C'est un personnage intrigant qui attise la curiosité des spectateurs depuis des années, ce qui explique l'énorme succès qu'a eu le préquel dès sa sortie. Celui-ci se déroule en 1981 à Gotham City, où l'on retrouve le Joker sous sa véritable identité d'Arthur Fleck, et travaillant comme clown dans une sorte d'agence. Il vit dans un immeuble miteux avec sa mère et mène une vie solitaire en marge de la société. Après une accumulation d'injustices, de mépris et de violences à son égard, Arthur Fleck bascule dans une folie totale et finit par devenir le Joker, ce célèbre tueur psychopathe de Gotham City et ennemi numéro un de Batman.

À la télévision, la série préquelle *Better Call Saul* dérivée de *Breaking Bad* met à son tour la lumière sur l'un des personnages secondaires de la série originelle. Comme évoqué précédemment, il s'agit du personnage de Saul Goodman, avocat de Walter White dans *Breaking Bad*. Si cette dernière a pris fin en septembre 2013, son préquel *Better Call Saul* a quant à lui vu le jour en 2015, et sa mise en production a été officialisée quelques jours seulement avant la diffusion de l'épisode final de *Breaking Bad*. La série est écrite par le même créateur Vince Gilligan, accompagné de Peter Gould, et est diffusée sur la même chaîne AMC. Le projet de ce préquel repose sur la transformation psychologique de Jimmy McGill en Saul Goodman, et va se construire sur un retour vers ses origines. Dans un entretien mené par Jason Lynch en 2015, l'un des producteurs Peter Gould explique ce choix d'avoir élaboré une série préquelle toute entière autour de ce personnage : « *le Saul Goodman que nous avons rencontré dans Breaking Bad semblait trop à l'aise dans sa peau. Nous avons commencé à parler davantage de la façon dont il devait être, de qui il était. Et plus nous avons commencé à aller dans son histoire, plus j'ai commencé à devenir excité ! Il y a beaucoup à dire sur ce type* »⁵³. Le préquel autour de ce personnage complexe tend à répondre à la question suivante : Comment Jimmy McGill est-il devenu l'avocat fantasque qu'est Saul Goodman ?

Au fil des épisodes de *Better Call Saul*, son penchant pour l'illégalité et l'immoralité se dessine peu à peu, et sa complexité psychologique est installée d'emblée dès les premières minutes du pilote. Le téléspectateur le voit tout d'abord en tant que Gene, sa fausse identité adoptée depuis la fin des événements de *Breaking Bad*, puis nous

⁵³ Gould Peter in Jason Lynch, « Vince Gilligan on ending Breaking Bad and the perils of spinning off Better Call Saul », *The Daily Beast*, 6/02/2015.

le voyons en tant que Saul Goodman par le biais d'anciennes publicités télévisées, et c'est enfin en tant que Jimmy McGill que nous apprenons à le découvrir. Dès les premières minutes de la série, le téléspectateur comprend ainsi cette déconstruction du personnage qui sera opérée dans le préquel. Au point de départ, le téléspectateur retrouve le personnage là où il l'avait laissé et découvre ce qu'il est devenu, un homme caché derrière une fausse identité et fuyant la justice. Pour Julien Achemchame, « *le spin-off témoigne alors de l'envie de retrouver un lieu, un personnage laissé en suspens dans l'œuvre originelle, ce qui était le cas pour Saul Goodman qui disparaissait vers le Nebraska dans l'antépénultième épisode de Breaking Bad* »⁵⁴. À la suite de ces retrouvailles avec le nouveau Saul, le téléspectateur retrouve l'ancien Saul dans une forme de *reminder* de *Breaking Bad*, et comprend alors qu'il s'apprête à remonter encore plus loin dans le temps en découvrant les origines du personnage en tant que Jimmy McGill.

La série préquelle propose donc un retour aux origines d'une histoire déjà connue de tous, et fait le choix d'opter pour une narration plus lente que celle de la série mère, à l'inverse pleine d'action et de suspense. *Better Call Saul* offre alors une narration plus classique et plus lente afin de privilégier l'approfondissement psychologique du personnage de Saul Goodman⁵⁵.

3. Préquels axés autour de l'univers d'une série

Enfin, la dernière catégorie de préquels repose non plus uniquement sur un personnage, qu'il soit principal ou secondaire, mais sur un univers tout entier, bien souvent fantastique. En explorant une période passée, les préquels offrent la promesse de découvrir les origines d'un univers plus en profondeur et de revenir à la création d'un monde connu de tous.

Au cinéma, c'est le cas de la saga préquelle d'*Harry Potter* intitulée *Les Animaux Fantastiques*. La série de films revient sur les origines du monde magique découvert

⁵⁴ Achemchame Julien, « *Breaking Bad vs. Better Call Saul : enjeux d'une reconfiguration narrative et esthétique. Un spin-off pour une continuité à rebours ?* », *Mise au point* [En ligne], 10 | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2018, consulté le 08 mars 2020.

⁵⁵ Ibid.

dans *Harry Potter à l'école des sorciers*, un univers magique dans lequel moldus et sorciers cohabitent. Les sorciers se livrent une bataille contre les forces du mal, livrée par le mage noir le plus terrible de l'histoire, Tom Jedusor, alias Lord Voldemort. La saga préquelle s'étend alors du début des années 1920, aux États-Unis et non en Angleterre où se déroule *Harry Potter*, et se terminera en 1945, année à laquelle Tom Jedusor termine ses études à Poudlard et commence à tomber dans les abîmes des forces du mal. Dans le premier film de la saga, on y retrouve Norbert Dragonneau, un zoologiste fasciné par les créatures magiques, qui croise sur sa route un mage noir recherché par les autorités : Gellert Grindelwald. Ce mage noir considéré comme le plus dangereux de tous les temps dès le premier opus d'*Harry Potter*, est vaincu en 1945 par Albus Dumbledore puis tué cinquante ans plus tard par Lord Voldemort. Plusieurs points de concordance s'établissent donc entre les deux sagas de films, toutes deux prenant place dans l'univers magique de J.K. Rowling, célèbre auteure des deux sagas. *Harry Potter* étant la saga la plus lucrative du cinéma, détrônant même la saga *Star Wars*⁵⁶, il était inconcevable pour Warner Bros de ne pas produire un spin-off de la saga. Bien qu'*Harry Potter* soit le personnage principal de la saga originelle, c'est avant tout l'univers du sorcier qui fascine tant les fans, d'où la nécessité de créer un préquel sur les origines de ce monde magique.

Plusieurs autres séries ont également cette caractéristique d'avoir un univers si atypique et reconnaissable, que c'est cet univers qui prime sur les personnages et leur psychologie. La série préquelle *Fear The Walking Dead* revient ainsi sur les origines de l'épidémie relatée dans la série *The Walking Dead*. L'intrigue se déroule à Los Angeles et non à Atlanta, où l'on y découvre une famille au sein de laquelle d'étranges comportements font leur apparition, ainsi qu'une épidémie jusqu'alors jamais vue. Si la série se définit comme un préquel, elle ne révèle cependant pas les origines du virus alors que la majorité des téléspectateurs s'y attendaient. Il s'agit d'un scénario quasi similaire à celui de la série mère, avec des personnages différents, une époque différente et un lieu différent. Une fois de plus, ce ne sont pas les personnages de la série originelle qui ont motivé le préquel, mais bel et bien l'univers des zombies.

⁵⁶ « *Harry Potter* devient la saga la plus lucrative du cinéma », *Elle*, (En ligne), consulté le 24 octobre 2020. <https://www.elle.fr/Loisirs/Cinema/News/Harry-Potter-devient-la-saga-la-plus-lucrative-du-cinema-1660822>

La série *Game of Thrones* se dote elle aussi d'un univers si particulier que de multiples rumeurs au sujet de futurs préquels fusent depuis la fin de la série. C'est finalement un préquel axé sur l'une des familles de la série mère qui devrait voir le jour⁵⁷. La série préquelle à venir mêlerait ainsi deux catégories de préquels : un préquel révélant la vie antérieure des personnages principaux, et un préquel axé autour des origines d'un univers bien particulier.

Si l'univers d'une série a autant d'importance, c'est parce qu'il permet à ses téléspectateurs de voyager vers une autre époque, une autre dimension, et de s'imprégner d'une ambiance particulière. La spécificité d'un univers étant propre au créateur de celui-ci, certains créateurs de séries comme Chris Carter, le scénariste de *X-Files*, écrivent alors des séries dérivées d'un univers qu'ils ont précédemment créés. Chris Carter a ainsi créé la série dérivée de l'univers de *X-Files* intitulée *The Lone Gunmen : Au cœur du complot*, diffusée en 2001 aux États-Unis sur le réseau FOX.

Cette typologie de préquels se décline ainsi en fonction du support défini : qu'il s'agisse d'une œuvre littéraire, d'un film de cinéma, d'une série télévisée voire même d'une émission de divertissement, chaque préquel emprunte nécessairement des caractéristiques de l'une des trois catégories établies. Le préquel n'est donc pas un genre qui se développe uniquement au cinéma ou dans le cadre d'une série, il peut également s'établir dans les émissions télévisées dites « de flux », ou même encore en dehors des médias traditionnels avec la création de jeux vidéo préquels.

⁵⁷ Cf. I- C) 3° Des fans en demande de préquels : le cas de *Game Of Thrones*.

III – Sérialisation des programmes et arrivée du préquel dans les émissions de flux :

A) Le phénomène de sérialisation des programmes de flux

1. La sérialisation des émissions de divertissement

La télévision française diffuse toutes sortes de programmes bien répartis en sur des cases de programmation, qui correspondent à des tranches horaires bien définies. À chaque tranche horaire correspond son type de programme, et ce, en fonction des habitudes des téléspectateurs. Dès le début de la journée, les chaînes proposent ainsi des émissions de téléshopping, de l'information et des séries télévisées, bien souvent des rediffusions. La case du midi est consacrée à la fois à des jeux et au journal télévisé, puis s'en suit la diffusion du classique téléfilm de l'après-midi, suivi à son tour d'un magazine ou d'une émission de plateau. Puis, ces dernières années, la tranche horaire située entre 16h et 18h s'est vue accueillir diverses émissions de *lifestyle* telles que *4 Mariages & une lune de miel* (TF1), *Bienvenue chez nous* (TF1), *Les Reines du shopping* (M6) ou encore *Un dîner presque parfait* (W9).

Le point commun de ces émissions, au-delà de leur horaire de diffusion et du public qu'elles ciblent, c'est alors leur format feuilletonnant. Ces émissions sont toutes diffusées dans une logique sérielle qui s'étend sur une semaine, avec un épisode diffusé à chaque jour de la semaine. Une forme de schéma narratif se dessine alors, avec la situation initiale posée dès le lundi, où l'on rencontre les personnages, leurs métiers, et ce pourquoi ils ont été rassemblés : un mariage, une gîte, un hôtel, du shopping ou encore de la cuisine. La compétition s'étend ensuite sur l'ensemble de la semaine avec de multiples péripéties, et c'est le vendredi que les téléspectateurs ont le dénouement de la semaine avec le résultat de la compétition et l'annonce du vainqueur. Tout au long de la semaine, on suit ainsi les mêmes candidats en les découvrant jour après jour, ce qui crée chez le téléspectateur un sentiment de familiarité et une envie d'en apprendre un peu plus sur ces candidats. Chaque semaine devient alors une saison à part entière, déclinée en plusieurs épisodes, eux-mêmes construits de manière similaire à ceux d'une série.

La case de l'*access prime-time* se succède alors à ces émissions de *lifestyle*, une tranche horaire d'avant soirée, située entre 18h et 21h. C'est une case qu'il ne faut surtout pas négliger en terme de programmation, puisqu'elle est destinée à capter un maximum de téléspectateurs avant la case du *prime-time*, qui est l'heure de grande écoute à laquelle les chaînes réunissent le plus de téléspectateurs. Plusieurs formats se succèdent alors sur l'*access prime-time*, qu'il s'agisse de jeux télévisés, de talk-shows, de feuilletons ou d'émissions de télé-réalité⁵⁸. Parmi eux, on retrouve des émissions de plateaux telles que *Quotidien* sur TMC, *C à vous* sur France 5, ou encore *Touche Pas à mon Poste !* sur C8, mais également des émissions de télé-réalité : *Les Marseillais* (W9), *10 Couples parfaits* (TMC), *La Villa des Cœurs Brisés* (TFX) ou encore *Les Anges de la télé-réalité* (NRJ12). Ces émissions de télé-réalités sont très suivies par les téléspectateurs, certaines d'entre elles réunissent jusqu'à plus d'1 million de téléspectateurs, venant ainsi concurrencer les *talk-shows* qui partagent la case. On constate alors que le phénomène de sérialisation observé sur les émissions de *lifestyle* est d'autant plus prégnant en télé-réalité, avec des émissions aujourd'hui évoquées comme des séries-réalités.

L'émergence de ce phénomène des séries-réalités a été initié aux États-Unis avec la *reality show Keeping up with the Kardashians*, diffusé sur la chaîne E ! depuis 2007 et qui compte aujourd'hui 19 saisons à son actif. En France, si la télé-réalité est apparue en avril 2001 avec *Loft Story*, le phénomène de série-réalité ne s'est réellement développé qu'à partir de septembre 2011, avec la diffusion du premier épisode des *Ch'tis à Ibiza* sur W9. À la manière des Kardashians, dans cette nouvelle télé-réalité les téléspectateurs suivaient quotidiennement non pas une vraie famille, mais une famille composée préalablement par la production en fonction de leur région d'appartenance, à savoir ici le nord de la France. Ces jeunes tous venus du même endroit, partent alors à la conquête d'Ibiza, ville de la fête, créant ainsi un choc des cultures entre leur origine et leur destination. Il n'y a rien à gagner, pas d'élimination, seulement une bande de jeunes décidés à faire la fête et se faire connaître à l'étranger. La série-réalité connaît un succès et poursuit avec cinq autres saisons : *Les Ch'tis font du ski* (2012), *Les*

⁵⁸ Muller Vincent, Le Mière Marion, Morvan Julie, « L'access prime-time TV », *Effeillage*, (En ligne), consulté le 28 octobre 2020. <https://effeuillage-la-revue.fr/portfolio-item/laccess-prime-time-en-television/>

Ch'tis débarquent à Mykonos (2012), *Les Ch'tis à Las Vegas* (2013), *Les Ch'tis à Hollywood* (2013) et *Les Ch'tis dans la Jet Set* (2014).

En parallèle, une émission similaire est diffusée en 2012 et repose sur le même concept de famille régionale : *Les Marseillais à Miami*. Ce sont cette fois-ci des jeunes marseillais qui décident de partir à la conquête de Miami pour faire la fête dans un lieu paradisiaque et réussir professionnellement. L'émission devient rapidement un succès, les saisons s'enchaînent alors avec *Les Marseillais à Cancun* (2013), *Les Marseillais à Rio* (2014), *Les Marseillais en Thaïlande* (2015), *Les Marseillais South Africa* (2016), *Les Marseillais South America* (2017), *Les Marseillais Australia* (2018), *Les Marseillais Asian Tour* (2019), *Les Marseillais aux Caraïbes* (2020) et une prochaine saison est prévue pour 2021 avec *Les Marseillais à Dubaï*. La série-réalité est suivie sans relâche par les téléspectateurs, et assure des audiences records pour une chaîne de la TNT. En mars 2020, l'émission réalise son record d'audiences, toutes saisons confondues, et réunit plus d'1,04 million de personnes, soit 4,5% de part d'audience⁵⁹.

Le succès de l'émission repose alors sur l'aspect sériel voire fictionnel qu'elle propose aux téléspectateurs. Saison après saison, on suit les personnages de la famille des Marseillais, on les voit s'amuser, se rencontrer, grandir, évoluer, et même fonder une famille. Julien Tanti et Manon Marsaut ou encore Kevin Guedj et Carla Moreau qui sont tous les quatre devenus parents ont ainsi mis en scène ces dernières années leur demande en mariage, la révélation du sexe de leur enfant, leur mariage ainsi que la naissance de leur enfant. Le public les suit comme des personnages de fiction à part entière, ces candidats sont alors devenus de véritables stars auprès du public, au même titre que des acteurs de séries. Sur les réseaux sociaux ils comptabilisent entre 1 et 3 millions d'abonnés, ce qui est même plus que certains acteurs de films et de séries. La conception et la consommation-même de ces épisodes de série-réalité sont séquencés à la manière d'une fiction, avec un pré-générique, un générique, un rappel de l'épisode précédent au début et une section « prochainement » en fin d'épisode.

⁵⁹ Rabier Benjamin, « Record d'audience historique pulvérisé pour Les Marseillais de W9 grâce aux retrouvailles explosives d'Alix et Benjamin Samat », *Télé-Loisirs*, (En ligne), mis en ligne le 1^{er} avril 2020, consulté le 2 novembre 2020. <https://www.programme-tv.net/news/evenement/les-marseillais-les-marseillais-aux-caraibes/252249-record-daudience-historique-pulverise-pour-les-marseillais-de-w9-grace-aux-retrouvailles-explosives-dalix-et-benjamin-samat/>

Comme une série, chaque épisode comporte un nom qui renvoie à une action précise qui se déroule dans l'épisode.

Dans une interview accordé au YouTubeur Sam Zirah, Antonin Portal, ancien candidat des *Marseillais* délivrait son point de vue sur la série-réalité des Marseillais : « *une série-réalité ça reste une série de télé-réalité avec des acteurs, des performeurs, c'est du divertissement. Il y a une part d'acting dans le travail des candidats de télé-réalité, ce sont des personnages* »⁶⁰. Il confirme ainsi cette part importante de sérialisation et de fictionnalisation qui prend place dans les séries-réalités. S'il n'y a pas de script comme en fiction, la notion de scénarisation reste toutefois très présente : « *les productions savent distiller dans le cerveau des candidats la marche à suivre* ». La production dirige ainsi ses candidats par le biais de jobs ou de missions qui leur sont assignées, ce qui est un moyen pour la production d'opérer des rapprochements entre deux candidats, ou bien à l'inverse d'attiser des disputes.

La série-réalité est alors devenue un genre à part entière en télévision, les plateformes de *replay* telles que 6Play vont même jusqu'à comporter une section intitulée « série-réalité », au même titre que les sections « documentaires » ou « films ». Ce concept a donc toute sa place aujourd'hui à la télévision, et donne naissance à de nouvelles émissions à mi-chemin entre la série et le quotidien. En effet, depuis 2018, le phénomène des séries docu-réalité se diffuse à la télévision, à mi-chemin entre la série-réalité et le documentaire. Il s'agit d'émissions au sein desquelles nous suivons le quotidien de familles, qu'il s'agisse de familles nombreuses, de mamans célèbres ou de mamans totalement inconnues. C'est le cas des émissions *Famille nombreuses : la vie en XXL* diffusée sur TF1 depuis 2020, *Mamans & Célèbres* diffusée sur TFX depuis 2019, ou encore *Les Mamans* diffusée sur 6ter depuis 2018.

Avec les émissions de *lifestyle*, les séries-réalités ou plus récemment les séries docu-réalités, les programmes de flux ont opéré ces dernières années une véritable sérialisation de leurs formats, qui se manifeste également par la création de *spin-off* dérivés de ces émissions, phénomène jusqu'alors propre aux séries et films de fiction.

⁶⁰ Entretien d'Antonin Portal, ancien candidat des *Marseillais*, publiée 1^{er} mai 2020 sur la chaîne YouTube de Sam Zirah. <https://www.youtube.com/watch?v=SEZkfLfDtw>

2. La place des *spin-off* au sein des programmes de flux

En France, au début des années 1990, la société *AB Productions* de Jean-Luc Azoulay a produit un grand nombre de sitcoms qui ont toutes donné lieu à des séries dérivées à plusieurs niveaux, se faisant ainsi les spécialistes du *spin-off* à la télévision française. La sitcom *Salut Les Musclés* a ainsi donné lieu à deux *spin-offs* : *La Croisière foll'amour* et *Premiers Baisers*. De cette dernière sitcom est née par la suite la série à succès *Hélène et les Garçons*, qui a à son tour donné naissances à trois autres séries dérivées : *Le Miracle de l'amour*, les *Vacances de l'amour* et les *Mystères de l'amour*, encore en diffusion aujourd'hui sur TMC. Au-delà de cette salve de séries dérivées, quelques rares autres séries françaises ont également fait l'objet de *spin-offs*, telles que *Sous le soleil de Saint-Tropez*, série dérivée de *Sous le soleil*, ou plus récemment *Ici tout commence*, séquel de *Demain nous appartient* en diffusion en *access prime time* sur TF1.

Mais au sein des programmes de flux, la notion de *spin-off* est bien moins présente que dans les séries, appartenant quant à elles aux programmes dits « de stocks ». Contrairement à ces séries de fiction, il est bien plus complexe pour des émissions de divertissement de proposer des programmes dérivés d'un autre programme, puisque la part d'engagement et d'attachement des téléspectateurs est moindre que celle d'un spectateur envers sa série. La promesse d'une audience au rendez-vous pour le programme dérivé est donc plus difficile à assurer sur des émissions de flux, qui se consomment différemment que les séries et les fictions.

Plusieurs types de programmes ont toutefois tenté l'expérience, notamment les séries-réalités, évoquées plus tôt. *Keeping Up With The Kardashians*, l'émission américaine pionnière en son genre a donné lieu à de multiples *spin-offs* des Kardashians dès 2009, tels que *Kourtney and Khloé take Miami*, *Kourtney and Kim take New York*, *Life Of Kylie* et d'autres encore. Au total, sept émissions dérivées ont été tournées et diffusées sur la même chaîne de télévision E !. Les séries-réalités françaises se sont ainsi suivies le mouvement en créant à leur tour des séries-réalités dérivées. Les émissions phares de W9 *Les Marseillais* et *Les Ch'tis* ont donné lieu à un *crossover* en 2014 avec l'émission *Les Ch'tis vs Les Marseillais*, qui a par la suite donné naissance à *Les Marseillais & Les Ch'tis vs Le Reste du Monde* en 2016. Suite à l'arrêt des *Ch'tis*, la

production a lancé en 2017 une nouvelle émission dérivée intitulée *Les Marseillais vs le reste du monde*, encore à l'antenne en 2020. Dans ces spin-offs, on ne retrouve plus seulement une seule « famille » qu'il s'agisse des Ch'tis ou des Marseillais, mais deux familles qui s'affrontent alors au sein d'une compétition sportive. Ce « cross » a lieu tous les ans à la même période, ce qui permet à Banijay, la production de ces émissions, de diffuser la même franchise tout au long de l'année en donnant l'impression aux téléspectateurs qu'ils visionnent deux programmes bien distincts. C'est un moyen de ne pas laisser le public, tout en leur proposant de suivre les mêmes personnages qu'ils suivent et voient évoluer depuis des années.

D'autres séries-réalités françaises se sont également lancées dans la diffusion de *spin-offs*, tel que *Les Vacances des Anges*, *spin-off* des *Anges de la télé-réalité*, deux télé-réalités diffusées sur la chaîne NRJ12, ou *La Bataille des couples*, *spin-off* de *La Villa des cœurs brisés*, diffusées quant à elle sur TFX, anciennement NT1. Ce dernier spin-off produit par la société Ah ! Productions, s'ancre par ailleurs dans une stratégie de diffusion intéressante. Dans *La Villa des cœurs brisés*, le concept est simple : des célibataires au cœur brisé se réunissent dans le but de régler leurs problèmes amoureux grâce à Lucie, la *love coach* de la Villa. Pour cela, ils enchaînent les rendez-vous avec des prétendants et prétendantes, en espérant guérir de leurs problèmes et trouver le grand amour. Plusieurs couples se forment alors à l'issue de cette expérience, des couples que les téléspectateurs chérissent puisqu'ils les ont vu naître au sein de la Villa. La production a donc eu l'idée de proposer aux téléspectateurs de voir évoluer ces couples, en les retrouvant ainsi dans le *spin-off* de l'émission, *La Bataille des Couples*. Dans celui-ci, plusieurs couples s'affrontent sur diverses épreuves leur permettant d'obtenir des bracelets, chaque bracelet symbolisant ainsi une vie dans l'aventure. Le couple qui perd l'intégralité de ses bracelets est alors éliminé de la compétition. L'émission est ponctuée de coaching effectués par la love coach Lucie, durant lesquels les couples se livrent sur leurs sentiments et leurs histoires. Une majorité des couples participants à ce *spin-off* est issue de *La Villa des Cœurs Brisés*, ce qui permet donc à TFX de s'assurer de la venue des téléspectateurs de *La Villa*, avides de suivre l'évolution des couples qu'ils ont vu se créer sous leurs yeux, devant leurs écrans.

Mais au-delà des sitcoms et de ces séries-réalités, rares sont les émissions de divertissement françaises, ou étrangères, qui se déclinent en émissions dérivées. L'une des seules à s'y être essayée c'est l'émission *Boyard Land*, *spin-off* et préquel de l'émission d'aventures la plus ancienne du PAF⁶¹, *Fort Boyard*.

B) Le cas de *Boyard Land*, préquel de *Fort Boyard*

1. Caractère sériel de l'émission de divertissement *Fort Boyard*

Depuis plus de 30 ans, le jeu d'aventures *Fort Boyard* créé par Jacques Antoine, Jean-Pierre Mitresey et Pierre Launay est diffusé tous les ans à la période estivale et rassemble des millions de téléspectateurs année après année. Diffusée le samedi soir sur France 2, anciennement Antenne 2, le programme n'a jamais été diffusé sur une autre chaîne, à une autre période de l'année ou un autre jour de la semaine. C'est un véritable rendez-vous annuel pour les téléspectateurs, inchangé depuis 30 ans. Cette émission désormais culte de la télévision française s'est par ailleurs exportée dans 34 pays différents tels que l'Algérie, le Danemark, la Grèce, la Russie, la Suède ou encore la Corée du Sud.

Le concept de l'émission est simple, une équipe de candidats se rend sur un ancien Fort de guerre construit à l'époque Napoléonienne afin de se confronter à diverses épreuves, dans le but de remporter un trésor. Lors de la première émission diffusée en juillet 1990, l'histoire suivante était contée aux téléspectateurs dès le générique :

« Vous êtes en route pour le Fort Boyard. Colossal vaisseau de pierres ancré pour l'éternité au large de La Rochelle. Cette équipe de six candidats va y vivre une aventure étonnante. Au cœur de ce Fort Boyard, se trouve une salle au trésor. De ce trésor, gardé aujourd'hui par des tigres, personne ne connaît l'origine. Il proviendrait, comme nous l'a affirmé un vieux marin anversois, de la carcasse d'un galion hollandais qui heurta le Fort par une nuit sans lune et sombra immédiatement. Ou bien, comme la rumeur le colporte, du fruit des captures d'un pirate rochelais disparu prématurément. Ou bien encore, comme le laisse entendre une vieille légende aixoise, le trésor de guerre de Napoléon, déposé-là avant son départ pour Sainte-Hélène. Quoi qu'il en soit, le trésor est bien là, à l'abri dans les profondeurs du Fort, et Passe-Partout a compté les 4 000 pièces d'or que nos candidats

⁶¹ PAF = Paysage Audiovisuel Français.

vont peut-être pouvoir gagner aujourd'hui. Le vieil ermite de la tour de vigie, le Père Fouras, connaît lui, certainement le secret de ce trésor. »

Les bases de l'émission sont ainsi posées : contrairement à la majorité des émissions de télévision, Fort Boyard est une émission très narrée, qui s'inspire de légendes et récits littéraires connus de tous. Le personnage de Passe-Partout décrit comme le gardien des clefs du Fort Boyard est inspiré du personnage homonyme de Jules Verne dans le *Tour du Monde en 80 jours*. On retrouve également tout l'univers des pirates et des récits de naufragés et de bateaux échoués. De plus, ce ne fut pas le cas lors de la toute première saison de l'émission en 1990, mais depuis 1991, les candidats célèbres qui viennent fouler les pierres du Fort se prêtent au jeu pour récolter des sous pour une association. Il y a donc là un but caritatif et associatif qui pourrait s'apparenter au mythe de Robin des bois, ce sauveur du peuple qui vole des denrées pour les redistribuer aux plus démunis. Les candidats s'érigent ainsi en Robins des Bois, venant dérober le trésor d'un vieil ermite afin de le redistribuer à une association de leur choix. En 30 ans, ce sont 230 associations qui ont été représentées dans l'émission.

En s'inspirant de ces mythes et légendes, la construction de l'émission s'est donc faite de manière très fictionnelle, avec la création de plusieurs personnages inchangés pour quelques-uns depuis 30 ans. Parmi ces personnages, on y retrouve tout particulièrement le Père Fouras, un vieillard qui vit sur le Fort depuis des années, qui cherche à protéger à tout prix le trésor qu'héberge le Fort, en proposant aux candidats d'affronter leurs plus grandes peurs lors de diverses épreuves et aventures. Pour l'accompagner dans sa tâche, les personnages de Passe-Partout, Passe-Muraille et anciennement Passe-Temps sont là pour guider les candidats tout au long de leur aventure. Au fil des ans, d'autres personnages sont apparus dans l'émission : les Maîtres du temps, la Boule, la Bohémienne, le Chef Willy ou encore la Princesse Blanche. Au total, 60 personnages différents se sont succédés sur le Fort. Chaque personnage a sa propre histoire, et depuis quelques années ces personnages sont même présentés aux téléspectateurs au sein de teasers à l'aspect bien plus cinématographique que télévisé.

Les producteurs cherchent à raconter une histoire au public, et plus particulièrement aux enfants, cible principale du programme. Depuis 30 ans, plusieurs producteurs

artistiques se sont succédés, la narration et la part de fiction apportées au programme ont donc à leur tour évolué. L'univers ainsi que les personnages de l'émission se sont adaptés aux diverses modes, notamment chez les enfants. Au début des années 2000, des personnages comme celui de Pirate ou de la Bohémienne parlaient tout particulièrement aux plus jeunes, tandis que les personnages d'aujourd'hui s'apparentent davantage à des personnages sortis tout droit d'un jeu vidéo. La famille Boo, composée de personnages d'athlètes imbattables auxquels les candidats sont confrontés, représente des guerriers et des combattants comme on en croise dans des jeux de combat tels que *Street Fighter* ou *Mortal Kombat*.

Chaque saison arbore des nouveautés, de nouvelles épreuves, de nouveaux personnages, de nouveaux concepts, afin de ne jamais lasser le public et de se renouveler constamment. A la manière d'une série, les saisons s'étendent sur une dizaine d'épisodes, avec une certaine continuité maintenue entre chacun d'entre eux. A chaque nouvel épisode, on revient sur les épisodes précédents en rappelant les scores des candidats, en repassant des *reminder* de leurs performances ou en évoquant des anecdotes survenues. Le but est de maintenir une forme de fil conducteur tout au long de l'été, répondant ainsi à une logique très sérielle malgré la nature de jeu de divertissement attribuée à l'émission.

Pour renforcer ce caractère sériel et fictionnel, l'émission se dote d'une fan base très présente. Plusieurs sites sont dédiés à l'émission, ce sont des sites qui sont extrêmement bien construits et fournis et qui sont par ailleurs utilisés par les membres de la production eux-mêmes lorsqu'ils recherchent une information au sujet des candidats, des épreuves ou des personnages. Les fans de l'émission comptent un nombre conséquent de fidèles qui alimentent jour après jour ces sites et forums recensant un nombre incalculable d'informations sur l'émission. Ces mêmes fans, proposent alors chaque année des améliorations, des innovations et font part de leur ressenti sur les nouveautés proposées. Toutes ces remarques et commentaires sont pris en compte par la production, qui évalue ainsi le taux de réussite de sa saison, afin de s'améliorer et de préserver sa fan base dans la durée. L'un de ces fans de la 1^{ère} heure compose même un dossier de plus de 150 pages sur la saison venant d'être diffusée en établissant un bilan de celle-ci, des améliorations pour les saisons à venir, des idées de développement de jeux, le tout agrémenté par des illustrations et des

plans 3D si bien réalisés que lors de la saison 2020, ce fan a été embauché aux côtés de l'un des graphistes de l'émission.

Fort Boyard est le rendez-vous de l'été qui rassemble plus de 3 millions de téléspectateurs chaque samedi. Leader en part de marché et sur cibles, les audiences du jeu d'aventures ne cessent de se consolider au fil des ans. En 2018, Adventure Line Productions qui produit l'émission, s'est alors décidée à vendre un concept dérivé de *Fort Boyard*, afin de développer encore plus ce succès d'audiences. En collaboration avec les équipes de France Télévisions, les producteurs et les chargés de développement ont donc travaillé sur un préquel de l'émission, inspiré de la vie passée du personnage phare de *Fort Boyard* : le Père Fouras.

2. *Boyard Land*, préquel de *Fort Boyard* : création et enjeux.

En effet, le Père Fouras est un élément mythique et central qui renvoie directement à *Fort Boyard* ; il était donc tout naturel pour les créateurs du *spin-off* de partir de ce personnage pour construire par la suite un univers dérivé de celui du Fort. Le Père Fouras est un personnage entièrement fictionné qui n'existe pas dans la vraie vie et qui prend vie au travers d'une émission de télévision. Pour Inès Bahri, productrice adjointe de l'émission, ce personnage est un véritable réservoir d'histoires : « *On ne sait ni son âge, ni sa vie, ni les époques qu'il a connu... c'est une véritable page blanche sur laquelle on peut tout écrire, imaginer, inventer – donc un point de départ qui offre plein de possibilités* ». Au cours de ses discussions avec Guillaume Romain, le producteur artistique de *Fort Boyard* et de *Boyard Land*, l'idée d'un préquel s'est imposée naturellement puisque cela leur permettait d'imaginer la vie passée du Père Fouras avant qu'il arrive sur le Fort. Écrire un préquel autour de la vie du Père Fouras était donc l'idée la plus constructive, celle qui leur permettrait d'avoir une histoire riche et fournie.

La volonté de produire un *spin-off* de *Fort Boyard* part d'un commun accord entre la boîte de production Adventure Line Productions et le diffuseur, qui n'est autre que France 2. Depuis quelques temps, la chaîne avait déjà fait part aux producteurs de l'émission de son souhait de créer un « *Fort Boyard d'hiver* », afin d'élargir sa case de divertissements, moins fournie que celle de ses concurrents TF1 ou M6. *Fort Boyard*

est le divertissement phare de France 2 depuis 30 ans, mais la chaîne du service public n'est pas la référente en terme de divertissements sur la paysage audiovisuel français. Avec des formats tels que *Danse avec les Stars*, *The Voice*, *Koh-Lanta* ou encore *Mask Singer*, TF1 possède le quasi-monopole de la case de divertissement grand public du samedi soir. Il était donc tout naturel que France 2 cherche à renforcer sa case de divertissement afin de talonner son concurrent.

« *Maintenant en télévision, on ne crée plus que pour le plaisir, il faut avant tout faire de l'audience* » confie Inès Bahri sur la réalité actuelle. En créant un *spin-off* d'une émission phare du PAF, la production comme le diffuseur s'assuraient effectivement un socle d'audiences et atténuaient les risques financiers encourus avec de tous nouveaux programmes. En 2019, l'émission *La Course des Champions* présentée par Teddy Riner et diffusée sur France 2 illustre notamment cette prise de risque financiers encourue par un diffuseur et une boîte de productions. Toujours dans sa volonté d'étoffer sa case de divertissement, France 2 a acheté les droits de reproduction du format américain *Million dollar Mile* et ce, avant même sa diffusion aux États-Unis. Mais en France, comme aux États-Unis par ailleurs, le programme n'a pas réussi à séduire le public et a fait perdre des sommes colossales à la chaîne du service public, ainsi qu'à Adventure Line Productions. En déboursant 3,2 millions d'euros pour quatre numéros, face aux 900.000 euros déboursés habituellement par TF1 pour un épisode de *The Voice*, France 2 a récolté 8,7% de part d'audience lors de la diffusion du 12 octobre, se positionnant ainsi derrière France 3, TF1 et M6⁶².

La création du préquel de *Fort Boyard* reposait donc sur d'importants enjeux marketing et financiers, autant pour le diffuseur que pour la boîte de productions. Pour les équipes qui travaillent sur *Fort Boyard*, l'idée d'un préquel était également tentante, puisqu'elle offrait une perspective de travail supplémentaire. Les équipes qui œuvrent à la création, production et montage d'une émission sont pour la quasi-totalité des intermittents du spectacle, qu'il s'agisse des constructeurs, régisseurs, décorateurs, graphistes, costumières, maquilleuses, électriciens, monteurs ou même producteurs,

⁶² Cabannes Patrick, « France 2, quand la Course des champions tourne à la course des perdants... », Le Figaro, (En Ligne), mis en ligne le 30 juillet 2020, consulté le 2 novembre 2020. https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/france-2-quand-la-course-des-champions-tourne-a-la-course-des-perdants_0f3c87a8-cabe-11ea-acb9-96a6daee453a/

travailler sur une émission comme *Fort Boyard* est une véritable mine d'or, puisqu'elle garantit deux à six mois de travail pour les équipes. La création d'un spin-off se faisant tout naturellement avec les mêmes équipes que pour *Fort Boyard*, ce nouveau programme offrait donc une perspective d'embauche supplémentaires pour ces équipes d'intermittents, ce qui est considéré comme un luxe dans l'univers instable de la télévision et de la production audiovisuelle en général.

Au-delà de ces aspects économiques, financiers mais aussi humains, *Boyard Land* est une émission qui a pour but de divertir les téléspectateurs, en racontant des histoires tout aussi magiques que celles racontées grâce à *Fort Boyard* depuis 30 ans. « *Fort Boyard existe car c'est avant tout un lieu emblématique, et cette plage du Lys visitée durant notre balade en canoë nous est de suite apparue comme l'écrin de Boyard Land*⁶³ » confie Inès Bahri. En effet, c'est lors d'une balade en canoë près de la plage de Lys Chantilly que les producteurs de l'émission ont tout de suite eu l'idée d'un parc d'attractions abandonné. L'histoire du préquel a donc découlé de ce lieu magique et plein d'images. Ainsi, les producteurs ont écrit l'histoire selon laquelle le Père Fouras dirigeait un parc d'attractions dans sa jeunesse, avant de débarquer sur le Fort. C'est de ce parc qu'il tient par ailleurs toutes ses idées de jeux qu'il développe d'années en années sur le Fort. Mais ce parc d'attractions, dont lui seul détenait les clés et le plan, a alors été découvert et réouvert par un autre personnage de *Fort Boyard* : le chef cuisinier Willy Rovelli. Willy est donc le nouveau directeur du parc, un parc qui promet des attractions toutes plus sensationnelles les unes que les autres, à la sauce « boyardesque ».

L'émission dérivée propose alors la même recette que *Fort Boyard* : Olivier Mine à l'animation, des candidats connus du grand public qui viennent remporter le plus de boyards possible pour une association de leur choix, des attractions amusantes et effrayantes à la fois et des personnages tous plus farfelus les uns que les autres. L'émission s'inspire des arts forains, du monde du cirque et des parcs d'attraction pour venir raconter une nouvelle histoire aux téléspectateurs. Parmi ces nouveaux personnages, on retrouve un géant, des sœurs siamoises, un clown, une lilliputienne, ou encore une Fée, dont la légende raconte qu'elle eut été la chère et tendre du Père

⁶³ Cf. Annexe n°4, Entretien avec Inès Bahri, productrice adjointe de *Boyard Land*.

Fouras dans sa jeunesse. Chaque personnage est mis en valeur, certains vont même jusqu'à présenter des épreuves, c'est le cas de l'humoriste Nicole Feroni qui incarne le personnage de la Fée Roni, ou de l'ancienne Miss France Camille Cerf qui incarne dans la nouvelle saison le personnage d'une dresseuse, Camille-Ange Mi-Démon.

Lors de la diffusion de la trentième saison de *Fort Boyard* de juin à août 2019, dans chaque émission était alors diffusé un *teaser* de *Boyard Land*, afin de cibler le public principal de cette future émission : les fans et téléspectateurs de *Fort Boyard*. La marque du spin-off s'est donc installée petit à petit dans les esprits des téléspectateurs durant plusieurs mois, dans le but d'attirer un maximum de la téléspectateur lors de la diffusion du premier épisode le 21 décembre 2019. Mais si la première saison de *Boyard Land* a été racontée et marketée comme étant une émission préquelle de l'émission *Fort Boyard*, la deuxième saison dont le premier épisode a été diffusé le samedi 7 novembre 2020, tend davantage à s'émanciper de sa nature de préquel.

3. La réception de *Boyard Land* par le public

En effet, dans la seconde saison de l'émission préquelle, on constate l'absence quasi-totale du personnage du Père Fouras. Sa voix et son image ne sont plus présentes dans les attractions proposées dans le parc, ni dans les magnétos d'explication des jeux comme ce fût le cas dans la première saison. Sa présence a été éclipsée du programme, et les autres personnages du parc d'attraction ne font plus aucune référence à son existence. Le personnage de la Fée Roni par exemple, supposée être l'ex-fiancée du Père Fouras, basait la quasi-intégralité de ses *happening* de la première saison sur cette idylle. Or dans cette seconde saison, elle ne fait plus aucune référence à leur histoire lors de ses interventions. La raison pour laquelle la production a décidé de le retirer du programme repose dans leur volonté d'innover afin de ne pas lasser le téléspectateur. « *On fait évoluer les histoires que ce soit sur Fort Boyard, et Boyard Land* » explique Inès Bahri, « *l'idée étant d'évoluer de saison en saison afin de ne pas lasser, proposer quelque chose de nouveau et de cohérent.* »

Ce choix éditorial témoigne alors de la volonté d'émancipation du programme vis-à-vis de *Fort Boyard*, trait caractéristique des préquels. Le format cherche à voler de ses

propres ailes en devenant une émission de divertissement à part entière et en se détachant du programme duquel il est inspiré et dérivé. Mais cette émancipation de l'émission originelle semble trop rapide pour les téléspectateurs, qui le reprochent massivement au programme. Après une saison de seulement quatre épisodes, la marque *Boyard Land* n'a pas eu le temps de réellement s'ancrer dans les esprits et dans les habitudes des téléspectateurs. Tout l'aspect rassurant de la première saison qui misait sur la part de familiarité que les téléspectateurs avaient pour *Fort Boyard* semble s'évaporer dans cette deuxième saison, au profit d'une trop lourde part de nouveauté que les téléspectateurs semblent rejeter. Le 8 novembre 2020, au lendemain de la diffusion du premier épisode de cette nouvelle saison, l'émission enregistrait des audiences inquiétantes pour un *prime time* diffusé un samedi soir sur France 2. En cinquième position des audiences de la soirée, la chaîne réalise le faible score de 6,1% de part d'audiences avec 1 356 000 téléspectateurs. Le *spin-off* se classe derrière TF1, leader de la soirée avec son divertissement *Mask Singer*, un format qui signe également sa deuxième saison, mais qui a su conquérir et fidéliser davantage ses téléspectateurs. Lors de la première saison, les audiences étaient toutefois bien au-dessus de ce score, avec une moyenne de 2,2 millions de téléspectateurs par épisode, soit 10,8% de l'ensemble du public, avec un bon score de 15,8%⁶⁴ de part de marché sur la cible FRDA⁶⁵, cible importante pour ce programme se voulant familial et rajeunissant pour la chaîne publique.

Le public n'est donc plus au rendez-vous de ce programme, reste à comprendre les raisons de cet échec. Au-delà des diverses erreurs de programmation et de promotion faites par France 2 sur le premier épisode de la saison 2, la question qui se pose toutefois est de comprendre si ce détachement trop soudain vis-à-vis de *Fort Boyard* n'est pas l'un des éléments qui justifierait ce rejet des téléspectateurs. Au sein des critiques publiées sur les réseaux sociaux, plusieurs téléspectateurs reprochent à l'émission d'avoir éclipsé le Père Fouras, de perdre la magie que l'on retrouve sur le Fort, et à l'inverse les compliments qui ont été faits au préquel concernent majoritairement les similitudes avec *Fort Boyard*. Dans la saison 2, l'épreuve finale à

⁶⁴ Meffre Benjamin, « Audiences : quel bilan pour Boyard Land sur France 2 ? », *Ozap*, (En Ligne), mis en ligne le 12 janvier 2020, consulté le 3 novembre 2020. <https://www.ozap.com/actu/audiences-quel-bilan-pour-boyard-land-sur-france-2/588049>

⁶⁵ FRDA = Femme Responsable Des Achats.

laquelle les candidats doivent se confronter est celle du Coffre-Fort. Cette attraction consiste pour l'équipe gagnante à se jeter dans un coffre d'1 million de boyards et d'en ramener le plus possible pour son association, le tout dans un temps restreint. Beaucoup de fans y ont ainsi apprécié le clin d'œil à la salle du trésor de *Fort Boyard*, qui est elle aussi la séquence finale de l'émission au sein de laquelle les candidats doivent trouver un mot-code déverrouillant l'accès au trésor de boyards qu'ils doivent ramasser en un temps restreint, le tout au profit d'une association.

La volonté d'émancipation du préquel semble être l'une des raisons majeures de l'échec du programme. « *Les audiences de l'émission sont encore très basses pour un programme avec autant d'ambition, la marque Boyard Land a dû mal à s'installer dans les foyers, le programme a du mal à voler de ses propres ailes...* » confie Inès Bahri, productrice adjointe de l'émission. En effet, *Fort Boyard* est une émission qui reste indétrônable et irremplaçable dans les esprits des téléspectateurs, qui cherchaient à tout prix à retrouver dans ce préquel un copié-collé de leur programme phare. La promesse d'un Fort Boyard d'hiver n'a pas été tenue si l'on s'en tient aux audiences enregistrées, ce qui pose la question de l'annulation de la saison 3, voire d'une éventuelle déprogrammation de la saison en cours. Il est ainsi difficile, et plus encore lorsqu'il s'agit d'émissions de flux, de conquérir et de fidéliser un public, d'autant plus quand ce public peine à se détacher d'un programme original et originel, d'où le rejet apparent du *spin-off Boyard Land* chez les téléspectateurs français.

C) Quel avenir pour le préquel ?

1. Vers un ancrage définitif du préquel dans les émissions de flux ?

En commençant mes recherches dans le cadre de ce mémoire, l'intégralité des formats préquels renvoyaient aux séries et non aux émissions de flux, à l'exception de *Boyard Land*, évoquée précédemment. À l'étranger comme au sein du paysage audiovisuel français, aucune trace d'émissions de flux qui se qualifieraient comme des préquels. Cette absence pourrait alors s'expliquer par une raison de temporalité : avant l'apparition du *replay*, les émissions de flux étaient des émissions consommées en direct par le téléspectateur, répondant ainsi à une logique de rendez-vous ancré

dans l'instant présent. Un programme de flux est un programme destiné à être diffusé une seule fois : qu'il s'agisse des informations, des compétitions sportives, des événements historiques, des *talk-shows*, des jeux, des émissions de divertissement ou encore de la météo, ce sont des programmes liés à l'actualité et donc à un temps présent. Le préquel à l'inverse, invite à opérer un retour dans le passé afin d'explorer une période antérieure à un objet audiovisuel initial. Il semble donc compliqué de faire usage d'une forme préquelle pour ces formats de flux, trop en lien avec une temporalité définie par l'actualité.

De plus, il ne peut y avoir préquel que lorsqu'il y a narration et fiction. Très peu de formats de flux sont fictionnés et structurés selon un schéma narratif. Les seules émissions qui pourraient tendre vers ce schéma narratif seraient les émissions de séries-réalité, mais ces dernières suivent des personnes bel et bien réelles et qui ne sont pas des personnages fictifs. Il est donc impossible de remonter le temps en revenant sur leurs origines et sur leur histoire passée.

Nous l'avons donc constaté, en France, la seule émission de divertissement de flux qui s'est prêtée à l'exercice du préquel est *Boyard Land*, préquel de *Fort Boyard*. Cette dernière reste une émission à part entière, puisque c'est la seule émission de divertissement qui dispose d'un *story telling* aussi fort et qui a réussi à s'installer durablement dans les foyers des français. Ce jeu télévisé mélange à la fois des personnages de fiction et des vraies personnalités venant affronter ces personnages de fiction. À la manière d'un acteur dans une série, ces personnages de fictions sont joués par de vraies personnalités, qui se cachent derrière un masque ou un maquillage. Ces personnages n'existent qu'à travers le jeu télévisé, d'où la possibilité de jouer avec leur temporalité et leur vie antérieure, comme ce fut le cas avec la vie passée du Père Fouras, point de départ de la création du préquel *Boyard Land*.

Ce format du préquel n'est donc pas viable pour les émissions de flux, puisqu'il nécessite une temporalité malléable ainsi qu'une forte part de fiction et de narration. De plus, au-delà des programmes de flux, les programmes français de stocks ou de catalogues que sont les films, séries et documentaires semblent encore trop réfractaire aux préquels. Exceptées les sitcoms des années 1990 citées précédemment, quasiment aucune série française ne s'est aujourd'hui lancée dans la production et la diffusion de préquels. Des séries à succès telles que *Fais pas ci, fais pas ça* (France

2), *Le Bazar de la Charité* (TF1) ou encore *Dix Pour Cent* (France 2) auraient ainsi pu développer des préquels. Pour *Dix Pour Cent*, la série culte de France Télévisions qui vient de diffuser sa saison finale, le producteur a laissé courir des rumeurs sur la possibilité d'un séquel de la série au sein d'un unitaire diffusé lui aussi sur France 2. Mais aucune trace de préquel de la série à l'horizon, malgré les multiples scénarios qui pourraient pourtant se prêter à l'exercice du préquel.

2. La place du préquel dans d'autres secteurs médiatiques : le cas des jeux vidéo.

Le préquel est un format utilisé au cinéma, dans les séries et à quelques exceptions près dans les émissions de flux, mais l'audiovisuel n'est pas le seul secteur médiatique qui propose des formes préquelles. Nous l'avons vu en introduction, le préquel s'exprime aussi en littérature, c'est d'ailleurs sa forme littéraire qui précède historiquement sa forme audiovisuelle. Mais depuis les années 1980, c'est dans le secteur des jeux vidéo que se sont développés de nombreux préquels à l'image de *Yoshi* (1995-aujourd'hui), préquel de *Mario* (1985-aujourd'hui), de *Resident Evil Zero* (2002), préquel de *Resident Evil* (1996) ou encore *Wolfenstein : The Old Blood* (2015), préquel de *Wolfenstein : The New Order* (2014).

Le jeu vidéo est un genre qui se prête particulièrement bien à l'exercice du préquel. En effet, les jeux vidéo sont considérés comme relevant du registre de la fiction, tout en s'ancrant dans la réalité du joueur qui prend part directement à la fiction. Si auparavant fiction et réalité étaient radicalement opposés par définition, l'essence du jeu vidéo vient réfuter cette contradiction en faisant entrer en collision fiction et réalité. En visionnant un film ou une série, nous sortons totalement de notre réalité le temps d'un instant pour entrer dans un monde qui n'est pas le nôtre⁶⁶. Or, en jouant à un jeu vidéo, la fiction vient s'installer directement dans notre réalité et vice-versa, puisque le joueur décide directement des événements fictionnels qui se déroulent. Cette interactivité permet ainsi de s'engager davantage émotionnellement dans la fiction, d'où les risques de dérives souvent reprochées aux jeux vidéo. Récemment, des

⁶⁶ Chromerit, « Dossier : La fiction et le jeu vidéo », Hitek, (En Ligne), mis en ligne le 11 avril 2019, consulté le 6 novembre 2020. https://hitek.fr/actualite/dossier-fiction-jeu-video_19009

séries se sont inspirés de cette connivence entre un joueur et son jeu, en proposant des épisodes de séries interactifs. La série *Black Mirror* diffusée sur Netflix, a ainsi diffusé en 2018 l'épisode « Bandersnatch », au sein duquel le spectateur avait le choix des actions du personnage principal, influant ainsi sur l'issue de l'épisode.

De nombreux jeux vidéo ont donc donné lieu à des préquels de différentes catégories. Si Yoshi, préquel de Mario, est un préquel axé autour d'un personnage secondaire de Mario et sa bande, la majorité des jeux vidéo préquels sont axés autour des origines d'un univers, ce qui est moins le cas dans les séries télévisées. Une série laisse plus de place à la psychologie des personnages et à leur évolution, tandis qu'un jeu vidéo accordera plus de place au décor et à l'univers qui s'y déploie. Le joueur peut ainsi se mettre à la place des personnages de son choix pour évoluer dans un décor qu'il découvre au fur et à mesure du jeu. C'est le joueur lui-même qui est actif dans la découverte d'un monde antérieur, il voyage ainsi temporellement par le biais du jeu vidéo ce qui n'est pas le cas dans une série ou dans un film, où le spectateur n'est non pas actif mais passif face à ce saut dans le temps.

Les jeux vidéo adoptent à leur tour une logique de sérialité, certains jeux allant jusqu'à créer une série de jeux vidéo, avec des jeux qui partagent un univers et des personnages communs, à l'image d'une série télévisée classique. Prenons alors le cas de Sherlock Holmes, à la fois personnage de roman, de film, de série mais également de jeu vidéo. Si les adaptations sérielles et cinématographiques des aventures de Sherlock Holmes inspirées par Sir Arthur Conan Doyle se sont multipliées depuis le siècle dernier, Sherlock Holmes est à son tour le héros d'une série de jeux vidéo intitulée *Les Aventures de Sherlock Holmes*. C'est en 2002 que le premier opus Sherlock Holmes : Le Mystère de la momie a fait son apparition sur PC, puis les autres opus se sont enchaînés : La Boucle d'argent (2004), La Nuit des sacrifiés (2006), Sherlock Holmes contre Arsène Lupin (2007), Sherlock Holmes contre Jack l'Éventreur (2009), Le Testament de Sherlock Holmes (2012), Sherlock Holmes : Crimes & Punishments (2014) et Sherlock Holmes : The Devil's Daughter (2016). Cette série de jeux voyage à travers le temps, et les différents opus ne suivent pas de logique de linéarité dans les années évoquées : le premier opus se déroule en 1899 tandis que le second prend place en 1897, le troisième en 1894, le quatrième en 1895,

le cinquième en 1888, le sixième en 1898 etc. Le deuxième opus agit donc comme un préquel vis-à-vis du premier, de même pour les troisième et cinquième opus.

En mai 2020, les créateurs ont alors annoncé un nouvel opus de la série de jeux vidéo, en le présentant comme un véritable préquel proposant de vivre la jeunesse de Sherlock Holmes⁶⁷. La sortie du jeu est prévue pour 2021 et s'intitulera *Sherlock Holmes – Chapter one*, et offrira un voyage temporelle en remontant le temps aux origines du jeune héros, de retour dans sa ville natale pour éclaircir le mystère entourant la mort de sa mère.

Le genre du préquel s'épanouit donc dans plusieurs secteurs médiatiques, qu'il s'agisse du cinéma, de la télévision, de la littérature ou des jeux vidéo. Son exploitation est facile car un préquel permet d'économiser à la fois des idées, des moyens et de l'argent, et de s'assurer un public au rendez-vous lors de la sortie du produit. Avec la crise culturelle et audiovisuelle actuelle, conséquence de l'épidémie de Covid-19, il semblerait que le format du préquel puisse se développer encore plus dans tous les secteurs médiatiques pour pallier tant bien que mal à la crise qui se profile.

3. Le préquel comme réponse à la crise audiovisuelle qui se profile

Depuis le mois de mars 2020, la pandémie mondiale de Covid-19 a causé l'arrêt des tournages de cinéma comme de télévision, des productions, des post-productions, la fermeture des salles de cinéma, l'annulation des festivals, la fermeture des salles d'exposition, des musées, des salles de spectacle et des théâtres. À l'image des autres secteurs tels que le commerce ou la restauration, l'industrie du spectacle et de la culture ont été considérablement touchés par la crise sanitaire et ses conséquences directes. Lors de la première période de confinement s'étendant de mars à mai 2020, un arrêt total des productions de fiction a été imposé, bousculant ainsi l'intégralité de la chaîne de production. Qu'il s'agisse de la télévision ou du cinéma, tous les maillons de la chaîne ont été impactés et les conséquences économiques sont et seront catastrophiques.

⁶⁷ Khayat Raphaël, « Le prequel de Sherlock Holmes se jouera aussi sur next-gen », *Just Focus*, (En Ligne), mis en ligne le 29 mai 2020, consulté le 8 novembre 2020. <https://www.justfocus.fr/more/jeux-video/le-prequel-de-sherlock-holmes-se-jouera-aussi-sur-next-gen.html>

L'arrêt des tournages et des productions en cours a eu pour conséquences de chambouler les grilles de programmation des chaînes de télévision. Entre rediffusions et prolongement des durées de diffusions des programmes déjà à l'antenne, les chaînes ont dû s'adapter à ces changements. Le cinéma a lui aussi été lourdement touché, puisque la fermeture totale des salles a empêché la sortie d'une centaine de films, dont la sortie a été décalée à une date incertaine. L'arrêt des productions et la fermeture des lieux de diffusion ont donc entraîné un remaniement colossal de la programmation en télévision comme au cinéma.

Le développement et la création de séries, de films et de programmes a lui aussi été lourdement impacté. En effet, avec la fermeture des salles de cinéma, des théâtres et des musées, les chargées de création et de développement ont perdu leurs outils de travail leur permettant de s'inspirer pour des projets futurs. Sans actualité culturelle, il est difficile de puiser de l'inspiration et de proposer des projets novateurs et en lien avec l'actualité. Une nouvelle vague de création semble alors se dessiner à l'horizon, vague qui pourrait se dessiner sur la base du recyclage, en réutilisant des programmes et séries déjà connues et déjà diffusées, afin d'amoindrir des futurs coûts de création et de production face à une économie plus que fragilisée.

Les *spin-offs*, *reboots*, *remakes*, *préquels* et *séquels* ont donc leur place intégrante dans ce nouveau monde qui se dessine, au vu des enjeux économiques des prochains mois et des prochaines années. Les lourdes pertes occasionnées dans le secteur de l'audiovisuel seront à combler, les sociétés de productions devront donc limiter les risques de flop en s'assurant des succès d'audiences coûte que coûte. De plus, dans un nouveau monde fait de masques et de mesures barrières, un élan de nostalgie semble déjà s'emparer des foules. Revenir dans un temps passé, dans une époque antérieure où toutes ces contraintes n'existaient pas pourrait ainsi faire vibrer davantage les spectateurs : le préquel a donc un rôle à jouer dans les futures productions audiovisuelles de ces prochaines années.

CONCLUSION

Tout au long de cette étude, nous avons tenté de répondre à la question suivante : ***De quelle manière la multiplication des préquels à la télévision répond-elle à des enjeux éditoriaux, stratégiques et économiques de la part des producteurs et des diffuseurs ?***

Dans un premier temps, nous avons émis l'hypothèse selon laquelle le préquel permettait un renouvellement à la fois éditorial et marketing des séries télévisées à succès, assurant ainsi des audiences et une sécurité financière aux producteurs et diffuseurs de ces séries préquelles. En effet, au travers de ce premier prisme économique nous avons pu constater que le préquel était un moyen pour les producteurs et diffuseurs de séries à succès de faire perdurer ces séries, tout en les renouvelant suffisamment pour ne pas laisser leur public. De plus, une série préquelle est plus facile à créer et à marketer, ce qui est un atout considérable au vu de la course effrénée à la création de contenus à laquelle se livre producteurs et scénaristes depuis ces dernières années. Le préquel est également un gage de stabilité, puisqu'il est courant que les scénaristes, les producteurs et les diffuseurs soient les mêmes que sur la série mère. En maintenant les mêmes maillons de la chaîne, producteurs comme diffuseurs s'assurent ainsi d'un travail bien réalisé avec des équipes qu'ils connaissent déjà, et un scénario original déjà existant. Ils économisent ainsi des coûts de productions et d'écriture, mais s'assurent aussi de la présence des téléspectateurs lors de la diffusion du préquel.

Les publics fans jouent un rôle de plus en plus actif dans la vie des séries, et c'est grâce à ces communautés si présentes que de nombreuses séries dérivées ont pu voir le jour. L'engagement et la passion des fans envers leur série tend à renverser le rapport de force initialement établi entre les producteurs de séries et les fans. Ces publics sont si engagés auprès de leur série fétiche qu'ils ne peuvent qu'être attristés de la fin de cette dernière, ils sont donc dans l'attente de la diffusion de *spin-off* de leur série. Mais ce qui fait que le préquel est davantage un gage de sécurité notamment en termes d'audiences, c'est qu'il permet aux producteurs et diffuseurs d'offrir aux téléspectateurs un juste dosage entre nouveauté et familiarité. Ce dilemme psychique

inhérent à chacun d'entre nous établit le fait que l'Homme a ce besoin constant d'être rassuré par quelque chose qui lui est familier, tout en recherchant un pan de nouveauté pour ne pas se lasser. Le préquel propose ainsi aux téléspectateurs de retrouver un scénario initial et des personnages qu'ils connaissent déjà, tout en leur apportant de la nouveauté avec de nouveaux lieux à explorer et une nouvelle intrigue à découvrir. Grâce à ce juste milieu, les producteurs de préquels se placent donc en position de force dans la négociation avec les chaînes, qui investissent alors plus facilement dans la promotion et la diffusion d'une série préquelle, bien qu'il s'agisse d'un nouveau produit.

Ainsi, les préquels se présentent comme une véritable sécurité pour les producteurs et les diffuseurs puisqu'ils offrent la promesse d'une audience présente lors du lancement de la série. Toutefois, il est nécessaire de nuancer cet aspect puisque nous avons également pu voir que les audiences de ces séries préquelles avaient tendance à chuter dès le second épisode en diffusion. Le public est bel et bien au rendez-vous du préquel, mais il décroche très souvent en cours de diffusion. Le préquel permet donc de s'assurer d'une audience mais seulement pour le premier épisode, tout l'enjeu de ces séries étant de fidéliser les téléspectateurs, ce qui n'est pas chose facile et ce, en partie à cause de la recherche d'émancipation du préquel vis-à-vis de sa série mère.

En effet, notre seconde hypothèse consistait à considérer le genre du préquel comme un genre à part entière aux caractéristiques propres, qui tend à s'émanciper de sa « série mère ». Le préquel est un genre à part entière, qui existe depuis des années et sur divers supports médiatiques, qu'il s'agisse du cinéma, de la télévision voire même de la littérature. C'est un genre aux caractéristiques bien définies, puisqu'il se distingue des autres *spin-off* par sa narration passée : il permet au public de découvrir le passé de certains personnages de sa série mère, et entre ainsi dans l'intimité et dans la vie passée de ces personnages. Ce voyage temporel lui permet d'entrer dans le registre de la nostalgie, très en vogue dans les séries et films actuels. Cette nostalgie se mêle à l'esthétique *vintage* des décors et des personnages qui prennent place dans une époque antérieure que le téléspectateur va découvrir. Mais contrairement aux séquels ou aux séries totalement nouvelle, le préquel est désavantagé du point de vue de l'intrigue puisque le téléspectateur connaît la suite de l'histoire racontée et a donc connaissance du destin futur qui attend les personnages d'une série préquelle.

Le suspense est donc mis à mal, ce qui justifie la complexité de la narration de certains préquels : l'idée n'est donc pas de créer une nouvelle histoire, mais de créer le début d'une histoire dont la fin est déjà connue de tous. Certains préquels font alors le choix de s'éloigner le plus possible de la narration de la série originelle, afin de s'émanciper de cette dernière et de tenter de séduire de nouveaux publics, différents des fans de la série mère. Les préquels se déclinent alors en plusieurs catégories que nous avons essayé d'établir au sein de la typologie suivante : les préquels axés autour des personnages principaux, les préquels qui mettent en lumière des personnages secondaires et les préquels qui reviennent aux origines d'un univers bien particulier.

Bien que cette volonté d'émancipation soit forte et assumée, les préquels n'ont pas d'autre choix que de créer des ponts avec leur série mère afin de rappeler aux téléspectateurs les liens établis entre la série préquelle et la série mère. Au cours des épisodes et des saisons qui se succèdent, les préquels font ainsi plusieurs références à leurs séries mères. L'émancipation n'est donc jamais totale, puisque le lien établi entre une série mère et une série dérivée reste difficile à rompre, surtout pour les téléspectateurs qui ne cessent de comparer une série dérivée avec sa série référente.

Enfin, notre dernière hypothèse envisageait le fait que face aux phénomènes de sérialisation et de fictionnalisation des émissions de flux, le concept de préquel tendait à se déplacer des séries télévisées vers des émissions de divertissement. À la télévision française, comme étrangère, les émissions de flux suivent de plus en plus une logique sérielle, avec la déclinaison en épisodes et en saison d'émissions qui ne sont pourtant pas considérées comme des fictions. Le flux s'inspire des contenus de stock, et c'est en suivant l'exemple des émissions de télé-réalité que nous avons pu constater que la fictionnalisation des émissions de flux était à son tour un phénomène très présent. Les télé-réalités sont désormais qualifiées de séries-réalités, et se consomment de la même manière qu'une série de fiction. Avec leurs personnages et leurs intrigues, ces séries-réalités se déclinent à leur tour en plusieurs saisons et se prêtent au jeu des *crossovers* et des *spin-off*. Dans les émissions de télévision de flux, les *spin-off* se font rares, mais nous avons tout de même fait le choix d'étudier l'un d'entre eux : l'émission préquelle *Boyard Land*, dérivée de l'émission d'aventures *Fort Boyard*. L'émission préquelle arbore toutes les caractéristiques d'un préquel, puisqu'elle est axée autour du personnage principal de *Fort Boyard*, joue sur un

univers passé et *vintage* et effectue des ponts subtiles avec l'émission de référence. L'émission répond à des enjeux économiques et à une volonté commune de ses producteurs et diffuseurs de créer une émission dérivée de *Fort Boyard*, l'un des succès indémodables du PAF depuis plus de 30 ans. À l'image de beaucoup de préquels, *Boyard Land* a réussi à réunir des téléspectateurs lors de la diffusion de sa première émission, mais n'a pas réussi à fidéliser ce public. Les audiences ont chuté d'épisode en épisode, et suite à l'échec de la diffusion du premier épisode de la deuxième saison en novembre 2020, la chaîne a fait le choix de déprogrammer le spin-off de la case *prime time* du samedi soir. De plus, *Boyard Land* est le seul exemple français qui existe en termes de préquel d'une émission de flux, il était donc trop ambitieux de considérer que le phénomène de préquel s'étendait aux émissions de flux. Les émissions préquelles de flux existent, mais ne sont que trop peu nombreuses pour pouvoir valider cette troisième et dernière hypothèse. Toutefois, le genre du préquel s'étend à d'autres domaines que le cinéma et la télévision, tel que les jeux vidéo.

La multiplication des préquels à la télévision, qu'il s'agisse de contenus de stocks ou de flux, diffusés de manière linéaire ou délinéarisée, répond donc à des enjeux éditoriaux, stratégiques et économiques de la part des producteurs. Le préquel a sa part de bénéfices mais également sa part de risques, mais il semblerait que le genre tende à se développer au vu de la période de crise audiovisuelle et culturelle qui se profile. Bien que confinés les publics ont besoin d'être divertis et instruits, la diffusion de contenus devra donc se poursuivre, si ce n'est s'intensifier, la logique du préquel pourrait dès lors être une solution plus simple d'un point de vue éditoriale, relativement rassurante d'un point de vue économique, et donc stratégique pour la part des producteurs et diffuseurs.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Séverine, « Le kitsch, c'est chic. Rhétorique du kitsch dans les séries du *basic cable* américain », *Le Kitsch : définitions, poétiques, valeurs*, 2017, Cerisy-la-Salle, France.

BARTHES Séverine, « Le retour du *primetime*. Une histoire de la programmation des séries télévisées étrangères à la télévision française », *Communication & langages*, vol. 174, n°4, 2012, pp. 123-145.

BARTHES Séverine, « Chapitre 2. Production et programmation des séries télévisées », Sarah Sepulchre éd., *Décoder les séries télévisées*. De Boeck Supérieur, 2017, pp. 49-77.

BENASSI Stéphane, « Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels », *Sociologie*. Université Paul Verlaine - Metz, 1998.

BESSON Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015, p.500.

BOURDAA Mélanie, « La promotion par les créations des fans. Une réappropriation du travail des fans par les producteurs », *Raisons politiques*, vol. 62, n° 2, 2016, pp. 101-113.

BOURDAA Mélanie, « Quand les publics fans deviennent co-créateurs des séries télévisées », *Effeillage*, n°9, octobre 2020.

CHAMBAT-HOUILLON Marie-France, « Quand l'histoire est bouleversée par des contraintes externes. Les fins dans une série pour les jeunes : *Gossip Girl* », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, pp. 119-138.

COMBES Clément, « Figures de la sériphilie. Des traits signifiants de la pratique des séries télévisées contemporaine à une typologie des amateurs », *Terrains et Travaux : Revue de Sciences Sociales*, ENS Cachan, 2017, pp. 223-243.

COMBES Clément, « La consommation de séries à l'épreuve d'internet. Entre pratique individuelle et activité collective », *Réseaux*, vol. 165, n°1, 2011, pp. 137-163.

DACHARY Lucie, « *Stranger Things*, la série nostalgique par excellence », *Effeillage*, N°7, 2018, pp.61-65.

DOURY Laurence, « Chapitre 5. Comment analyser les publics des séries télévisées ? », Sarah Sepulchre éd., *Décoder les séries télévisées*. De Boeck Supérieur, 2017, pp.163-193.

ESQUENAZI Jean-Pierre, « Histoires sans fin des séries télévisées », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, pp. 93-102.

FRANÇOIS Sébastien, « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », *Réseaux*, vol. 153, n°1, 2009, pp. 157-189.

MARION Philippe, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, n° 7, 1997.

PHILIPPE Gaëlle, « Remake en séries : la réécriture du feuilleton », *Sociétés & Représentations*, vol. 39, n°1, 2015, pp. 79-92.

SEPULCHRE Sarah, « Chapitre 4. Le personnage en série », Sarah Sepulchre éd., *Décoder les séries télévisées*. De Boeck Supérieur, 2017, pp. 115-162.

SITOGRAPHIE

ACHEMCHAME Julien, « *Breaking Bad* vs. *Better Call Saul* : enjeux d'une reconfiguration narrative et esthétique. Un *spin-off* pour une continuité à rebours ? », *Mise au point* [En ligne], 10 | 2018, mis en ligne le 15 janvier 2018, consulté le 08 mars 2020.

BENASSI Stéphane , « Sérialité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* [En ligne], mis en ligne le 07 octobre 2016, consulté le 13 juin 2020. <https://journals.openedition.org/belphegor/770>

CABANNES Patrick, « France 2, quand la Course des champions tourne à la course des perdants... », *Le Figaro*, (En Ligne), mis en ligne le 30 juillet 2020, consulté le 2 novembre 2020. https://tvmag.lefigaro.fr/programme-tv/france-2-quand-la-course-des-champions-tourne-a-la-course-des-perdants_0f3c87a8-cabe-11ea-acb9-96a6daee453a/

CUYER Clément & RENAULT Jean-Maxime, « 2010-2019 : une décennie de suprématie pour les séries et les *remakes* », *Allociné* [En ligne], mis en ligne le 18 décembre 2019, consulté le 14 juin 2020. http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18686569.html

CHROMERIT, « Dossier : La fiction et le jeu vidéo », *Hitek*, (En Ligne), mis en ligne le 11 avril 2019, consulté le 6 novembre 2020. https://hitek.fr/actualite/dossier-fiction-jeu-video_19009

FOURNY Marc, « *Game of Thrones* : les 7 chiffres d'un business en or massif », *Le Point*, (En ligne), mis en ligne le 14 avril 2019, consulté le 25 octobre 2020. https://www.lepoint.fr/series-tv/game-of-thrones-les-7-chiffres-d-un-business-en-or-massif-14-04-2019-2307563_2115.php.

HSIN-I Liao, SU-LING Yeh, SHINSUKE Shimojo, « Novelty vs. Familiarity principles in preference decisions: task context of past experience matters », *Frontiers in psychology*. (En Ligne), mis en ligne le 18 mars 2011 ? consulté le 23 octobre 2020. <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fpsyg.2011.00043/full>.

Le GALLIOT Eponine, « Un record de recettes pour le box-office mondial en 2019 », *Les Inrockuptibles*, [En ligne], mis en ligne le 15 janvier 2020, consulté le 8 juin 2020. <https://www.lesinrocks.com/2020/01/15/cinema/actualite-cinema/un-record-de-recettes-pour-le-box-office-mondial-en-2019/>

KHAYAT Raphaël, « Le prequel de Sherlock Holmes se jouera aussi sur next-gen », *Just Focus*, (En Ligne), mis en ligne le 29 mai 2020, consulté le 8 novembre 2020. <https://www.justfocus.fr/more/jeux-video/le-prequel-de-sherlock-holmes-se-jouera-aussi-sur-next-gen.html>

LANGLAIS Pierre, « Sense8, vies et mort d'une série hors normes », *Télérama*, [En ligne], mis en ligne le 5 juin 2018, consulté le 3 septembre 2020. <https://www.telerama.fr/series-tv/sense8,-vies-et-mort-dune-serie-hors-normes,n5670356.php>

MEFFRE Benjamin, « Audiences : quel bilan pour Boyard Land sur France 2 ? », *Ozap*, (En Ligne), mis en ligne le 12 janvier 2020, consulté le 3 novembre 2020. <https://www.ozap.com/actu/audiences-quel-bilan-pour-boyard-land-sur-france-2/588049>

MULLER Vincent, Le Mière Marion, Morvan Julie, « L'access prime-time TV », *Effeillage*, (En ligne), consulté le 28 octobre 2020. <https://effeuillage-larevue.fr/portfolio-item/laccess-prime-time-en-television/>

OTTERSON Joe, « Game of Thrones' Prequel Series 'House of the Dragon' Casts Paddy Considine », *Variety*, (En ligne), mis en ligne le 5 octobre 2020, consulté le 18 octobre 2020. <https://variety.com/2020/tv/news/game-of-thrones-house-of-the-dragon-paddy-considine-1234784726/>

RABIER Benjamin, « Record d'audience historique pulvérisé pour Les Marseillais de W9 grâce aux retrouvailles explosives d'Alix et Benjamin Samat », *Télé-Loisirs*, (En ligne), mis en ligne le 1^{er} avril 2020, consulté le 2 novembre 2020. <https://www.programme-tv.net/news/evenement/les-marseillais-les-marseillais-aux-caraibes/252249-record-daudience-historique-pulverise-pour-les-marseillais-de-w9-grace-aux-retrouvailles-explosives-dalix-et-benjamin-samat/>

CORPUS

Séries télévisées

- **Préquels :**
 - *Young Sheldon & The Big Bang Theory*
 - *Fear The Walking Dead & The Walking Dead*
 - *Better Call Saul & Breaking Bad*
 - *Bates Motel*

- **Séries :**
 - *Sense 8* (Netflix)
 - *Game of Thrones* (HBO)
 - Les sitcoms d'AB Productions (1990 – aujourd'hui)

Cinéma

- La saga *Harry Potter* et sa saga préquelle *Les Animaux Fantastiques*
- La saga *Star Wars*
- *Psychose*

Émissions de divertissement de flux

- *Fort Boyard* (France 2 – Adventure Line Productions)
- *Boyard Land* (France 2 – Adventure Line Productions)
- *Les Marseillais* et *Les Ch'tis* (W9 – Banijay Productions)
- *La Villa des Cœurs brisés* (TFX - Ah ! Productions)

Jeux vidéo

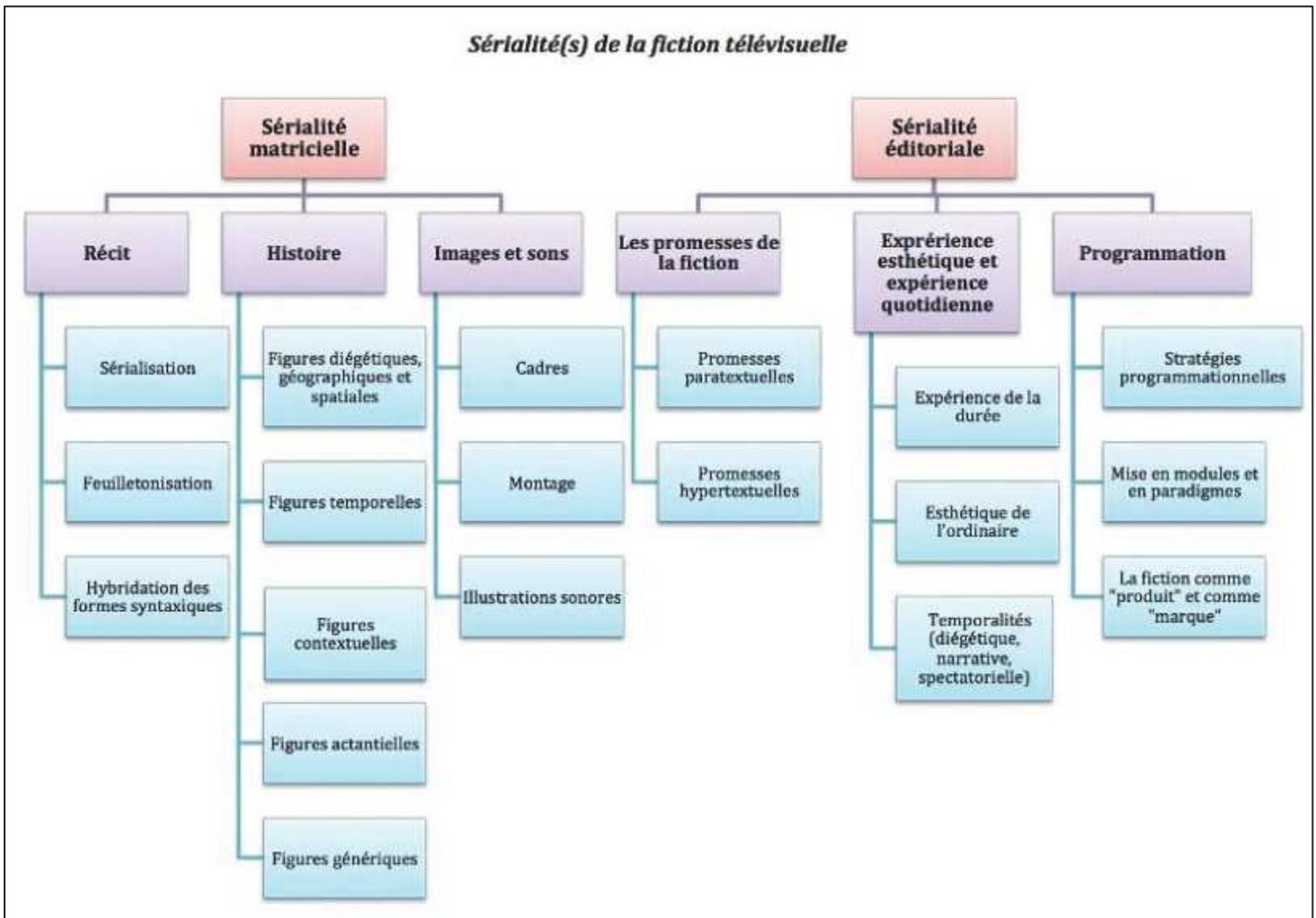
- *Les aventures de Sherlock Holmes*

Interviews

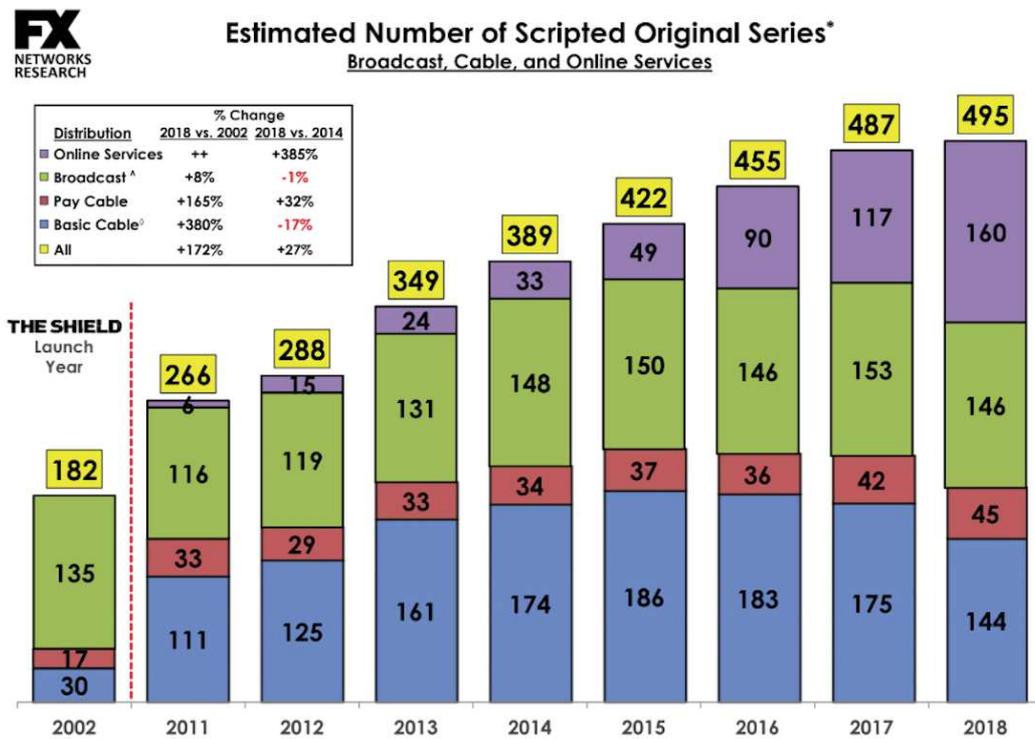
- L' émission « Websam » présentée par Sam Zirah sur YouTube : interview de l'ancien candidat des *Marseillais* Antonin Portal.
- Entretien avec Inès Bahri, productrice artistique adjointe de *Boyard Land* et *Fort Boyard*.

ANNEXES

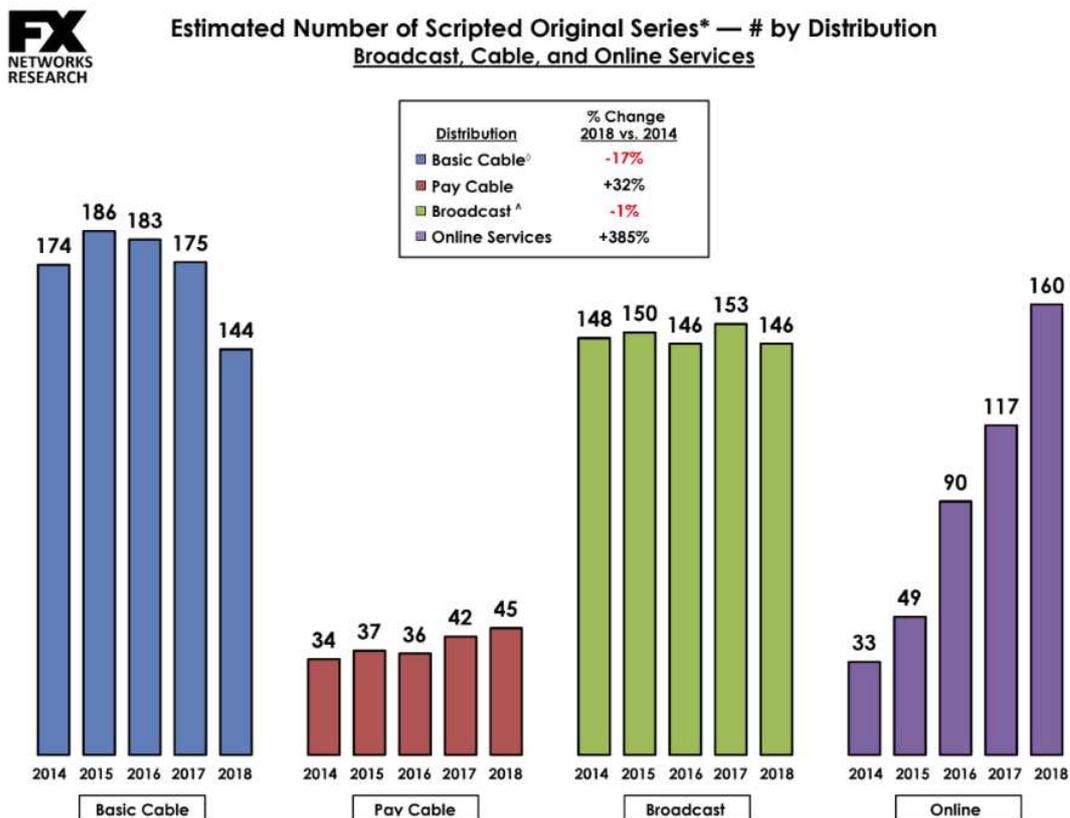
N°1 : Diagramme « Sériabilité(s) de la fiction télévisuelle » proposé par Stéphane Benassi dans « Sériabilité(s) et esthétique de la fiction télévisuelle », *Belphégor* :



N°2 : Lancements de séries originales de 2002 à 2018, sur la télévision classique, la télévision payante et les services en ligne, *FX Networks Research* :



N°3 : Lancements de séries originales de 2014 à 2018, sur la télévision classique, la télévision payante et les services en ligne, *FX Networks Research* :



N°4 : Entretien du 4 novembre 2020 avec Inès Bahri, productrice adjointe de l'émission *Boyard Land* (Adventure Line Productions, 2 saisons : 2019-2020, France 2) :

Comment vous est venue l'idée d'une émission dérivée de *Fort Boyard* ?

I.B. : On réfléchissait depuis un moment à un *spin-off* du Fort (*Boyard ndlr*)...

Un jour en faisant du canoë avec Guillaume, le producteur de l'émission, nous sommes tombés sur un lieu qui nous a tout de suite inspirés un univers unique : la plage de Lys Chantilly à Boran-sur-Oise. C'est une célèbre base de loisirs des années 30 qui a gardé le charme particulier de l'ancien. *Fort Boyard* existe car c'est avant tout un lieu emblématique, et cette plage du Lys visitée durant notre balade en canoë nous est de suite apparue comme l'écrin de *Boyard Land*.

Y avait-il eu une demande préalable de la part du diffuseur (France 2) ?

I.B. : La volonté du *spin-off* était d'un commun accord entre la production et le diffuseur, mais il est vrai que la chaîne nous avait déjà fait la demande d'un format d'hiver équivalent au Fort.

Pourquoi centrer cette émission dérivée autour du Père Fouras plutôt qu'un autre personnage ?

I.B. : Le Père Fouras est le personnage clé et central de *Fort Boyard*, celui sur lequel il y a le plus de mystère et qui est un personnage totalement fictionné ! Il n'existe pas dans la vraie vie un acteur avec les traits du Père Fouras. Le fait qu'il soit fictionné et en même temps un référent pour tous, permet de lui écrire un histoire, de créer chaque jour des parties de sa vie comme on l'imagine. On ne sait ni son âge, ni sa vie, ni les époques qu'il a connu... c'est une véritable page blanche sur laquelle on peut tout écrire, imaginer, inventer – donc un point de départ qui offre plein de possibilités !

Pourquoi le format du préquel ?

I.B. : Le préquel s'est imposé au cours des discussions lorsqu'on écrivait l'émission – il marchait bien avec le côté « parc abandonné » « freaks show » qu'on voulait, et cela permettait d'imaginer la vie du Père Fouras avant d'arriver sur le Fort.

En proposant un *spin-off* d'une émission phare à succès d'audiences depuis 30 ans, y avait-il des enjeux économiques pour le diffuseur et/ou la boîte de production ?

I.B. : Pour le coup c'est évident qu'il y a des enjeux économiques. Maintenant en télévision, on ne crée plus que pour le plaisir, il faut avant tout faire de l'audience. Il y a 30 ans quand Jacques Antoine a eu l'idée du Fort, il n'avait pas tous ces enjeux économiques qu'on peut avoir aujourd'hui, il était totalement libre de laisser court à son imagination. De notre côté, les choses ont été réfléchies en fonction du budget injecté par la chaîne, des retombées d'audiences etc. La boîte de production comme la chaîne n'a pas envie de produire une émission à pertes, encore moins vu le contexte actuel qui chamboule tout, et surtout les budgets.

Quelles retombées y a-t-il eu suite à la diffusion de la première saison ?

I.B. : Il y a eu un élan de curiosité de la part du public notamment à la diffusion du premier épisode, mais certains ont eu du mal à se détacher de *Fort Boyard* et tout était prétexte à comparaison.

Dans la deuxième saison, pourquoi avoir éclipsé le personnage du Père Fouras - et par extension – s'être éloigné du concept de préquel de *Fort Boyard* ?

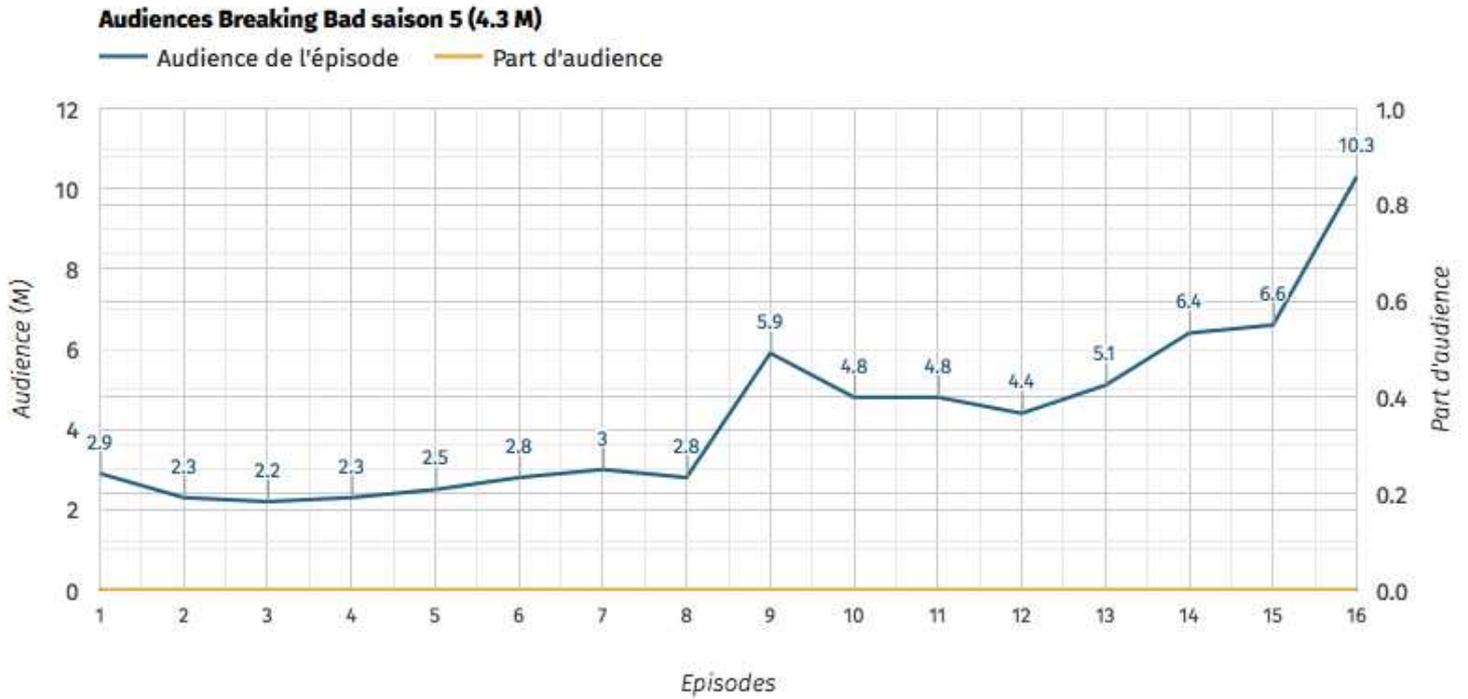
I.B. : On fait évoluer les histoires que ce soit sur *Fort Boyard*, et *Boyard Land*.

Le spectre du Père Fouras était présent dans la saison 1 mais son personnage n'était pas là physiquement, pour rencontrer les candidats. Depuis qu'il est sur le Fort, le Père Fouras ne le quitte pas, et c'est un paramètre qu'on souhaite conserver sur *Fort Boyard*. Mais pour *Boyard Land*, nous ne pouvions pas continuer une histoire en racontant la même histoire du spectre du Père Fouras qui plane, l'idée étant d'évoluer de saison en saison afin de ne pas lasser, proposer quelque chose de nouveau et de cohérent.

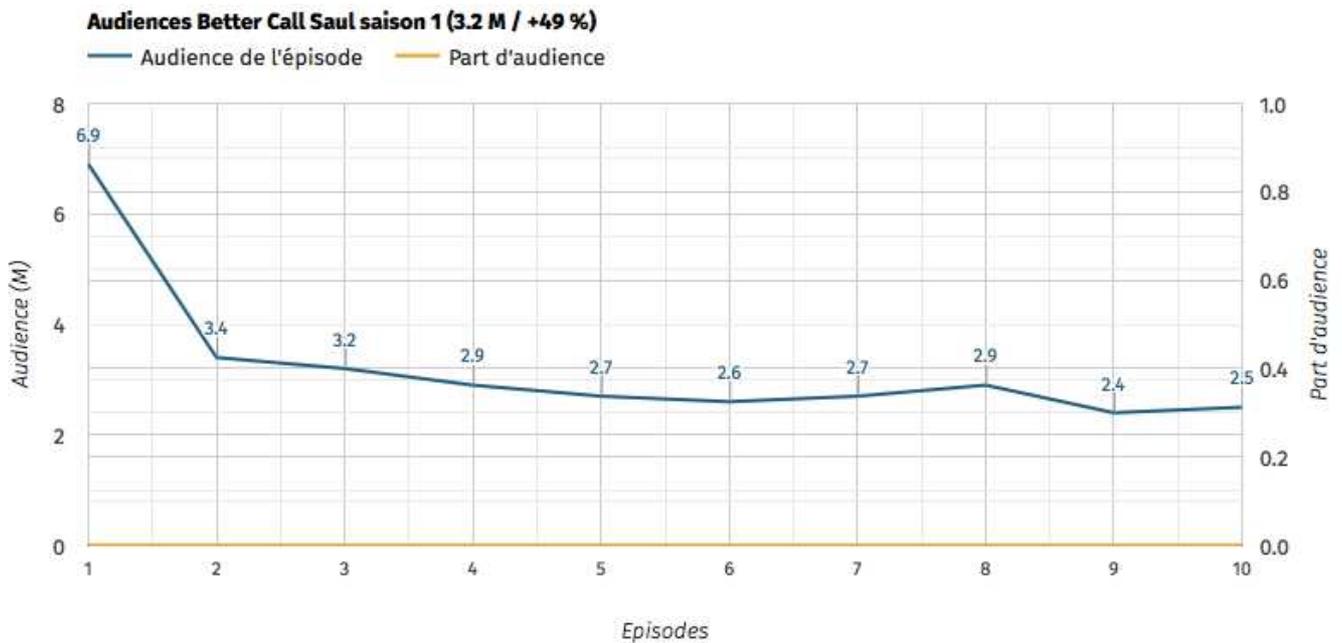
Est-ce une volonté de faire s'émanciper le programme et de le faire exister indépendamment de l'émission de laquelle il s'inspire ?

I.B. : C'est une réelle volonté oui bien sûr. Nous espérons pourquoi pas vendre le programme à l'étranger dans les années à venir. Mais les audiences de l'émission sont encore très basses pour un programme avec autant d'ambition, la marque *Boyard Land* a dû mal à s'installer dans les foyers, le programme a du mal à voler de ses propres ailes... espérons que les audiences des prochains prime (de la saison 2 ndlr) me donneront tort !

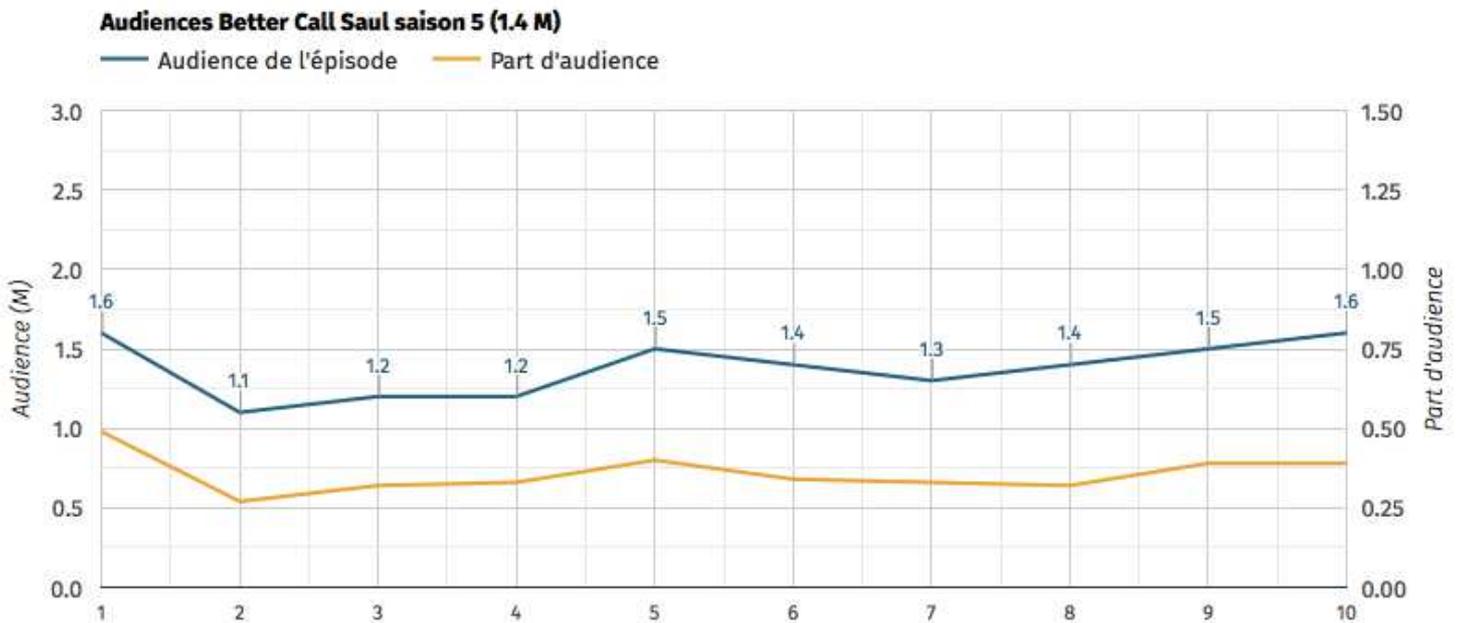
N°5 : Audiences de la saison 5 de *Breaking Bad* communiquées par AMC :



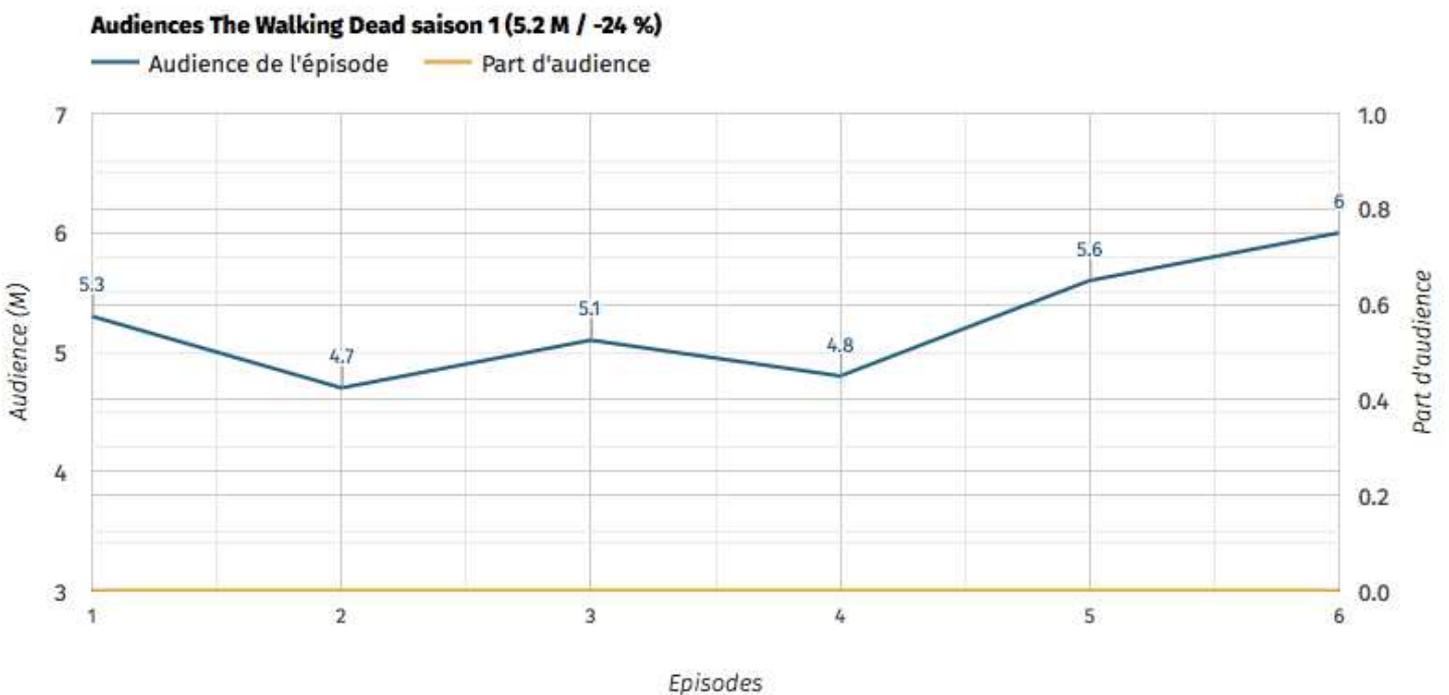
N°6 : Audiences de la saison 1 de *Better Call Saul* communiquées par AMC :



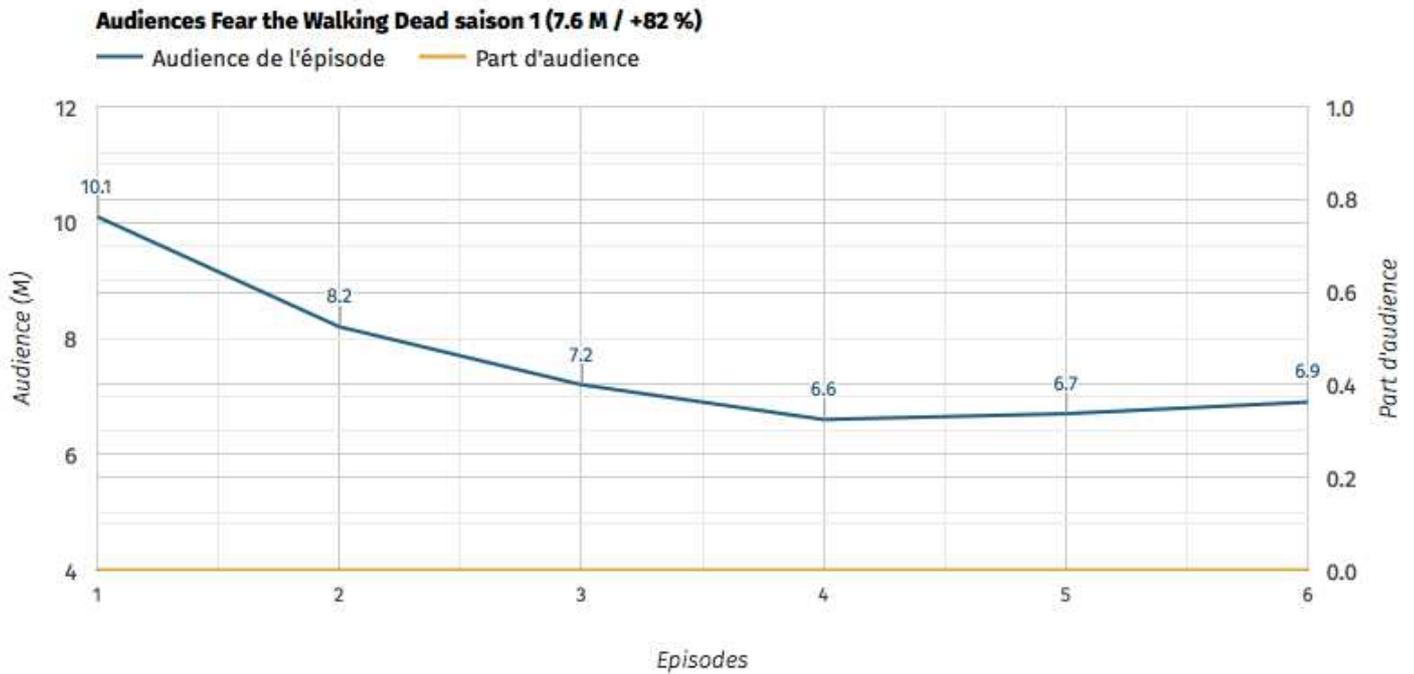
N°7 : Audiences de la saison 5 de *Better Call Saul* communiquées par AMC :



N°8 : Audiences de la saison 1 de *The Walking Dead* communiquées par AMC :



N°9 : Audiences de la saison 1 de *Fear the Walking Dead* communiquées par AMC :



N°10 : Audiences de la saison 2 de *Fear the Walking Dead* communiquées par AMC :

