



RESEARCH

De *SKAM* et de *Skam France* : la fiction entre intertextualité et transfert

Alessandra Ballotti

Université de Haute-Alsace, FR

alessandra.ballotti@uha.fr

La série web *SKAM* (2015–2017) créée par Julie Andem est un produit transmédiatique devenu un phénomène médiatique mondial. Son succès conduit à la naissance d'une communauté de spectateurs particulièrement active qui contribue à sa diffusion. En 2017, la société de télévision NRK signe un accord pour l'adaptation française. *Skam France* (2018-) devient ainsi le premier remake étranger de la série norvégienne : il s'agit d'une adaptation fidèle qui resémantise certains éléments de l'intrigue en faveur de la compréhension du nouveau public. Avec la réalisation de la cinquième et sixième saison, *Skam France* adopte une ligne narrative inédite et s'éloigne de la version originale norvégienne. Analysant l'esthétique de la série et de l'adaptation ainsi que l'action du transfert culturel, l'article s'intéresse au rapport qui existe entre *SKAM* et *Skam France* et les effets sur le public.

Mots-clés: jeunesse; réception; transfert culturel; *SKAM*

SKAM (2015–2017), a web series created by Julie Andem, is a transmedia production that became a global media phenomenon. The show's success birthed a community of particularly active spectators who contributed to its diffusion. In 2017, the broadcasting company NRK signed a contract for the French adaptation. *Skam France* (2018-) became the first foreign remake of the Norwegian series: beginning as a faithful adaptation, it recontextualized certain elements of the plot to increase comprehension for a new audience. With the production of the fifth and sixth seasons, *Skam France* has pursued new storylines and distanced itself from the original Norwegian version. Analyzing the show's aesthetics, as well as those of the adaption and the act of cultural transfer, this article explores on the link that exists between *SKAM* and *Skam France*, and their effects on the audience.

Keywords: youth; reception; cultural transfer; *SKAM*

Og kanskje det er lettere å forstå ved å fokusere på det vi har til felles, fremfor det som er ulikt¹
(*SKAM* : s. 2, e. 10)

Au printemps 2019, les stations de métro françaises ont été recouvertes d'affiches des cinq filles souriantes de *Skam France*, la série réalisée par David Hourrègue et diffusée par France TVSplash. La campagne publicitaire visait à promouvoir une websérie qui avait achevé sa quatrième saison depuis quelques mois, mais qui n'avait pas encore obtenu le succès escompté. Sa présence dans le discours du public adolescent cible était encore inusuelle, surtout si on la confronte à la réussite de *SKAM*, la série scandinave à son origine : même

¹ Tr. fr. : « C'est peut-être plus facile à comprendre si nous nous concentrons sur ce que nous avons en commun plutôt que sur nos différences ».

lors de la sortie de l'adaptation, la renommée de l'originale n'était pas comparable en termes de réception. La fortune de *SKAM* en Norvège (et dans le reste du monde) est sans aucun doute un phénomène unique, un hapax des mécanismes de réception qui n'a pas eu la même influence dans les pays de production des huit remakes.² Les raisons de cet accueil moins chaleureux se trouvent dans l'esthétique du produit et dans l'action du transfert culturel, comme nous le montrerons en prenant en compte la transformation survenue entre *SKAM*, la série originale de Julie Andem, diffusée par NRK (2015–2017), et la première adaptation réalisée, *Skam France* (2018-).

Pour procéder à l'étude de *SKAM* et *Skam France*, deux éléments importants doivent être pris en considération. D'un côté, *SKAM* a trouvé une propagation rapide en France, sans que les éléments culturels les plus prononcés limitent sa réception, ce qui a contribué à la présence d'un public qui connaissait la série avant d'accueillir son adaptation. Ce genre de public, défini par Linda Hutcheon comme « conscient et informé », est en mesure d'établir des relations d'intertextualité entre l'adaptation et l'original susceptibles de favoriser l'appréciation du remake (Hutcheon 2006 : 120). De l'autre côté, *Skam France* est aujourd'hui un produit culturel indépendant, vu par plus qu'un million d'utilisateurs, qui a adopté une ligne narrative inédite. Lors de l'adaptation française, un phénomène dit de déterritorialisation se produit : le produit scandinave particulièrement ancré dans la culture norvégienne est extrait de son contexte d'origine et les éléments les moins opérants dans la culture d'arrivée sont modifiés pour ne pas gêner la compréhension du nouveau public (Guattari, Deleuze 1980). Ce phénomène s'accompagne d'une reterritorialisation (*Ibid.*) de l'adaptation dans la culture française qui prévoit l'insertion d'éléments culturels spécifiques et le développement d'une nouvelle narration. Ces mécanismes sont possibles grâce à l'action du transfert culturel qui permet l'adaptation des éléments les plus significatifs pour comprendre la culture de référence du public. Il s'agit ainsi « d'interpréter un objet étranger et de l'intégrer à un nouveau système de références », car dans le transfert naît un nouvel objet culturel représentatif d'un « socle interculturel » (Espagne 1999 : 20).

Comme Michel Espagne l'affirme, dans tout transfert culturel, se réalise une transformation par réinterprétation et une resémantisation (*Ibid.*). Le remake français de la série norvégienne *SKAM* a donc dû procéder à des adaptations de l'original en transformant des éléments importants du contexte culturel originaire. C'est à partir de cette hypothèse que nous conduirons l'analyse en proposant de répondre à cette question : quel rapport existe-t-il entre *SKAM* et *Skam France* et quels effets a ceci en termes de public ?

Le public conscient et la première adaptation

SKAM est une fiction qui se focalise sur un groupe de lycéens aux prises avec des problèmes sociaux et juvéniles. La construction de la fiction vise à montrer comment survivre à la pression quotidienne des adolescents et leur participation a été active, pour assurer une certaine authenticité au récit. Le public cible est profondément intégré dans la production de la scénographe Julie Andem et de la créatrice du contenu web, Mari Magnus : la collaboration du spectateur dans la narration est essentielle pour comprendre l'esthétique de *SKAM*. Magnus, chargée d'animer les vies fictives des personnages de la série, a construit son travail sur l'interaction sociale entre le producteur et le public. Lors de la sortie des épisodes, les fans ont demandé des éclaircissements, suggéré des scènes, et leurs interactions sur le web ont parfois été intégrées au contenu numérique de *SKAM*. L'attention des créateurs à la réception a contribué au succès de la série : les producteurs ont remarqué que l'attente du fan adolescent actuel est d'interagir avec le récit afin de changer le cours des événements (Magnus 2017). L'engagement du public est élevé car ses demandes trouvent une place dans la fiction.

La médiation avec le groupe cible n'est possible que sous la forme d'un compromis, puisque l'intrigue a déjà été écrite auparavant. La série originale est donc un produit qui donne l'impression de pouvoir être écrit par le jeune public, bien qu'elle ait déjà été développée. Cette prétendue liberté du spectateur est la clé de la réussite de la série norvégienne mais c'est aussi un aspect problématique des remakes. Cet effet de liberté est moins facilement ressenti par le public des adaptations, qui est souvent un public conscient d'assister à un remake : il connaît l'intrigue de la série originale parce qu'il l'a vue et il a interrogé les *fandoms*.

La plus grande différence entre le public des adaptations et l'original se trouve dans la relation à la réalisation (ou prétendue réalisation) du contenu. Réalisée par un groupe de télévision n'ayant pas encore développé de séries pour les adolescents, *SKAM* est initialement conçu comme un produit scandinave ayant pour cible les jeunes filles âgées de quinze à dix-sept ans : les réalisateurs ne s'adressaient qu'à un public

² *Skam France* de production franco-belge ; *Skam Italia* en Italie ; *Druck* en Allemagne ; *Skam Austin* aux États Unis, *Skam España* en Espagne, *Skam NL* aux Pays Bas, et *WTFock* en Flandre.

d'environ 30 000 personnes (sur 5,2 millions d'habitants en Norvège) et ne visaient aucunement un public étranger. Cependant, *SKAM* devient une production au succès international lors de la diffusion en ligne de la première saison, et l'un des programmes les plus influents pour les adolescents en 2016, quand la série est déclarée être l'une des plus vues dans le monde (Falden 2016 ; Asker 2016 ; Hegnsvald 2016).³ En 2017, NRK signe un accord avec divers pays étrangers pour la réalisation des remakes. Le contrat requerrait que les adaptations respectent strictement l'intrigue, la caractérisation des personnages et les motifs narratifs débattus dans l'original.⁴ Or, cela implique une rigidité de la fiction, qui pourrait avoir causé le succès mineur des adaptations par rapport à la version norvégienne. L'élément le plus concerné est la temporalité : l'adaptation de la narration principale n'implique plus un suspense constant (Pape 2017), particulièrement opérant dans les épisodes de *SKAM* qui ressemblent des clips déjà publiés sur le web. Le suspense est atténué car la popularité de *SKAM* est telle que, souvent, le public connaît et reconnaît les personnages et anticipent leurs réactions face aux événements marquants. La tension narrative de l'adaptation est ainsi inhibée par la célébrité de la série originale.

Cette fiction, définie comme un récit complexe (Mittel 2015), intègre la narration numérique à l'intrigue principale, construisant un double *storytelling* (Redvall 2013). Les épisodes principaux sont transmis le vendredi soir, et composés de clips sortis au cours de la semaine sur le site officiel. À cela s'ajoutent des captures d'écran des conversations WhatsApp, des photos, des vidéos, des *likes* et des commentaires postés sur des profils Instagram réels des personnages fictionnels. Ces contenus composent un *storytelling* qui n'apparaît pas dans l'épisode classique, servant d'aperçu du nouvel épisode et invitant les fans à en parler. La nature immersive du récit augmente le potentiel participatif du public dans son interaction et son empathie avec les personnages fictifs. Le public est ainsi inséré dans la conception de l'intrigue afin d'y interagir directement : comme les productrices le révèlent, l'interaction avec les fans a permis aux auteurs de développer certains désirs du public et modifier le scénario (Andem, Magnus 2017). Ces contenus latéraux sont publiés au jour et à l'heure où ils se déroulent selon la ligne narrative principale – ce qui signifie que le temps du récit correspond au temps de la fiction – garantissant ainsi les nécessités de réalisme et d'immersion, insuffisantes dans d'autres narrations qui exploitent un seul support.

Ceci est rendu possible grâce à une triple prédisposition qui concerne 1) le public, 2) l'auteur et 3) le support. 1) Un haut niveau de participation et une attention constante du spectateur sont nécessaires, car de nouveaux contenus peuvent être publiés à tout moment sans être annoncés par des notifications. 2) Ils sont associés à une narration basée sur le suspense, comme les réalisateurs doivent créer des clips intéressants qui entretiennent la curiosité du fan. 3) En termes de support, il est donc important de garantir une certaine souplesse : *SKAM* est née comme une websérie et seulement après que sa conception a été (re)transmise par un médium plus contraignant tel que la télévision. Au départ, Andem n'a pas eu à limiter le développement narratif à une durée fixe comme celle du palimpseste de la télévision (Andem, Magnus 2017). Dans la série norvégienne, les problèmes de la durée variable des épisodes n'apparaissent que plus tard, alors que les adaptations devaient tout de suite prendre en compte cette contrainte. Ces trois caractéristiques différentes de la relation entre public, auteur et support semblent confirmer un rétrécissement de la liberté narrative dont bénéficie le produit original. Au niveau de la réception, cela est confirmé par les différents comportements du public des adaptations réagissant avec une participation mineure.⁵ L'engagement du public expliquerait pourquoi la relation des spectateurs avec des adaptations comme *Skam France* était initialement plus timide. Cependant, la communauté de fans français est active et en expansion, et des phénomènes de réception

³ Pour donner quelques chiffres de son impact rapide au niveau mondial, un fan group avec 87 000 membres a été créé au Brésil ; en Chine, la troisième saison a été vue par 1,8 million d'adolescents et, enfin, l'*hashtag* #thankyouskam apparut dans la scène conclusive du dernier épisode est devenu un *topic trend* twitté par environ 3 000 utilisateurs (Magnus, Andem 2017).

⁴ Chaque saison présente une focalisation interne différente par le biais d'un nouveau héros afin d'approfondir certains problèmes des jeunes de notre ère : l'isolement, la prévention sexuelle (*SKAM* : s. 1), le harcèlement, la pédopornographie, la divulgation pornographique, la boulimie (*Ibid.* : s. 2), les troubles psychiatriques, la gestion de la colère, l'homosexualité et la discrimination (*Ibid.* : s. 3), ainsi que l'intégration et la religion (*Ibid.* : s. 4).

⁵ Selon les statistiques de YouTube Analytics d'avril-décembre 2018, les deux premières saisons de *Skam France* ont été visualisées par 4,7 millions de spectateurs. Selon les statistiques de Socialbakers de février-décembre 2018, l'Instagram officiel @skamlaserie a généré plus de 3,2 millions d'interactions. Les clips publiés sur Facebook ont été visualisés par 3,3 millions de personnes avec 90 000 interactions. En revanche, *SKAM* augmente en popularité plus rapidement, si l'on considère que la cible était initialement très limitée et que la série devient un phénomène mondial. Selon le *Dagbladet*, en 2016, 100 000 personnes avaient déjà visionné le premier épisode. Selon l'*Aftenposten*, en 2016, chaque épisode était vu par 1 000 nouveaux spectateurs. Voir : <https://www.dagbladet.no/kultur/knallstart-for-skam/60425303> ; <https://www.aftenposten.no/kultur/i/XMzx/nrk-treffer-blink-fraskolegaarden>.

intéressants contribuent à la création d'une fiction transculturelle.⁶ Des nombreux blogs, *fandom*, histoires de Wattpad et d'Archive of your own⁷ témoignent de l'intégration de la jeunesse d'Oslo dans l'imaginaire des adolescents français. Cela permet la formation d'un public privilégié et d'un nouvel ouvrage, ce qui invite à une double perspective analytique visant à comparer 1) l'imaginaire qui découle de *SKAM* en France et 2) l'imaginaire de *Skam France*. La correspondance entre ces deux propos apparaît dès la première saison de *Skam France* : plusieurs épisodes produisent un dialogue intertextuel avec *SKAM* engageant le public à reconnaître certaines scènes de l'adaptation comme une parodie de l'œuvre originale. Le cas le plus évident figure dans une scène tournée à la cantine du lycée où les héroïnes discutent une nouvelle websérie norvégienne pour les adolescents qui « cartonne » (*SKAM* : s. 1, e. 6). Ces scènes sont importantes pour le public conscient car elles établissent une relation inhabituelle entre l'original et l'adaptation : le plaisir de la liberté narrative existante dans *SKAM* est transformé en plaisir de reconnaître les différences et l'intertextualité de *Skam France*. Cela est avant tout possible car l'adaptation francophone est le premier remake étranger. L'accord a été signé en 2017 et le tournage de la production francophone réalisée entre la France et Belgique a commencé dans les mois suivants. Ensuite diffusée et disponible en ligne depuis 2018, *Skam France* constitue la première réaction étrangère à la production scandinave. Quel est l'effet du transfert sur l'adaptation francophone ? Comment le monde de *SKAM* est-il représenté en français et quel rapport a-t-il avec la culture norvégienne ?

La représentation de la formation sans adultes

L'image des jeunes que *SKAM* porte à l'écran est appréciée par le public car elle reflète le besoin d'autoreprésentation de la génération Z. Pour écrire le scénario de la version originale, Julie Andem a durant huit mois interviewé un échantillon d'étudiants que cible la série. Les recherches préliminaires ont permis la création de personnages moins stéréotypés et de situations plus réalistes, deux éléments représentatifs de l'horizon d'attente du public (Andem, Magnus 2017). Le fort sentiment d'autonomie et la maturité des personnages contribuent à la réalisation d'un univers narratif réaliste mais indépendant : les situations les plus complexes dans lesquelles les jeunes personnages sont impliqués sont résolues sans l'interférence des figures adultes et leur intervention est remplacée par le soutien émotionnel et physique du groupe d'amis.

La focalisation de l'intrigue sur les vicissitudes d'un seul personnage permet de représenter la séparation générationnelle également en termes visuels. Puisque les actions de *SKAM* se concentrent sur la vie d'un groupe d'adolescents, la plupart des scènes se déroule dans des lieux où des adultes sont normalement présents, comme l'école ou les maisons des protagonistes. Cependant, les figures parentales et d'autorités telles que les enseignants sont rares et, lorsque celles-ci apparaissent, elles posent des problèmes. Les implications de la participation complexe des adultes à la vie des jeunes ont des répercussions sur leur représentation : le conflit générationnel est mis à l'écran par le déni de l'image adulte.

Le cas le plus évident est celui des enseignants, à peine visibles dans les nombreuses scènes à l'école. Dans la première saison, la professeure d'espagnol demande les devoirs à Eva : le personnage de l'enseignante est perçu en arrière-plan sans que sa silhouette entière n'entre dans le cadrage, sa présence sur scène passe par la voix-off (*SKAM* : s. 1, e. 3). De même, dans la troisième saison, le corps de l'enseignant est réifié et filtré à travers le regard du personnage d'Isak : une figure apparaît en demi-longueur, elle n'est prise par le cadrage que du cou jusqu'aux hanches, son visage n'est pas montré et l'attention est portée sur ses seins (*Ibid.* : s. 3, e. 1). Dans les deux scènes, un effet de contraste visuel et métaphorique se produit : les professeurs entrent dans la salle de classe et commencent le cours, mais leur voix et leur figure restent en arrière-plan, submergées par le dialogue entre deux jeunes personnages qui sont au premier plan (*Ibid.* : s. 1, e. 3 ; s. 3, e. 1). Ce chiasme structurel tend à réitérer la difficulté de communication et l'absence d'un langage commun entre les adultes et les jeunes. Dans l'épisode de la première saison, la professeure s'adresse directement à Eva en espagnol, une langue que la fille ne maîtrise pas. L'intervention de Noora, le personnage reconnu comme le plus mature du groupe, souligne son importance en tant que médiateur entre ces deux univers : en suggérant la bonne réponse en espagnol, Noora défend Eva contre l'attaque de l'enseignante (soulignant également que la formulation de la question était incorrecte). Dans l'épisode de la troisième saison, la figure de l'enseignant est ultérieurement ridiculisée à travers l'image d'une silhouette féminine sans soutien-gorge, et par l'insinuation raciale voilée qu'elle exprime contre le personnage de Sana, à qui elle explique inutilement que « jenter og gutter kan jobbe sammen, i Norge så gjør vi det⁸ » (*Ibid.* : s. 3, e. 1).

⁶ En plus d'une nouvelle vague de *funsubbing*, il y a aussi le phénomène de l'anti-spoiler. Voir : <https://www.europe1.fr/culture/les-fans-de-skam-france-organisent-pour-effacer-les-spoilers-des-reseaux-sociaux-3940192>.

⁷ Environ 6 300 entrées sous le titre *Skam (Norway)* et 463 entrées sur Wattpad.

⁸ Tr. fr. : « En Norvège, les garçons et les filles peuvent travailler ensemble ».

Les scènes correspondantes de l'adaptation française proposent une atténuation du conflit générationnel et du chiasme visuel. Non seulement les personnages des professeurs sont affichés à l'écran, mais le dialogue entre les élèves et les enseignants est moins controversé. Dans l'épisode de la première saison, lorsque la professeure d'espagnol entre en classe, le silence règne et la caméra focalise sur sa figure. Manon s'excuse d'avoir donné la réponse à la place d'Eva, sans critiquer la méthode du professeur (*Skam France* : s. 1, e. 2). Dans la troisième saison, en revanche, la scène originale de la chemise montrant les seins de l'enseignante est remplacée par l'image d'une professeure plus habillée, en demi-longueur, dont on peut voir le visage. Cependant, elle s'avère plus provocante car sa chemise transparente révèle un soutien-gorge, et sa pose est allongée sur le bureau. Si en termes visuels l'image est plus pudique, l'interprétation de la scène elle-même est rendue beaucoup plus explicite par l'introduction d'un dialogue entre les personnages de Lucas et Arthur qui évoquent la possibilité d'être sexuellement attirés par une enseignante. Quant au discours racial, il est absent et remplacé par la demande de ne pas bavarder en classe, ce qui relève d'une tendance de l'adaptation française au politiquement correct (*Idem.* : s. 3, e. 1). Dans cette scène, comme dans beaucoup d'autres de l'adaptation, il y a une prédisposition à la mise en évidence : la nécessité d'expliquer et d'explicitement les actions des personnages pour guider l'interprétation du spectateur.

Comme pour l'absence des parents à la maison, celle des enseignants à l'école ne fait que réduire l'importance de l'accompagnement des adultes dans le processus de formation des jeunes personnages. Il en dérive une même critique des aspects publics et privés de la vie des jeunes Norvégiens. L'absence d'adultes dans une fiction réaliste comme *SKAM* doit être justifiée. Cependant, les tentatives faites dans l'adaptation pour l'expliquer semblent renforcer un effet inverse. Dans *SKAM*, les parents ne sont pas impliqués dans la vie des protagonistes et ne sont pas conscients de leurs problèmes, au point que leur disparition est une constante dans la fiction. Les parents passent leur vie à voyager, comme la mère d'Eva (*SKAM* : s. 1) ou ils sont simplement plus dévoués à leur profession qu'à leurs enfants, comme pour Noora et William (*Ibid.* : s. 2). D'autres ont fondé une nouvelle famille et ils ne consacrent plus du temps aux enfants du premier mariage, comme Isak (*Ibid.* : s. 3). Lorsque les parents interviennent dans la narration, leur présence prend la forme d'une évocation : leur absence physique est soulignée par les messages qui apparaissent à l'écran, ultime tentative de contrôler (à distance) la croissance de l'adolescent.

L'écart générationnel est représenté par l'incapacité de communiquer et d'être compris par les personnages adultes, et favorise le partage avec le groupe de pairs. La résolution de nombreuses situations problématiques des protagonistes se développe selon le même schéma fictionnel de la découverte de l'orientation sexuelle du personnage d'Isak, reprise à la lettre dans *Skam France*. Isak (Lucas) révèle son homosexualité en envoyant un message à son père qui en comprend mal le contenu, allant jusqu'à diminuer la valeur de l'information. La complexité de la situation est au contraire approfondie dans la relation avec Eskid (*Ibid.* : s. 3, e. 7), qui révèle l'importance de « parler » sans simplement « intériorise[r] tout » comme « les gens voient que tu souffres, mais tu leur laisses pas comprendre pourquoi » (*SKAM France* : s. 3, e. 7). Dans le remake français, le personnage de Lucas fait l'expérience de la discrimination sexuelle : « mon meilleur pote m'a tu quand je lui ai dit que j'étais gay. J'ai comme l'impression qu'à chaque fois que j'arrive au lycée tout le monde se fout de ma gueule », « tout le monde chuchote dans les couloirs, [...] J'aurais jamais dû lui dire... » (*Ibid.*). Cependant, guidé par son colocataire, Lucas comprend que si le soutien constant de ses pairs n'est pas garanti, l'indépendance assure la stabilité de l'individu :

la façon dont les gens réagissent comme des cons parfois c'est frustrant. [...] Y a rien à faire juste accepter. [...] Alors assume, putain ! Vis ta vie. Et ceux qui jugent ou qui ont un problème avec ça... *Fuck them* ! Et qu'ils aillent se faire foutre ! Okay ? (*Ibid.*)

Les dialogues des jeunes sont plus rassurants que les discours qui se structurent autour des adultes. La génération des parents ne représente plus un point d'équilibre pour ces personnages, mais une source d'inquiétude et un obstacle sur le parcours d'épanouissement. Cela se perçoit quand Lucas décrit ses parents à son copain : « mon père s'en veut de s'être barré et de nous avoir laissés gérer la merde [...] Et ma mère elle est tarée donc, on s'en fout [...] Elle pense que c'est l'apocalypse et que Jésus l'a envoyé sur terre pour nous sauver. Eh mais t'inquiète, je lui parle pas [...], j'ai pas besoin de gens tarés dans ma vie ». (*Ibid.*). Les adultes ne sont présents ni au niveau formatif ni au niveau physique, ce qui favorise la fracture avec le monde de jeunes. Le dénouement des situations compliquées passe ainsi par l'opposition générationnelle initiale et la résolution interne au groupe.

La distance physique des parents devient alors métaphorique pour souligner le manque de communication générationnel dû aux différentes expériences de vie, comme dans le cas de Sana et de son frère Elias (*SKAM* : s. 4). Norvégiens de première génération issus d'une famille marocaine, le contraste est associé

à l'expérience d'une intégration différente : la mère de Sana appartient à la première souche d'immigrés arrivés en Norvège et garde un fort lien avec les traditions de son pays dans la peur d'une perte identitaire ; ses enfants sont nés et ont grandi dans le contexte norvégien. Cette perception différente marque la limite de confiance entre Sana et sa mère : Norvégienne de naissance mais élevée dans un milieu religieux, elle ne trouve pas les moyens d'être à la fois comme le voudraient sa famille et la société. Au long des épisodes de la quatrième saison, Sana exprime sa difficulté à s'adapter, étant musulmane, au contexte de ce pays athée qui est pourtant sa propre nation : elle n'est ni assez impliquée dans sa religion ni assez intégrée dans son pays pour que ni les uns ni les autres ne la reconnaissent comme faisant partie d'un groupe (*Ibid.* : s. 4, e. 7). Ce n'est qu'après avoir assumé son autonomie et sa différence que le personnage de Sana est pleinement accepté par les autres héroïnes. L'admission et l'acceptation de la différence deviennent le centre du développement identitaire du personnage de Sana, comme c'était le cas avec les autres personnages dans les épisodes précédents.⁹

Les possibilités d'une telle autonomie sont cependant inhérentes à un contexte social qui offre une certaine liberté aux jeunes. Or, cela est remis en cause au moment des adaptations. Dans la version française, les figures parentales sont physiquement et quantitativement plus présentes (sans forcément être des modèles formateurs) : de nouvelles figures apparaissent et la relation avec les parents est parfois fonctionnelle à la résolution de certains problèmes. Dans la quatrième saison de *Skam France*, par exemple, la relation père-fille est beaucoup plus développée que dans la version originale et dénote un nouveau soutien familial (*Skam France* : s. 4). La relation parentale des personnages d'Arthur et de Lola se situe au même niveau (*Ibid.* : s. 5 ; s. 6). Ces deux foyers inédits de la version française prolongent l'absence métaphorique de l'adulte en l'exacerbant. Contrairement aux saisons précédentes au cours desquelles le protagoniste était aux prises d'une difficulté personnelle mais pouvait résoudre l'obstacle sur son chemin évolutif, les cinquième et sixième saisons approfondissent deux problèmes qui affectent la sphère domestique. Arthur est victime des violences de son père qui l'a battu au point de le rendre sourd (*Ibid.* : s. 5). Lola, hospitalisée pour le problème d'addiction dont elle souffre, fait face à la mort de sa mère (*Ibid.* : s. 6). Ces deux familles dysfonctionnelles sont composées d'un parent inconscient (la mère d'Arthur, le père putatif/le père naturel de Lola) et un parent qui cause la gêne de son enfant (le père violent d'Arthur et la mère alcoolique de Lola). L'absence prend un aspect plus complexe et figuré dans cette dernière histoire, comme le démontre la bande d'annonce de la saison construit sur l'anaphore d'une seule phrase : « maman est morte », qui souligne la disparition totale du personnage de la mère.¹⁰

Considérant la relation entre l'original norvégien et l'adaptation française, ce point culminant du motif de la disparition de l'adulte marque une rupture de l'intertextualité entre ces deux produits culturels. Le dernier épisode de *SKAM*, « Takk for alt » (*SKAM* : s. 4, e. 10) se compose de 8 clips multi-focus (Vilde, Penetrator Chris, Jonas, Chris, Even, Eskild & Linn, William, Sana), qui montrent l'étrangeté des parents dans la vie des adolescents. « Takk for alt » ouvre avec la focalisation de Vilde, un personnage peu analysé dans les saisons précédentes et souvent qualifié de superficiel, fragile et particulièrement intéressé par sa propre image sociale. Ce bref fragment approfondit un personnage que le public n'a connu qu'à travers une image projetée et fausse, construite par Vilde qui se montre toujours comme une fille souriante. Les quelques minutes de « Takk for alt » qui lui sont consacrées révèlent la complexité de son personnage. Les scènes représentent une jeune fille de 17 ans qui, seule, s'occupe de la maison et de sa mère alitée, administrant des antidépresseurs et essayant de trouver l'argent pour payer les factures (*Ibid.*). Cette dimension complexe disparaît complètement dans l'épisode correspondant de *Skam France*, « Le jour de l'Aïd », qui maintient le point de vue du personnage d'Imane et évite la focalisation multiple (*Skam France* : s. 4, e. 10). Les conséquences sur la réception sont profondes : le public français qui ignore la série originale reste inconscient de l'introspection sur un personnage central comme Daphné (équivalent français de Vilde). Cependant, cela comporte aussi une certaine liberté narrative par rapport à l'original et la possibilité d'introduire un élément de rupture : dans la sixième saison de l'adaptation, l'histoire personnelle de Daphné est approfondie et devient l'intrigue principale.

Focalisant sur Lola, un personnage qui n'existait pas dans la série norvégienne originale, les producteurs ont pu reprendre divers motifs introduits mais non explorés dans l'adaptation, comme les troubles alimentaires dont souffre Daphné (*Ibid.* : s. 6). Le choix du producteur français de faire de Daphné la co-protagoniste de la saison et non le personnage central, implique des réactions différentes de la part du public, en

⁹ Dans ce cas également, l'approche de l'adaptation française est moins incisive, avec le choix d'un personnage moins caractérisé. Les éléments de différence sont partiellement atténués dans la version française, notamment, le personnage d'Imane porte le voile moins souvent que Sana.

¹⁰ Voir : https://www.youtube.com/watch?v=3GT_EzA0XYI.

particulier, une empathie moindre sur son histoire. De plus, pour réaliser cette intrigue inédite, il était nécessaire d'insérer de nouveaux personnages – la sœur et le père de Daphné – et d'approfondir la caractérisation du personnage de la mère. Dans la sixième saison de *Skam France* se reconstruit ainsi l'intertextualité interrompue dans le dernier épisode de *SKAM* par le biais de la maternité absente. Dans le dernier épisode de *SKAM*, un seul fragment montre la mère de Vilde, allongée dans son lit, sans que le spectateur puisse voir son visage (*SKAM* : s. 4, e. 10). Dans la série française, le personnage est déjà mort et évoqué par les objets qu'il a laissés (une chemise, un appareil photo, une image) ; cependant, il est narrativement nécessaire de reconstruire son histoire personnelle. Alors que les causes de la dépression maternelle sont suspendues dans *SKAM*, la mère de l'adaptation est un personnage alcoolique qui se suicide après vingt ans de dépression et laisse une famille brisée avec une fille illégitime. D'ailleurs, la maternité absente renforcée par la mort du personnage est aggravée par la paternité défaillante. Pour être efficacement transmise au public, elle est doublée dans les personnages du père putatif et du père naturel de Lola : le premier la menace de l'enfermer dans un hôpital psychiatrique et le second est un inconnu qui ne veut pas d'elle (*Skam France* : s. 6, e. 8). Deux figures de père et une mère incertaines qui, refusant la responsabilité parentale, laissent vacant le rôle d'adulte. Comme Vilde dans la série norvégienne, c'est le personnage de Daphné qui prend le relais : elle s'occupe de la famille, fait les courses, cuisine, alors que le père a secrètement arrêté de travailler. La maturité du personnage de Daphné est ainsi exaltée par des figures parentales métaphoriquement ratées : cela implique que la formation sans adulte permet l'épanouissement des personnages.

Dans la websérie originale, l'absence de l'adulte est structurée au niveau métaphorique, représentatif et narratif même dans les scènes où sa présence est attendue. La disparition visuelle (voix-off, figures floues, messages à l'écran) donne une image de la société scandinave comme celle d'un monde où l'adolescent est en mesure de grandir en autonomie. Mais, quel effet cela a-t-il quand la culture de référence change ?

Le transfert culturel entre Norvège et France

Par la volonté de la chaîne de distribution NRK, la structure fictionnelle et l'intrigue restent stables entre *SKAM* et *Skam France*, avec des conséquences sur la réception. Les blogs et les *fan pages* montrent que le jeune public est à la fois attiré et sceptique quant au choix de la représentation d'un monde sans adultes.¹¹ Lors de la réception française (ainsi que la réception italienne et espagnole), le public remarque et commente l'excès de liberté accordé aux personnages, ce qui semble faire l'objet de critiques : qui s'occupe d'eux ? En effet, la disparition des parents – originairement interprétable comme une critique sociale – se maintient au cours des quatre saisons de *SKAM* pour enfin atteindre le paroxysme dans l'épisode final¹² (*SKAM* : s. 4, e. 10). L'absence exacerbée des adultes est justifiée par un facteur sociologique qui garantit aux jeunes de pouvoir mener une vie séparée de leurs parents et d'habiter avec leurs pairs. La composante culturelle n'est pas un facteur de réception négligeable, car de nombreuses situations de la série sont favorisées par la pratique sociale de quitter la famille au lycée pour vivre avec des colocataires. Les personnages de *SKAM* sont souvent insérés dans des scènes de partage et de complicité avec d'autres jeunes, comme dans les cas de Noora, Eskild et Isak et cela se manifeste comme une forme d'apprentissage par expérience.

Comme le suggère Mari Magnus, l'élément dissonant de *SKAM* par rapport aux productions contemporaines qui attirent un grand public est la possibilité de connaître et de partager les références culturelles du groupe cible (Magnus 2017). Destiné à un public majoritairement endogène à la Norvège, l'utilisation d'éléments réels et connus tels que le lycée Nissen approfondit l'identification du public. Selon Andem, *SKAM* est une narration à caractère identitaire qui exploite les éléments quotidiens du public pour construire une expérience fictionnelle innovante (Andem, Magnus 2017). Cependant, les formats internationaux doivent savoir s'adapter au nouveau contexte d'arrivée (Chalaby 2017). Les auteurs des adaptations ont été encouragés à faire entrer la structure de *SKAM* dans une réalité locale aussi proche que possible de l'expérience des adolescents, sans pour autant dénaturer l'intrigue de l'original. D'Oslo au 11^{ème} arrondissement de Paris, du lycée Nissen au lycée Dorian, de Noora à Manon, les changements opérés dans la première adaptation francophone sont remarquables. Il est question d'un transfert culturel qui agit à différents niveaux dans l'adaptation.

¹¹ <https://www.reddit.com/r/skam/comments/5n5lxa/parents/>.

¹² Dans ce dernier chapitre, chaque personnage se mesure à ses parents et le combat générationnel montre la maturité de l'adolescent plutôt que la responsabilité des adultes. La mère d'Eva surprend sa fille pendant une rencontre : sa réaction naïve et ouverte ne fait qu'exacerber l'impossibilité du dialogue mère-fille. De la même manière, le père de William tente de le convaincre à quitter sa copine et de le rejoindre en Angleterre, car « *there are plenty of beautiful girls in the world* » (*SKAM* : s. 4, e. 10).

Les références à la culture et à la littérature scandinave ne sont plus opérantes pour le nouveau public et de nouvelles stratégies fictionnelles doivent être apportées. Le nom du personnage le plus féministe de la série passe de Noora à Manon, qui ne relève plus de l'héritage du personnage ibsénien. Ces indications culturelles sont des outils pour l'identification du spectateur, mais au niveau narratologique, ces éléments nécessitent d'être adaptés. Pour que la caractéristique principale du personnage de Manon ne soit pas diminuée, notamment, dans le contenu web de *Skam France*, des références explicites de sa caractérisation apparaissent : dans une publication Instagram, on la voit lire *Le deuxième sexe* de Simon de Beauvoir avec la légende « *Proud feminist* », féministe fière.¹³ Sur son profil Instagram, le nombre de post faisant référence à sa conviction féministe est supérieur aux publications du profil de Noora.

L'enracinement culturel de la série norvégienne concerne ainsi des éléments narratifs. Le dixième épisode de la deuxième saison prend place le *Syttende mai*, le 17 mai, fête nationale et de la Constitution norvégienne. Les héroïnes lisent un article de Noora titré « *Ungdommens frihet og ansvar* », de la liberté et de la responsabilité des jeunes, réitérant le désir d'indépendance que sous-tend la Constitution norvégienne. Le groupe célèbre à sa manière l'égalité dans le monde contemporain. En exaltant la liberté des jeunes, les protagonistes soulignent que leur société garantit à chaque individu la défense de leurs droits (*SKAM* : s. 2, e. 11). Sur le plan fictionnel, ce moment fortement identitaire est valorisé par son association à un événement charnière de l'intrigue, car Noora admet sa crainte d'avoir subi des violences et d'avoir été menacée. La scène se répète de manière similaire dans l'épisode de *Skam France* (allusion à la violence corporelle, la réaction compacte du groupe, l'intervention du médecin et la défense de la loi). Cependant, le transfert culturel agit sur l'adaptation, et les éléments culturels norvégiens et français sont présentés de manière atténuée. L'article qu'Eva lit dans la version originale est une longue description de la société norvégienne en transformation, des habitudes des jeunes, de l'immigration et de la chance de vivre dans l'un des pays du bien-être. Le motif national est fort et repris par les costumes traditionnels que portent les personnages (*Ibid.*). En revanche, la réception de l'adaptation est différente car l'article de Manon, « Jeunes, libres donc responsables », est moins vigoureusement encadré dans les dynamiques sociales du pays. Cet effet est dû à une simplification des temps narratifs : la lecture de l'article de Manon est interrompue après l'incipit, réduisant la conséquence émotive de ces mots, tandis que dans la version originale l'article est plus développé. Les scènes qui précèdent et suivent ne font aucune référence au motif national, et le *Syttende mai* est remplacé par l'anniversaire de Manon. De cette manière, la composante critique du discours social est partiellement effacée, sauf pour l'attaque à l'abus sur les mineurs qui est insérée dans un contexte national, car « en France », « il y a des lois qui nous protègent » (*Skam France* : s. 2, e. 11).

Si les divergences se structurent sur le plan formel, au niveau sémiotique, les deux scènes de *SKAM* et *Skam France* apparaissent identiques dans la contraposition des personnages mineurs et majeurs en termes d'âge. La sur-représentation du monde des mineurs en dépit de la réduction de l'espace de l'adulte devient ainsi une opposition affichée à l'écran. L'antithèse visuelle accompagne les seuls moments où l'adulte est fonctionnel à l'adolescent, ce qui ne fait que souligner graphiquement le hiatus entre la jeunesse et le monde adulte. Cela montre également que les parents ne sont pas les seuls adultes à être bannis. En fait, dans la série apparaissent certaines figures du personnel sanitaire qui sont les seuls adultes en contact avec la crise juvénile. Garants de la connaissance scientifique, ils contribuent par leur intervention (quoique rare) au processus d'apprentissage des protagonistes.¹⁴

Les éléments les plus marquants du contenu culturel sont les plus incisifs dans le contexte endogène du pays de production, mais deviennent les plus difficiles à traduire en adaptation. Le transfert agit alors sur le motif culturel contribuant à l'élaboration d'un contenu, une signification et une réception nouvelles. Dans le passage de *SKAM* à *Skam France* (ainsi que dans les autres adaptations), deux motifs échappent au transfert culturel : le *Russefeiring* et le *skam*.

Les quatre saisons norvégiennes sont construites sur le *Russefeiring* – l'événement social qui implique les terminales. Les jeunes s'organisent en groupes et s'habillent selon un thème, et conduisent un bus pendant environ un mois aux quatre coins du pays pour fêter la fin de l'école. Le bus le plus populaire remporte des

¹³ Voir : <https://www.instagram.com/p/BiLLF97g6IX/>.

¹⁴ Outre cette scène dans laquelle apparaît un médecin sans voix (une musique de fond est jouée dans la version originale et dans l'adaptation), le personnel soignant reste étranger au monde des jeunes mais les supporte. Le personnage du médecin s'exprime par métaphores, son visage et son comportement sont perçus comme craintifs et à peine compris par les protagonistes. Comme dans la version originale, chez *Skam France* le médecin scolaire est capable d'ouvrir une voie de communication avec le monde adolescent. La différence avec son homonyme norvégien est cependant fondamentale : tout en conservant sa caractérisation de personnage altéré, le docteur est capable de se positionner au niveau du jeune interlocuteur, apportant son expérience comme un terme de comparaison. Contrairement aux autres adultes, notamment, il reconnaît les signes de la violence parentale et explique comment a dû apprendre à se défendre d'un parent agressif (*Skam France* : s. 5, e. 10).

prix et son équipe bénéficie d'une « reconnaissance sociale ». Cette tradition marquante de la génération entre les adolescents de quinze et ceux de dix-neuf ans est le pivot de l'intrigue principale des quatre saisons. D'un point de vue social, c'est avant tout une fête pour célébrer l'accès des jeunes au monde adulte, un rituel de passage réactivant l'ancienne tradition selon les règles sociales en vigueur. Étant un élément culturel très spécifique, il est effacé des versions étrangères pour favoriser la compréhension du public. Comme l'a dit Davide Hourrègue, dans la version française, il n'était pas possible d'insérer un tel motif narratif aussi significatif et il a dû être remplacé par la recherche de popularité et les soirées entre amis (Hourrègue 2018). Cependant, cela provoque la perte de la structure narrative autour d'un seul fil conducteur : le résultat est un mécanisme fictionnel plus faible et moins justifié qui montre la difficulté d'adapter le comportement des jeunes Norvégiens au contexte français.

Élément fondamental du paratexte, le titre *Skam France* suggère un échec du transfert culturel au profit de la popularité de la série originale. La « honte » du titre est un motif de chaque épisode, et constitue la raison ultime pour laquelle les héros et les héroïnes se protègent mutuellement dans des situations de défi social sans plus avoir besoin d'adultes (Christensen 2017). La honte est le moteur fictionnel de la série originale et de ses remakes, car elle concerne tant les relations sociales que la manière dont un personnage est perçu par les autres. Elle a une correspondance avec le contenu narratif. Ce n'est pas une caractéristique exclusive de la jeunesse norvégienne, mais un sentiment partagé par les adolescents des autres pays, comme le montre le succès exogène de la série appréciée par le public international. Cependant, le titre montre l'absence d'autonomie de la réception de l'adaptation. Comme *Skam France*, pour la plupart des adaptations étrangères, on a opté pour une stratégie sourcière qui vise à ne pas traduire le titre. En termes linguistiques, le titre « *Skam* » se définit comme un terme prépositionnel, ce qui signifie qu'il indique une information implicite et qu'il est tenu pour acquis par les interlocuteurs-spectateurs. Sur les huit remakes, seuls deux ont prévu de modifier le titre pour les besoins linguistiques du public, les versions belge-flamande *WTFock* et l'allemande *Druck*. Parmi ceux-ci, le seul exemple « cibliste » est l'adaptation allemande qui reproduit la signification originale du titre norvégien *Skam* dans la langue cible. Le résultat est une perte importante du contenu des remakes qui comporte des conséquences pour la réception : la limitation de l'impact sur le jeune public car la « honte » et la pression sociale originaires centrales sont moins sémiotiquement essentielles. Si cela ne revient pas à éliminer le motif de la honte, il contribue à en faire un ornement plus que le pivot de l'intrigue.

Dans ces transferts culturels, le rôle du public reste constant dans la compréhension des scènes, dans la comparaison et l'analyse des éléments dissonants. De nombreux fans sont impliqués dans la diffusion des remakes, sous-titrant les épisodes, animant la naissance de fictions parallèles apocryphes des histoires officielles. Rares sont les blogs qui n'expliquent pas au public la signification du titre *Skam* ou qui n'invitent pas à considérer *Skam France* comme une adaptation et non comme un produit à part. La communauté des fans se charge alors de combler l'écart culturel entre l'original norvégien et l'adaptation française en jouant le rôle d'acteur dans la médiation des deux produits. De cette manière, l'interprétation de *SKAM* est garantie pour ce que Linda Hutcheon a défini le « public conscient et informé » (2006). Une interprétation transversale s'en suit : à travers une honte qui n'ai pas partagée avec les adultes, une jeunesse indépendante se détache des générations précédentes. *SKAM* arrive ainsi à créer une communauté sociale transnationale capable d'accueillir les jeunes dans toutes leurs distinctions.

En termes d'imaginaire, il devient nécessaire d'introduire une variation pour nuancer les mécanismes de réception. Les premières saisons de *SKAM* doivent être considérées comme un produit endogène ensuite exporté et devenu représentatif d'une jeunesse reconnue (par le public étranger) comme scandinave. Cela n'empêche pas un mécanisme de déterritorialisation et reterritorialisation au sens de Deleuze et Guattari (1980) au moment de la circulation des adaptations dans les autres langues : en supprimant les références norvégiennes et en limitant leur remplacement par des références françaises, on perd progressivement la localisation du produit culturel. L'exemple le plus clair de cet effet de délocalisation (géographique et temporelle) est la construction d'un récit au chronotope incertain comme dans la sixième saison de *Skam France*. La temporalité stricte est la particularité de la version originale et des remakes, car les clips de chaque épisode sont publiés au moment où les événements se déroulent dans la temporalité narrative.¹⁵ Cependant, la sixième saison de l'adaptation française, publiée et située lors de l'émergence du Coronavirus, ne prend jamais en considération ni la pandémie ni la période de confinement. Cela produit une fiction

¹⁵ Les profils fictifs des personnages français présentent, par exemple, des articles sur des événements contemporains tels que *Black lives matter* (voir : <https://www.instagram.com/p/CAXsrleJk8Q/>) ou l'incendie de la cathédrale Notre-Dame (voir : <https://www.instagram.com/p/BwUYOqjhcDd/>).

irrédelle et atemporelle qui renverse l'effet sur le public et la relation d'engagement entre produit culturel et réception.¹⁶

Conclusion

SKAM est une production transmédiat innovante qui ne prévoit pas la réception passive de l'œuvre de la part du jeune spectateur. Engageant les adolescents dans le *storytelling*, cette websérie devient un produit culturel qui invite le public à s'exprimer aussi aux autres étapes de la réalisation et de la conception. Si *SKAM* est un hapax, est-il possible de reproduire son caractère innovant en termes d'accueil et d'adaptations ?

Les composantes culturelles, linguistiques et identitaires sont fondamentales et la caractérisation des personnages doit être bien ancrée dans le contexte de production. La nouveauté introduite par *SKAM* peut être reproduite ou relancée, comme le montrent les remakes étrangers et comme le confirme le cas de l'adaptation francophone devenue un produit indépendant à la cinquième et sixième saison. D'une simple adaptation, *Skam France* est devenu un objet culturel qui entretient une relation intertextuelle constitutive avec la série originale. Grâce à la création de ces deux chapitres qui n'existaient pas dans la version norvégienne, *Skam France* est devenu la première adaptation exogène qui se transforme en un nouveau produit et qui est destiné à un public spécifiquement étranger. Ce remake structure une intertextualité ironique et un nouveau langage compréhensible exclusivement par les fans, invitant le public à la discussion et à une perspective critique. Les clins d'œil à la série norvégienne insérés par les auteurs français montrent que *SKAM* et ses adaptations sont une création qui multiplie et facilite l'interprétation du public en raison de sa nature transmédiat.

L'étude de ces deux produits culturels témoigne ainsi d'une véritable circulation entre les régions scandinaves et francophones, une transmission qui mérite d'être comprise dans sa complexité et non seulement dans les éléments les plus superficiels de l'intrigue. Pour saisir l'originalité de ce transfert et de son impact sur le jeune public, nous avons étudié l'image de la génération mise à l'écran pour ensuite comprendre comment *SKAM* narrativise le lien entre l'adolescence et le monde adulte qu'elle décrit.

En conclusion, lorsque *SKAM* devient un phénomène mondial, elle facilite l'exportation d'une image endogène du Nord. Cependant, sa compréhension pour le public étranger – français en l'occurrence – reste difficile dans certains de ses traits. Il devient ainsi nécessaire de transformer et de traduire cette image endogène originale pour la resémantiser au près d'un nouveau public. Pour cette raison, les adaptations comme *Skam France* reformulent certaines constructions narratives en les adaptant au goût étranger. En termes de réception, le public conscient de *Skam France* produit une médiation entre la production endogène et l'adaptation exogène. Les connaissances manquantes du public étranger, ignorant la version originale, sont ainsi comblées par les contenus extra-narratifs des blogs et des *fandom*.

Déclaration d'intérêts

Alessandra Ballotti n'a aucun intérêt concurrentiel à déclarer.

Références

Sources

Andem, J. (2015–2017). *SKAM*, NRK.

Hourrègue, D. (2018–2020). *SKAM France*. Paris : France Télévision.

Ouvrages consultés

Andem, J., & Magnus, M. (2017). Entretien SKAM Case Julie Andem/Mari Magnus, *Mediamorfosis* disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=i6gCzxrIPs>

Asker, C. (2016). *Skam* sesong 2: fra hemmelig nettskatt til nasjonal suksess. *Skam* season, *Aftenposten*, le 3 mars.

Chalaby, J., & Esser, A. (2017). The TV format trade and the world media system: Change and continuity. *International journal of digital television*, 8(1), 3–7. DOI: https://doi.org/10.1386/jdtv.8.1.3_2

¹⁶ Sur le plan formel, ce manque d'instantanéité se voyait aussi dans le jeu des acteurs. Dans la série de la NRK, les acteurs adolescents étaient invités à intervenir sur l'intrigue ainsi que sur le langage, pour encourager le réalisme. La spontanéité de l'acting est également favorisée par le choix d'acteur entre quinze et dix-huit ans qui ne sont pas des professionnels. Cela s'accompagne par des encadrements non fixes et des pauses dans les temps des dialogues. Le public français perçoit un écart. Comme les commentaires de blog le mentionnent, les acteurs de *Skam France* sont notamment plus âgés que les personnages qu'ils interprètent et les pauses narratives ne sont pas présentes dans *Skam France*, où les actions sont plus explicites.

- Christensen, C. L.** (2017). Er web-og tv-serien *SKAM* en serie om skam? *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling*, 6(2), 7–12. DOI: <https://doi.org/10.7146/ntik.v6i2.98987>
- Deleuze, G., & Guattari, F.** (1980). *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Edition de Minuit.
- Espagne, M.** (1999). *Les Transferts culturels franco-allemands*. Paris : FeniXX. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.espag.1999.01>
- Hourrègue, D.** (2018). Entretien *Skam*, le teen drama à suivre en temps réel, débarque sur les écrans, 5/2 disponible sur : <https://www.20minutes.fr/serie/2215275-20180205-video-skam-teen-drama-suivre-temps-reel-debarque-ecrans>
- Hutcheon, L.** (2006). *A theory of adaptation*. New York: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203957721>

How to cite this article: Ballotti, A. (2020). De *SKAM* et de *Skam France* : la fiction entre intertextualité et transfert. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 3(1), pp.84–94. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.37>

Submitted: 18 March 2020 **Accepted:** 15 August 2020 **Published:** 13 October 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones
is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

OPEN ACCESS 