HAL
open science

La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle

Clément Combes

To cite this version:

Clément Combes. La pratique des séries télévisées : une sociologie de l'activité spectatorielle. Economies et finances. Ecole Nationale Supérieure des Mines de Paris, 2013. Français. NNT : 2013ENMP0010 . pastel-00873713

HAL Id: pastel-00873713

https://pastel.hal.science/pastel-00873713

Submitted on 16 Oct 2013

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.

ParisTech
INSTITUT DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES
PARIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY

MINES ParisTech

École doctorale n° 396 : Economie, Organisations, Société

Doctorat ParisTech

T H È S E

pour obtenir le grade de docteur délivré par

l'École nationale supérieure des mines de Paris

Spécialité "Socio-économie de l'innovation"

présentée et soutenue publiquement par

Clément COMBES

Le 12 septembre 2013

La pratique des séries télévisées. Une sociologie de l'activité spectatorielle

Directeur de thèse : **Cécile MÉADEL**

Jury

M. Jean-Pierre ESQUENAZI, Professeur, Université Lyon 3	Président
M. Hervé GLEVAREC, Directeur de Recherche, CNRS	Rapporteur
M. Fabien GRANJON, Professeur, Université Paris 8	Examinateur
M. Antoine HENNION, Directeur de Recherche, MINES ParisTech	Examinateur
Mme Josiane JOUËT, Professeure, Université Paris 2	Rapporteur
Mme Cécile MÉADEL, Professeure, MINES ParisTech	Directeur de thèse

T H È S E

Mines ParisTech
Centre de Sociologie de l'Innovation
60 Boulevard Saint Michel, 75006 Paris, France

À la mémoire de Marcelle qui,
chaque matin installée devant son poste,
regardait "Amour, Gloire et Beauté"

Remerciements

Éminemment solitaire, l'expérience de la thèse est aussi paradoxalement très collective. Le temps des remerciements est là pour rappeler que l'on ne pense jamais seul, mais toujours avec d'autres et grâce à d'autres. Il rappelle encore que l'épreuve que constitue une thèse ne peut être menée à bien que parce que l'on est épaulé, soutenu et parfois même rattrapé par d'autres. La liste est longue des personnes auxquelles je pense alors que j'écris ces lignes, des personnes qui ont, de près ou loin, sans toujours le savoir, contribué à l'accomplissement de cette thèse.

Je pense en premier lieu à celles et ceux, amateurs de séries télé, que j'ai rencontrés, qui ont non seulement accepté de se prêter au jeu de l'entretien mais aussi, parfois, toléré que j'inspecte jusqu'au disque dur de leur ordinateur. Ils n'en ont probablement pas conscience mais à travers leur voix et leurs mots, ils m'ont accompagné pendant toutes ces années.

Je remercie Cécile Méadel qui a activement et patiemment dirigé ce travail. Je la remercie pour sa grande disponibilité et son exigence, pour les centaines de pages qu'elle a lues, corrigées et discutées avec moi des heures durant. Je la remercie pour ses conseils et remarques avisés… dont la pertinence bien souvent ne m'apparaissait clairement que plusieurs mois après. Je la remercie enfin d'avoir su trouver le temps et les mots dans les moments de doute.

Je suis aussi particulièrement reconnaissant à Fabien Granjon qui a contribué à ce que cette thèse existe en acceptant de m'encadrer à Orange Labs. Je le remercie pour le soutien qu'il m'a toujours apporté, pour sa disponibilité, pour sa présence bienveillante et amicale. Auprès de lui et au gré des recherches que nous avons menées ensemble, j'ai énormément appris du métier de sociologue. Je le remercie enfin d'avoir bien voulu faire partie de mon jury.

Josiane Jouët, Jean-Pierre Esquenazi, Hervé Glevarec et Antoine Hennion ont accepté de lire et discuter ce travail. C'est un honneur qu'ils me font de faire partie de mon jury de soutenance et je les en remercie.

Je remercie l'ensemble des membres du Centre de Sociologie de l'Innovation de l'École des Mines. À commencer par Antoine Hennion, vers qui je me suis tourné il y a de ça plusieurs années alors que je travaillais sur la musique. Il a répondu présent à mes nombreuses sollicitations, avec exigence et enthousiasme. Avec Madeleine Akrich, ils m'ont offert d'intégrer le CSI, lequel a représenté à bien des égards un environnement de travail exceptionnel. Ma thèse est chargée de l'esprit de ce laboratoire, des nombreux échanges formels et informels avec ses membres, notamment au cours des ateliers doctoraux animés par Antoine Hennion, Dominique Linhardt puis Fabien Muniesa et Alexandre Mallard. Merci aussi à Michel Callon, Vololona Rabeharisoa, David Pontille, Yannick Barthe et Catherine Rémy, sans oublier Florence Javoy, Annalivia Lacoste, Florence Paterson et Frédéric Vergnaud. Je remercie Catherine Lucas dont l'efficacité et la bonne humeur m'ont permis de traverser sans trop de difficulté les épreuves administratives.

Un grand merci aux doctorants et postdocs du CSI qui m'ont accompagné durant ces années aussi bien professionnellement qu'amicalement : Francesca Musiani, Liliana Doganova, Morgan Meyer, Brice Laurent, Benjamin Lemoine, Cyrille Bertin, Alaric Bourgoin, Guillaume Yon, Pierre-André Juven, Basak Sarac, Alvaro Pina-Stranger, Kathleen Zoonekindt et les autres. Sans oublier évidemment les camarades du J002 : Véra « fidèle-au-poste » Ehrenstein, Julien « parti-trop-tôt » Gauthey, Julien « le bleu » Merlin et Martin « en-libre-service » Tironi.

Cette thèse n'aurait pas pu voir le jour sans le soutien d'Orange Labs, et en particulier de Yohann Couvreur et de Frédérique Legrand, respectivement directeurs de l'OR Content Distribution et du laboratoire SENSE qui m'a accueilli. À l'instar du CSI – et comme si un ne suffisait pas –, SENSE a été un cadre intellectuel et relationnel formidable et m'a offert des conditions idéales pour réaliser ma thèse. Je tiens à remercier l'ensemble de ses membres pour leur disponibilité et leur prévenance, les retours et les conseils innombrables qu'ils ont pu me prodiguer, au cours des séminaires ou entre deux portes. Une pensée particulière pour Jean-Pierre Bacot, Thomas Beauvisage, Jean-Samuel Beuscart, Dominique Cardon, Fabienne Gire, Emmanuel Kessous, Benoît Lelong, Kévin Mellet, Jean-Marc Raibaud, Mathieu Sannié, Marie Trespeuch, Julia Velkovska et Moustafa Zouinar ; Maryse Piart pour sa disponibilité et son efficacité ; Sandrine Ville-Eber, la « Rennaise », avec qui j'ai eu la chance de mener deux études ; Armelle Bergé qui m'a autorisé à utiliser le fruit de son labeur. Je salue amicalement mes compagnons « éphémères » : ceux des premiers jours Martin Aranguren, Caroline Jullien et Julien Mésangeau ; les collègues de bureau Talayeh Aledavood, Franck Bessis et Fabrice Clochard ; et les autres : Marjorie Bied, Julie Fen-Chong, Émile Gayoso, Silsey Maillard, Alina Mihaela Stocia, Alan Ouakrat, Elodie Raymond, Virginie Sonet et Bruno Vettel.

Cette thèse a une dette importante envers Pierre Le Quéau, pour son enthousiasme et sa confiance envers le jeune étudiant que j'étais. Il n'a pas compté son temps et m'a communiqué le goût de la sociologie. Il m'a permis de faire mes premières armes de jeune chercheur. Avec lui, je remercie l'ensemble des enseignants du département de sociologie de l'UPMF de Grenoble, et en particulier Barbara Michel, sa directrice de l'époque.

Je remercie enfin la fine équipe de CEnS, les amis et complices Laurence Creton-Cazanave, Martin Julier, Olivier Gratacap et Émilie Vialatte ; l'une des plus belles expériences professionnelles, intellectuelles et amicales que j'ai eu à vivre. Merci pour tous les moments et toutes les épreuves partagés, pour les envolées lyriques, merci enfin pour votre soutien et votre présence, et pour tout le reste. Merci aussi aux autres amis et partenaires intellectuels grenoblois et chambériens : à Julien Grange, Marie-Laure Guilland, Julien Joanny et Aude Nessi, à Caroline Touraut, Nastassia Martin et Matthieu Rech.

Un grand merci aux (autres) amis, pour leur présence et leur compréhension : Arthur, Claire, Jean-Luc, Julien, Loïc, Magali, Mélanie, Nono, Romain, Thomas, Ulysse, Vincent et les autres. J'ai hâte de rattraper tout ce temps « perdu », passé loin de vous, affairé sur cette thèse si envahissante.

Une pensée pour la famille Dubois, et notamment Elisabeth, Jean-Daniel et Chloé, pour leur accueil et leur générosité.

Merci à ma famille, à mes parents, pour leur confiance et leur soutien indéfectible.

Je remercie enfin Natacha Dubois, pour sa présence et sa grande patience, pour ses conseils et ses encouragements, pour avoir toujours su trouver les mots, notamment dans les moments de doutes. Ces mêmes mots me manquent aujourd'hui pour dire ma gratitude.

SOMMAIRE

Remerciements 3

TABLE DES ILLUSTRATIONS 9

INTRODUCTION 11

Préambule 11
Des séries en vue : un « âge d'or » venu d'Amérique 15
Les séries sous le regard de la recherche française 20
De la réception aux pratiques de consommation 26
De la série *programme télévisuel* à la série *contenu audiovisuel* : la progressive autonomisation des séries vis-à-vis de la télévision 29
Vers une pragmatique de l'attachement sériel 36
L'attention aux pratiques des sériphiles : méthodologie et matériaux empiriques 41
Organisation de la réflexion 45

CHAPITRE 1 - LES SERIES TELEVISEES AU PRISME DE LA SOCIOLOGIE : UN ETAT DE L'ART ... 49

1.1 – La série télévisée : un (mauvais) objet sociologique ? 51
1.1.1 - De quoi parle-t-on ? 51
1.2.2 - La série comme mauvais genre culturel ? 55
1.2.3 - La série à la croisée des mondes 57
1.2.4 - Prédominance des théories de la légitimité culturelle 58
1.2 – L'émergence d'un nouveau paradigme : les *Reception Studies* 60
1.2.1 - Un triple héritage 61
1.2.2 - En résumé 64
1.3 – Les ressorts du plaisir sériel 65
1.3.1 - Le plaisir de se faire « avoir » : entre implication et distanciation 69
1.3.2 - De l'impression de réalisme à l'effet de réel 72
1.4 – Regarder une série : entre activité individuelle et pratique collective 76
1.4. 1 - La série comme forme contemporaine du récit populaire séculaire 78
1.5 – Séries et études de fans 80
1.5.1 - Vers une prise au sérieux du fan : du fanatisme au fandomisme 80
1.5.2 – Fandomisme et travail identitaire 84
1.6 – Sites, blogs et forums internet : les nouveaux espaces du plaisir sériel 88
1.6.1 - Le Web 2.0. et la reconfiguration des rapports producteurs/publics 91
1.7 – La sériphilie : nouvelle forme passionnelle ? 95
Conclusion du chapitre 1 99

CHAPITRE 2 - DE L'ELABORATION DE LA FORME SERIELLE 101

2.1 – Du roman-feuilleton au feuilleton radiophonique, ou l'avènement de la fiction sérialisée 103
2.1.1 - De la rubrique au genre : l'essor de la sérialité dans la presse française 105
2.1.2 – Les premiers pas du cinématographe et du *serial* 108

2.1.3 - Le feuilleton radiophonique 111
2.2 – Les ressorts de la narration sérielle 114
2.2.1 - De l'élaboration des genres sériels 114
Du genre à la formule *116*
2.2.2 - Structure narrative rhizomique contre *formula show* 119
D'un récit l'autre : le spin off ou la transfictionnalité *122*
2.2.3 - Entre retour du même et innovation 126
2.3 – La figure du héros romanesque 130
2.3.1 - Les visages multiples du héros roman feuilletonnesque 132
2.3.2 - Du héros de roman-feuilleton au héros téléfictionnel 134
2.3.3 - Le héros sériel : une personne comme une autre ? 140
Conclusion du chapitre 2 144

CHAPITRE 3 - VISIONNER : LES SERIES COMME ART DU TEMPS 147

3.1 – Du rendez-vous télévisuel à la télévision à la carte, et retour 149
3.1.1 – Réflexion préalable sur le concept williamsien de « flux » télévisuel 149
3.1.2 – Avoir rendez-vous avec des programmes : se ranger au tempo du flux télévisuel 153
3.1.3 – Aménager ses rendez-vous sériels selon ses propres temporalités et envies ... 157
3.1.4 – Le maintien d'un effet d'agenda télévisuel 161
Des sériphiles au diapason de l'agenda télévisuel étatsunien : la préservation de la logique du rendez-vous *163*
3.1.5 – Visionner en accéléré et « ramasser » l'horizon temporel sériel 168
Écho aux formes et pratiques filmiques *170*
3.1.6 – Laisser le temps faire son office 173
3.1.7 – En guise de synthèse : être (trop) attaché, se détacher, ou le fragile équilibre du plaisir sériel 177
3.3 – Les styles de relation aux séries 180
3.3.1 – La spectature sérielle : un plaisir intime et délassant 182
3.3.2 – De l'écoute flottante à l'attention focalisée 186
Multi-activité et attention flottante *186*
L'attention focalisée peu ou prou techniquement assistée *188*
De l'importance de la version : la montée de la VOST *193*
3.3.3 – La série « addictive » : 197
Une formule rhétorique… *197*
…et un trait caractéristique du genre *200*
Conclusion du chapitre 3 204

CHAPITRE 4 - DECOUVRIR ET S'INFORMER : LES RELAIS MEDIATIQUES DU GOUT SERIEL . 207

4.1 – Actualiser ses connaissances avec la télévision 208
4.1.1 – Forcer le hasard : les stratégies éditoriales des chaînes télévisées 210
4.1.2 – L'évolution du traitement des séries par la télévision 216
4.2 – Le réveil tardif de la presse imprimée 224
4.2.1 – Les journaux de programmes 224
4.2.2 – Les années 1990 et l'essor de la presse thématique 229
4.3 – Le passage de relais (médiatique) à Internet 233

4.3.1 – L'effervescence en ligne : entre webzines professionnels et initiatives amateurs 234
4.3.2 – Les démarches informationnelles sur le Web 243
De la veille informationnelle à la sérendipité *245*
4.4 – Les systèmes de recommandation sur Internet 247
4.4.1 – La recommandation éditoriale 247
4.4.2 – La recommandation sociale 251
Du produit recommandé… *251*
…à l'internaute qui recommande : affinité et réputation *256*
4.4.3 – La recommandation contextuelle 262
4.4.4 – La recommandation personnalisée 267
Conclusion du chapitre 4 270

CHAPITRE 5 - S'APPROVISIONNER ET CONSERVER DES SERIES 273

5.1 – L'essor des supports et services vidéo : de la cassette VHS au Blu-ray en passant par le replay TV 275
5.1.1 – Les enseignes de distribution culturelle 275
5.1.2 – Le développement timide des services de VOD et de replay TV 277
L'offre VOD de séries *277*
L'offre de séries par la télévision de rattrapage *282*
5.2 – Téléchargement et streaming : débordements sur Internet 285
5.2.1 – Différents modes d'approvisionnement en ligne 287
Les réseaux pair-à-pair *287*
Le téléchargement direct *294*
5.2.2 - Les pratiques sériphiles de téléchargement et streaming 301
Le téléchargement comme arrangement éthico-pratique *301*
Entre logique de rattrapage et logique de suivi *304*
5.3 – Vers la fin des supports physiques ? 308
5.4 – Au-delà de la consommation : disposer et collectionner des séries 312
5.4.1 - Consommer n'est pas conserver 313
5.4.2 - Conserver des séries pour en disposer 315
5.4.3 - Conserver des séries, élaborer sa collection 319
5.5 – De la DVDthèque à la vidéothèque numérique 324
5.5.1 - L'ordonnancement et le classement de sa DVDthèque 324
5.5.2 - Des DivX dans la DVDthèque 326
5.5.3 - L'essor de la vidéothèque numérique 328
Conclusion du chapitre 5 : des modes de disponibilité des séries 331

CHAPITRE 6 - PARTAGER : ENTRE PLAISIR INTIME ET ACTIVITE COLLECTIVE 333

6.1 – Partager l'expérience de visionnage 336
6.2 – Partager son attachement : échanges et conversations 338
6.1.1 – Partager ses informations et émotions 342
6.2.2 – Partager ses appréciations et interprétations 344
6.2.3 – Partager ses créations : focus sur le *fansubbing* 349
Le fansubbing, ou la création et le partage de sous-titres *350*
6.2.4 – Partager ses compétences 355
6.3 – La spectature sérielle et son horizon de communication 359

6.3.1 – Un rapport aux séries renouvelé au contact des autres fans 359
6.3.2 – Visionnage et partage : deux activités entrelacées..... 362
6.3.3 – La pratique des séries au risque des *spoilers* 364
Conclusion du chapitre 6 372

CONCLUSION 375

La pratique des séries..... 375
Figures de la sériphilie : esquisse de typologie 380

BIBLIOGRAPHIE 391

ANNEXE LISTE DES ENTRETIENS 413

Table des illustrations

Figure 0.1 - Répartition des recherches doctorales sur les séries selon les disciplines 22
Figure 3.2 – Un écran de projection associé à un vidéoprojecteur, disposé en face du canapé du salon. Lorsqu'il n'est pas utilisé, il est enroulé sur lui-même et « disparaît ». 191
Figure 3.3 – Femme visionnant un épisode de *Grey's Anatomy* sur son *smartphone* dans le métro parisien (novembre 2012) 191
Figure 4.4 - Captures d'écran de bandes-annonces : TF1, France2, Arte, Canal+, M6 213
Figure 4.5 - Spots promotionnels consacrés à la série *Dr House* précédant la diffusion télévisée du 21 février 2012 sur TF1 214
Figure 4.6 - Spots promotionnels consacrés aux séries *Une Femme d'honneur* (gauche) et *Urgences* (droite) précédant leur première diffusion télévisée : le 21 novembre 1996 sur TF1 pour *Une Femme d'honneur* ; le 27 juin 1996 sur France 2 pour *Urgences* 220
Figure 4.7 - Spots promotionnels consacrés à la série *Nicolas Le Floch* précédant sa première diffusion télévisée le 28 octobre 2008 sur France 2.....221
Figure 4.8 - Spots promotionnels consacrés à la série *Le Mentalist* précédant sa première diffusion télévisée le 6 janvier 2010 sur TF1 221
Figure 4.9 - Campagnes d'affichage dans le métro parisien: Canal+ (2009) et Arte (2012) 222
Figure 4.10 - Campagnes d'affichages de Showtime pour la saison 3 de *Dexter* (sept. 2008 – Los Angeles) et de HBO pour *Boardwalk Empire* (févr. 2011 – New York) 222
Figure 4.11 - Un zombie à Manhattan pour la saison 2 de *The Walking dead* ; une rame de métro « relookée » façon *Boardwalk Empire* (sept. 2011 – New York).....223
Figure 4.12 - Couvertures consacrées aux séries de six journaux de programmes français .227
Figure 4.13 - Couvertures de six magazines thématiques français 232
Figure 4.14 - Dernières actualités de la rubrique "séries" de *Télé-Loisirs.fr*.....235
Figure 4.15 - Fiche de *Cold Case* sur le site *Télé Magazine*.....236
Figure 4.16 - Pages d'accueil des sites SeriesAddict (amateur) et SeriesLive (professionnel). Sous une barre d'onglets horizontale, à gauche un encart réservé aux actualités en Une, à droite l'annonce des diffusions TV à venir. Dessous, un fil d'actualité. Les parties inférieures hors-champ dévoilent divers liens vers des articles critiques, des galeries de photos, des fiches séries… 239
Figure 4.17 - Hauts des pages d'accueil de *Scrubs* et *Californication* sur le réseau Hypnoweb241
Figure 4.18 - Exemple de recommandation éditoriale : la page d'accueil d'Allociné-séries 249
Figure 4.19 - Différents classements des séries proposés sur Allociné-série 250
Figure 4.20 - Trois dispositifs de mise en exergue de séries en page d'accueil: Dpstream ..250
Figure 4.21 - Système d'évaluation de séries sur Allociné 252
Figure 4.22 - Fiche de Breaking Bad sur Spin-off 253
Figure 4.23 - Audiences télévisées et notes attribuées par les membres de Spin-off à la saison 4 de *Breaking Bad* 254
Figure 4.24 - Dispositif d'évaluation sur le site Forom.com.....254

Figure 4.25 - Extrait du profil d'un membre de SeriesLive.....258
Figure 4.26 - Espace dédié aux évaluations sur Allociné 259
Figure 4.27 - Sociologie des votes pour *Breaking Bad* sur IMDb.....260
Figure 4.28 - Exemple de recommandation contextuelle sur Amazon.fr 263
Figure 4.29 - Exemple de recommandation contextuelle sur la Fnac.com.....263
Figure 4.30 - Nuage de tags associé à *Dr House* sur Allociné-series 265
Figure 4.31 - Nuage réalisé à partir des requêtes effectuées par les internautes dans le moteur de recherche du site Serietele.com 266
Figure 4.32 - Nuage réalisé à partir des tags les plus récurrents du blog Les Critikeurs 266
Figure 4.33 - Exemple de recommandation personnalisée sur Amazon.fr 268
Figure 4.34 - Les recommandations du jour sur Amazon.fr 268
Figure 5.35 - "Hier aux USA, aujourd'hui sur TF1 Vision": publicité sur le site de VOD de TF1 pour le lancement du service (novembre 2009) 278
Figure 5.36 - Opération en cours pour la location d'un épisode de *House* sur MyTF1VOD 279
Figure 5.37 - Un visionnage en cours de la série *Hawaii 5-0* sur le site M6replay.fr 284
Figure 5.38 – Capture d'écran du logiciel P2P eMule.....289
Figure 5.39 - Recherche sur le traqueur KickassTorrents.....291
Figure 5.40 - Dénominations des fichiers de séries définies par la « scene rules » : extrait de la publication de 2012 intitulée « The SD x264 TV Releasing Standards 2012 » 292
Figure 5.41 - Interface du logiciel µTorrent.....294
Figure 5.42 - Les différentes formules d'abonnement proposées par Megaupload (2011) ..296
Figure 5.43 - Page d'accueil de Streamania.org 298
Figure 5.44 - Système de recommandation éditorial et social sur Lookiz.ws.....298
Figure 5.45 - Dpstream.net : un épisode de *Doctor Who* est en cours de visionnage streaming sur le lecteur PureVID 299
Figure 5.46 - Intégrales en coffret DVD limité des séries (de gauche à droite et de haut en bas) *Chapeau melon et bottes de cuir*, *Sex & the City*, *La Planète des singes* et *Six Feet Under* .311
Figure 5.47 - Le sitcom Friends en VHS et DVD.....316
Figure 5.48 - Extraits des contenus mis en favoris par un membre du site Dpstream.net...318
Figure 5.49 - Annonce de fermeture du site de référencement Streamania.org 319
Figure 5.50 - Sérithèque d'un amateur – en haut, les DVD et coffrets commerciaux ; en bas, les DVD et DivX gravés rangés dans des boitiers ou empilés sur des colonnes 326
Figure 5.51 - Exemple de dossier "Séries" et de son arborescence dans l'ordinateur (Mac) d'un enquêté 330
Figure 6.52 - Note explicative mise entre parenthèse - ici pour expliquer le jeu de mot fait à partir du mot « tale ».....353
Figure 6.53 - Exemple de note insérée en de l'écran 353
Figure 6.54 - À gauche les crédits du sous-titrage de l'épisode (générique de fin) ; à droite une remarque des sous-titreurs au terme du dernier épisode de la saison 3 de *Deadwood* – la série sera effectivement annulée et ne connaîtra pas de quatrième saison.....354
Figure 6.55 - En-tête d'un article publié par SeriesLive concernant des épisodes de *Smallville* en cours de diffusion aux États-Unis.....366
Figure 6.56 - Un bouton d'affichage « spoiler » inséré dans un commentaire 366
Figure 6.57 - Balise « spoiler » détournée 366
Figure 6.58 - Message tiré d'une conversation sur un forum dédié à *Kaamelott* 368
Figure 6.59 - Le même message une fois les spoilers affichés 368
Figure 6.60 - En-tête du billet sur le blog « Le Monde des séries », une fois l'avertissement ajouté. 371

Introduction

Préambule

La scène se passe en mai 2009, à Grenoble. Je sors un peu groggy d'un entretien de près de quatre heures avec une passionnée de séries télévisées. Je repense nonchalamment à cette rencontre ; une idée soudaine emporte mon enthousiasme. Dans cette rue inondée de lumière printanière, au milieu des immeubles débordés par les montagnes environnantes, je viens de trouver l'objet de ma thèse.

J'ai quitté Grenoble quelques mois plus tôt pour rejoindre Paris après avoir obtenu une bourse doctorale. Il s'agit plus précisément d'un contrat CIFRE signé avec Orange Labs et son laboratoire de socio-économie (SENSE), en partenariat avec le centre de sociologie de l'innovation (CSI - École des Mines de Paris). Mais, cette année-là, les occasions de revenir dans la capitale des Alpes ne manquent pas : quelques cours à dispenser à l'Université Pierre Mendès France ainsi que des répétitions pour divers projets musicaux (je suis guitariste). Engagé à cette époque dans une enquête pour Orange, je profite de ces intervalles grenoblois pour faire du terrain.

Menée entre mai et octobre 2009 avec Sandrine Ville-Eber (chercheuse à Orange Labs), cette enquête vise à explorer les sociabilités audiovisuelles, et notamment celles ayant cours sur le Web. Elle est commanditée par un groupe industriel plus largement en attente de données de cadrage sur les pratiques et usages audiovisuels. La question est brûlante à Orange, qui a récemment décidé de s'engager dans le secteur audiovisuel. Les derniers accords avec Warner, Gaumont, la chaîne HBO ou encore avec la Ligue de Football Professionnelle, la création de la TV d'Orange et du bouquet de chaînes Orange Cinéma Séries, la naissance de la société de production cinématographique « Studio 37 », etc., tout cela témoigne à l'époque d'un investissement important dans la diffusion de produits audiovisuels diversifiés et la volonté de faire du groupe un acteur majeur du domaine. Je fais ainsi partie de l'assemblée de personnels mobilisée alors pour cette nouvelle orientation stratégique. Comme stipulé dans mon contrat, me revient plus précisément la tâche d'étudier les « nouvelles modalités de consommation audiovisuelle sous le régime des technologies et des contenus numériques ».

Ma première étude au sein d'Orange, centrée sur la question du multi-écrans et réalisée avec Fabien Granjon et Sandrine Ville-Eber, avait déjà révélé l'importance des séries dans les pratiques de consommation audiovisuelle. Et lorsque, pour la recherche suivante, il s'est agi de choisir un type de contenu sur lequel nous concentrer (émissions de télé-réalité, football, séries… ?), Sandrine Ville-Eber et moi-même nous sommes naturellement tournés vers ces dernières.

Nous avons découvert à cette occasion une culture et un univers de pratiques tout à fait passionnant, qui m'ont notamment été dévoilés par la jeune femme que je viens d'interviewer ce jour de mai 2009. Hélène[1] a tout du « bon client », comme on dit dans les médias. Blogueuse renommée au sein de la communauté d'amateurs de séries, l'étudiante grenobloise fait montre d'une érudition étonnante doublée d'une grande éloquence, le tout couronné d'une remarquable patience face au régiment de questions, souvent naïves, que je lui pose. Sept heures et deux interviews durant (nous n'avions pas pu venir à bout de mes questions au terme du premier entretien), elle me raconte avec force détails sa passion et sa pratique des séries, m'explique ce qui caractérise ces dernières ainsi que leur fonctionnement, et me dépeint grossièrement les systèmes institutionnels et économiques dont elles dépendent. Débordant allègrement le cadre de mon enquête (et celui de mon guide d'entretien), Hélène initie en quelque sorte le profane que je suis à cet univers passionnel singulier. S'il est des entretiens décisifs dans le cours d'une recherche, celui-ci en est un assurément.

Cet univers ne m'était pourtant pas totalement étranger. Comme beaucoup de Français de ma génération, j'ai été nourri au sein de séries, américaines notamment, regardées à la télévision le plus souvent les fins d'après-midis et les week-ends : Columbo, Maigret, Starsky & Hutch, 21 Jump Street, P.J., Code Quantum, Hartley Cœurs à vifs, X-Files, et bien d'autres. Je les suivais avec plus ou moins d'assiduité selon mes disponibilités et l'intérêt que je leur portais. J'allais parfois jusqu'à enregistrer avec le magnétoscope familial un épisode d'une série très appréciée (Mac Gyver, Code Quantum) si je devais en manquer la diffusion télévisée. Des enregistrements que je ne conservais pas ensuite, contrairement à certains films que j'ajoutais volontiers à ma vidéothèque. Parti du domicile parental, mes années d'études ne rimèrent guère avec télévision. Les séries comme les autres programmes télévisés ont ainsi un temps quasiment disparu de mon champ de pratiques, sans que cela m'inspire une quelconque frustration. J'entretenais en revanche ma culture cinématographique en allant régulièrement au cinéma ou en visionnant des films en DVD ou DivX sur mon ordinateur.

En 2004, sur la recommandation d'un ami, je débute « pour voir » une série américaine dont il m'avait prêté les six saisons en DivX : Six Feet Under. Très agréablement surpris, je viens à bout des 63 épisodes que compte la série en quelques

[1] Par souci d'anonymat, et ce, bien qu'il ne s'agisse pas là de questions fondamentalement sensibles, les prénoms des personnes interrogées et citées au long de cette thèse ont été modifiés.

semaines, et poursuit l'aventure avec d'autres fictions (Les Sopranos, Oz, Lost…) que l'on me prête ou que je télécharge moi-même. Ce faisant, je découvre des fictions d'une toute autre qualité que les séries de ma jeunesse. Dotées de scénarios et des réalisations léchés, de photographies soignées, d'acteurs convaincants… ces téléfictions dites « de qualité » n'ont souvent rien à envier aux bonnes productions cinématographiques. À leur contact, j'appréhende aussi mieux l'organisation en saisons et l'intérêt de suivre les épisodes dans l'ordre chronologique. Je constate enfin qu'il est désormais aisé, muni d'un ordinateur connecté, de regarder des séries sans même posséder de télévision.

Si, comme beaucoup, j'avais pressenti les signes d'une évolution du genre et de sa réception, la rencontre avec Hélène a fini de m'en faire prendre conscience. Il se passait bel et bien quelque chose du côté des séries qui vaille la peine d'y consacrer une thèse. Je constaterai bientôt que je n'étais pas le seul universitaire à être rendu à pareille conclusion.

* * *

Les « séries télé » semblent avoir endossé ces dernières années un statut nouveau. Fréquemment programmées aux heures de grande écoute des chaînes télévisées, elles comptent parmi les taux d'audience les plus élevés. De plus en plus (favorablement) considérées par les commentateurs médiatiques, y compris parmi les médias dits sérieux ou élitistes, elles deviennent aussi un objet d'attention à part entière pour la recherche académique, comme en témoignent les colloques et ouvrages qui leur sont aujourd'hui régulièrement consacrés. De récentes études font en outre état de l'attrait des Français pour le genre : si 93 % se déclarent peu ou prou intéressés par les séries, 28 % expriment « beaucoup d'intérêt » à leur égard[2]. Par ailleurs, selon l'étude décennale menée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture et de la Communication, près d'un Français sur deux affirme suivre ou avoir suivi régulièrement trois séries au moins (trois-quarts des Français au moins une série)[3]. Enfin, élément remarquable attestant selon Hervé Glevarec de leur reconnaissance sociale[4], les téléfictions sont au centre d'investissements passionnels inédits de la part des catégories supérieures et diplômées.

Tout ceci ne doit cependant pas faire oublier que séries et feuilletons sont aussi anciens que la télévision et que cette dernière leur a traditionnellement accordé une

---

[2] SENSE (2009), *Consommation de contenus cross media, étude statistique*, Issy-les-Moulineaux. L'échantillon est fondé sur 1053 personnes équipées d'un téléphone mobile, d'une connexion internet et d'une télévision à leur domicile.

[3] Donnat, Olivier (2009), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, DEPS/La découverte.

[4] Glevarec, Hervé (2012), La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel, Paris, Ellipses.

place de choix. Plus encore, le format sériel a régulièrement constitué un produit « phare » des mass-médias antérieurs : apparu dès le XIXe siècle et tour à tour façonné depuis par la presse quotidienne (roman-feuilleton), le cinéma naissant (*serial*) et la radio (fiction radiophonique), le genre a été transposé à la télévision dès son origine. La concernant, l'attractivité de la fiction plurielle a relevé et relève encore de diverses configurations d'intérêts afférentes au coût de production, aux taux d'audience escomptés, à l'image du diffuseur ou encore à une politique culturelle nationale. À un bout, ce peut être la fidélisation à moindre coût qu'offrent par exemple les *soap operas* de journée (feuilletons à faible budget) ou, à l'inverse, le projet de démocratisation culturelle symbolisée par les dramatiques françaises des années 1950-1960, adaptées d'œuvres du patrimoine littéraire et théâtral. L'image de marque de la chaîne peut aussi conduire au choix d'élaboration ou de maintien de fictions particulièrement dispendieuses et/ou à l'audience décevante.

Quelques décennies plus tard, ces programmes font toujours recette, et ont pris même une dimension nouvelle. Au point de bousculer quelques habitudes télévisuelles, comme la substitution de la soirée cinéma dominicale de TF1 par un prime time dédié aux *Experts* ou encore le pari de France 3 de diffuser quotidiennement le feuilleton français *Plus Belle la Vie* à 20h10 pendant les journaux télévisés de TF1 et France 2. Ainsi programmées aux heures de grande écoute, sujettes à de vastes campagnes promotionnelles, distribuées en DVD et vidéo à la demande (VOD), certaines séries comme *Dr House*, *24 heures chrono* ou *Dexter* drainent-elles des millions de spectateurs. À ces titres phares s'ajoutent des dizaines d'autres séries que la télévision hexagonale ne relaie pas, ou mal (chaînes du câble, horaires inadaptés), mais qui en revanche semblent trouver leur public *via* Internet. En effet, le réseau des réseaux, et, plus généralement, les technologies et services numériques, jouent un rôle prégnant concernant l'accès et la consommation de séries.

Ceux-ci constituent d'inédites médiations[5] des fictions télévisées qui viennent plus largement modifier la pratique sérielle : des supports (VHS, DVD, DivX), des écrans (télévision, ordinateurs, mobiles, tablettes numériques), des arènes critiques (magazines et sites internet spécialisés), des espaces interactifs (forums en ligne), etc. Ainsi, cette thèse sera-t-elle l'occasion d'interroger la relation des individus aux séries, notamment au regard de ces récentes conditions sociotechniques. Que signifie aujourd'hui, concrètement, aimer une série et quelles activités cela engage-t-il ? Voilà le fil de questionnement principal qui a guidé ce travail, un questionnement auquel, nous le verrons, la pragmatique de l'attachement initiée par Antoine Hennion paraît la plus à même d'apporter une réponse pertinente. Mais avant d'aborder l'assise plus théorique de ce travail, intéressons-nous d'abord brièvement aux évolutions récentes de la fiction télévisée, d'une part, à leur prise en compte par le monde académique hexagonal, ensuite.

[5] Hennion, Antoine (1993), La Passion musicale. Une sociologie de la médiation, Paris, Métailié.

Des séries en vue : un « âge d'or » venu d'Amérique

Le regain de reconnaissance des séries en France coïncide avec ce que certains critiques (et spécialistes en marketing !) n'hésitent pas à appeler leur *troisième âge d'or*[6]. Selon les historiens, un premier âge d'or renverrait à la période après-guerre américaine, tandis que la jeune télévision s'imposait rapidement dans les foyers. C'est à cette époque que sont mis en place les codes et genres sériels ainsi que les procédés et formats de productions. Les anthologies dramatiques (*anthology dramas*) tirées du théâtre et diffusées en direct le disputent alors avec les séries enregistrées en studio (on retiendra par exemple le sitcom *I Love Lucy* ou la série policière *Dragnet*). La décennie quatre-vingt américaine aurait été, selon Robert J. Thompson[7], le théâtre d'un second âge d'or, avec des séries comme *Hill Street Blues*, *Moonlighting*, *St. Elsewhere* ou encore *Twin Peaks.* Marjolaine Boutet voit là la nécessaire adaptation des diffuseurs à un public plus exigeant désormais habitué des codes et genres télévisuels[8]. Cette exigence est soutenue par l'arrivée de la télécommande et du phénomène du zapping, ainsi que par celle du magnétoscope. Cette période voit le genre se renouveler, avec l'essor des séries chorales, des feuilletons de soirée tels que *Dallas*, et des intrigues narratives se prolongeant de plus en plus d'un épisode à l'autre. En bref, les années 1980 auraient sonné l'avènement de la télévision dite « de qualité » (*quality television*)[9].

Télévision de qualité : une telle expression n'est pas sans poser problème. Ce dont convient Jane Feuer, l'une de ses instigateurs, selon qui la question de la qualité est avant tout située et relative à des positions esthétique, politique ou morale préalables. Elle est un jugement de valeur, pertinente pour le sociologue en tant qu'elle émane d'une communauté d'interprétation dont une personne se fait en somme porte-parole[10]. Thompson pointe quant à lui la difficulté d'en donner une définition précise. Aussi flou soit-il, cet objet est pourtant mobilisé par certains téléspectateurs, regroupés au sein de l'association « Viewers for Quality Television ». Créée en 1984 à l'origine pour sauver la série *Cagney & Lacey* et dissoute en janvier 2001 pour raisons financières, cette association lutte pour une télévision *de qualité* qui ne soit pas assujettie aux seuls scores d'audience. Ces téléspectateurs la définissent en substance

---

[6] Je renvoie par exemple au récent colloque « It Has Happened Before It Will Happen Again: The "Third" Golden Age of Television Fiction, Istanbul », 8-10 octobre 2008.

[7] Thompson, Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press.

[8] Boutet, Marjolaine (2011), « Histoire des séries télévisées », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 11-46.

[9] McCabe, Janet, Akass, Kim (eds.) (2007), *Quality TV. Contemporary american television and beyond*, London, I.B.Tauris & Co Ltd.

[10] Feuer, Jane (2007), "HBO and the Concept of Quality TV", *in* J. McCabe et K. Akass (eds.), *Quality TV*, London, I.B.Tauris & Co Ltd, p. 145-157.

comme une télévision qui éclaire, enrichie, implique et met au défi l'intellect, génère des émotions ; une télévision qui ose encore prendre des risques, requiert concentration et attention, etc.[11] Comme le fait remarquer Thompson, une telle caractérisation demeure encore bien peu objective.

Le sociologue tente de pallier ce vide définitionnel en proposant douze critères propres à cette télévision « de qualité »[12]. Le premier de ces critères est une définition en négatif : la *quality television* n'est pas de la *regular television* (autrement dit « la télévision ordinaire »). Ensuite, les séries de qualité sont plus concrètement le fait d'artistes ayant bâtis leur réputation dans d'autres domaines plus « légitimes » (e.g. Steven Bochco, David Lynch) ; s'adressent moins au grand public qu'à une partie des téléspectateurs, urbains et d'un niveau socioculturel élevé ; mettent en scène des collectifs de personnages proposant de multiples points de vue et intrigues ; disposent d'une mémoire des événements passés dans les précédents épisodes ; combinent différents genres fictionnels ; présentent une écriture plus littéraire et complexe ; sont réflexives et jouent de références à la culture, en particulier télévisuelle ; abordent des sujets délicats voire controversés (homosexualité, racisme…) ; tendent vers plus de réalisme. Enfin, sans doute pour toutes ces raisons, ces séries sont favorablement accueillies par la critique et multiplient les récompenses (*Golden Globe Awards*, *Emmy Awards*)[13].

Une dizaine d'années plus tard, le même Thompson observe la montée en puissance des fictions « de qualité ». Encore très minoritaires dans les années 1980, elles ont envahi selon lui la grille télévisuelle américaine :

> « À l'automne 2000, il était difficile de trouver une série qui ne soit pas tombée dans la catégorie de la "télévision de qualité" telle qu'elle était définie dans les années 1980. *The Practice, Ally McBeal* et *Boston Public* ; *Buffy the Vampire Slayer*, *Angel* et *The X-Files* ; *Once and Again*, *Judging Amy* et *Providence* ; *Law & Order*, *The West Wing* et *City of Angels* : le style de la qualité était partout. En réalité, les fictions traditionnelles comme *Walker, Texas Ranger* et *Nash Bridges* paraissaient assez esseulées. Les programmes contre lesquels nous définissions la télévision de qualité étaient en train de disparaître. »[14]

L'extension de la qualité télévisuelle renverrait pour certains à un troisième âge d'or

---

[11] Thompson (1996), Television's Second Golden Age…

[12] *Ibid.*, p. 13-16.

[13] L'une et l'autre sont les plus hautes récompenses télévisuelles aux États-Unis. Les *Golden Globe Awards* récompensent les meilleurs films et œuvres de fiction télévisuelles ainsi que les meilleurs professionnels du cinéma et de la télévision. Les *Emmy Awards* sont considérés comme les équivalents télévisuels des *Oscars* pour le cinéma ou des *Grammy Awards* en musique. Elles récompensent annuellement, par la voix de l'Académie des arts et des sciences de la télévision, les meilleures émissions et professionnels de la télévision américaine.

[14] Thompson, Robert J. (2007), "Preface", *in* J. McCabe et K. Akass (eds.), *Quality TV*, London, I.B.Tauris & Co Ltd (p. xviii).

débuté à la charnière des années 1990-2000. Thompson pour sa part réfute cette expression et voit là surtout une seconde phase du *golden age* des années quatre-vingt. Boutet va plus loin et remet également en cause l'idée même d'un deuxième âge d'or. Selon l'historienne française, on assiste davantage à « un phénomène relativement continu de complexification des intrigues, d'accélération du montage et d'un plus grand souci de qualité de l'image qu'à des "âges d'or" distincts »[15].

Quoi qu'il en soit, cette période dorée serait notamment constitutive, d'une part, de la montée en puissance du câble et des chaînes à péage (HBO, ShowTime) et, d'autre part, de l'essor du marché du DVD et des nouvelles formes de consommation sérielle. À la différence des grands *networks* (ABC, CBS, NBC), les chaînes du câble ne sont pas soumises aux directives de la *Federal Communications Commission*[16], une institution particulièrement pointilleuse à l'endroit du langage « obscène » et de la nudité. Une brèche dans laquelle s'engouffre HBO au début des années 1990, bientôt suivie par d'autres. La chaîne se permet ainsi des séries sortant des sentiers télévisuels battus et « politiquement incorrects » (*Dream On*, *The Larry Sanders Show*, *Oz*…). La liberté de ton et les codes et formats initiés des fictions d'HBO vont rapidement s'étendre dans le paysage téléfictionnel américain, non seulement aux autres chaînes du câble (ShowTime, AMC) mais aussi aux *networks* (bien que les trois plus grands réseaux soient toujours contrôlés par la FCC). Pour Thompson, l'éditorialisation croissante des séries en DVD a également joué dans le sens du développement de la *quality TV* : « Les producteurs font aujourd'hui des séries en sachant que chaque épisode est susceptible d'être regardé et examiné maintes et maintes fois »[17].

Par la voie du marché DVD donc mais aussi des chaînes télévisées et, progressivement, au travers des réseaux internet d'échange, les spectateurs français ont pu jouir à leur tour des effets des évolutions de la télévision étatsunienne. À partir de la fin des années 1990, à la faveur de nouvelles conditions médiatiques et techniques, la plupart des « grandes » séries américaines vont nous parvenir ; à l'inverse de celles des années 1980 restées à l'époque relativement confidentielles en France. Certes, certaines fictions parmi les plus connues furent relayées par la télévision française, mais généralement à des heures creuses et/ou par des diffuseurs encore confidentiels. *Hill Street Blues* fut programmée par Canal+, sous le titre *Capitain Furillo*, à partir de décembre 1984 et alors que la chaîne à péage a seulement deux mois d'existence et un public à construire. De même, la diffusion de *Moonlighting* (*Clair de lune*) à partir de mars 1987 sur M6 coïncide avec la naissance de la chaîne. *Twin Peaks* (*Les mystères de Twin Peaks*) fut diffusée en 1991 par La Cinq, alors moribonde et promise à disparaître quelques mois plus tard.

Les années 1990 voient de nouvelles séries « de qualité » traverser l'Atlantique et

---

[15] Boutet (2011), « Histoire des séries »…, p. 17.

[16] L'équivalent américain du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), en plus puissant cependant.

[17] Thompson (2007), "Preface"…, p. xix.

trouver un écho favorable dans l'Hexagone. *Law & Order* (*New York, police judiciaire*), *Urgences*, *X-Files*, *The Practice*, *Seinfeld*, *Friends*, etc. ont ouvert la voie aux fictions des années 2000 (*24 heures chrono*, *Les Experts*, *Six Feet Under*, *Les Soprano*, *Lost*, etc.) désormais aisément accessibles par un biais ou un autre (télévision, DVD, réseaux de partage en ligne), abondamment commentées dans les médias, dans les cours de récréation et les repas de famille, autour de la machine à café.

Nombre d'entre elles bénéficient aujourd'hui des honneurs du prime time des chaînes télévisées et des taux d'audiences parmi les plus hauts relevés. Réunissant parfois plus de dix millions de téléspectateurs, certaines séries s'invitent dans les « Tops 10 » des meilleures audiences annuelles. En 2009, lorsque débute mon enquête, six des dix premières audiences de la télévision française sont le fait de deux séries américaines – *Dr House* et *Les Experts : Manhattan* – diffusées l'une et l'autre sur TF1. Ce succès est légèrement mis à mal l'année suivante par la Coupe du Monde de football dont les matchs trustent les premières places[18]. Les séries recueillent malgré tout 62 places des 100 meilleures audiences, la palme revenant à *Mentalist* qui en compte 38 à elle seule. En 2011, ce sont 76 des 100 meilleures audiences qui reviennent à des séries de soirée, toutes dans l'escarcelle de TF1. Aux côtés de *Dr House* et *Esprits Criminels*, *Mentalist* joue encore les premiers rôles. 26 places du « Top 100 » (dont celles de la cinquième à la seizième position) lui reviennent. Elle compte de plus quatre épisodes au-dessus des dix millions de téléspectateurs.

Examinant les chiffres d'audience de la période 1994-2008, une étude du CSA confirme cette progression de la fiction plurielle aux dépens notamment des films et téléfilms[19]. Autre élément notable, elle fait état d'une transformation des fictions plurielles apparaissant dans le « Top 100 ». Jusqu'en 2006, la grande majorité (quand ce n'était la totalité certaines années) des meilleures audiences est obtenue par des fictions françaises de prime time au format 90mn (*Julie Lescaut*, *Navarro*, *Une femme d'honneur*, *L'Instit'*). La tendance s'inverse l'année suivante au bénéfice des séries américaines de 52 et 45mn. Sur les 58 fictions que compte le « Top 100 » en 2007, seules 11 sont françaises. Ce changement brusque résulte avant tout du large succès rencontré par la série policière *Les Experts : Las Vegas* et ses dérivés *Manhattan* et *Miami*. Les trois séries apparaissent 46 fois dans le classement. Elles ont surtout défriché un terrain sur lequel sont désormais bien implantées d'autres séries américaines, et, plus encore, leurs genres, codes et formats.

Au vu du succès, auprès du public français, de ce genre sériel venu d'Amérique aspirant à la « qualité », et tout en continuant d'en exporter massivement, la télévision française a commencé à produire, avec un bonheur inégal, des fictions inspirées de

---

[18] Source : Médiamétrie. De façon générale, les plus fortes audiences reviennent aux grandes compétitions sportives.

[19] CSA (2008), « La place du cinéma dans les meilleures audiences de la télévision », *La lettre du CSA*, n°219, [en ligne] http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-dossiers-d-actualite/La-place-du-cinema-dans-les-meilleures-audiences-de-la-television (dernière consultation le 10 octobre 2012).

leurs codes, formats et modes de production. Grande adepte du format 90mn, TF1 tend à lui substituer des séries de 52mn – ce format permet entre autre chose de produire plus d'épisodes par saisons et donc de fixer plus de rendez-vous. La première chaîne a par exemple lancée *R.I.S. Police Scientifique* (2006-…) et *Paris Enquêtes Criminelles* (2007-08), respectivement inspirées des *Experts* et de *New York, section criminelle*[20]. On lui doit encore *Section de Recherche* (2006-…) ou *Flics* (2008-…), du cinéaste Olivier Marshall, avec l'acteur Frédéric Diefenthal. France 2 a opéré ce virage plus tôt, en 1997, avec *P.J.* (1997-2009), *Avocats & Associés* (1997-2010) ou *La Crim'* (1999-2006). Programmés le vendredi dans « Une soirée 2 polars », ces 52mn sont encore une fois influencés par la fiction américaine (*Hill Street Blues*, *NYPD Blue*, *Law & Order*, *The Practice*…). Dernièrement, la chaîne s'est faite remarquer avec *Clash* (2012-…), la série historique *Inquisitio* (2012) ou encore *Les Hommes de l'ombre* (2012-…), série politique inspirée de *The West Wing*, avec l'actrice Nathalie Baye. France 3 a pour sa part lancé *Enquêtes réservées* (2009-…) et *Adresse inconnue* (2008-09), sur le modèle de *FBI : Portés disparus*. M6 a proposé *Les Bleus, premiers pas dans la police* (2006-10), et, inspirée de *Bones*, *Cellule identité* (2008-…). La chaîne est également co-productrice avec Canal+ de la série *XIII*, adaptée de la BD éponyme, diffusée en 2012.

Canal+, justement, est emblématique du nouveau positionnement des diffuseurs français sur la fiction « de qualité ». À partir de 2005, parallèlement à une programmation de « grandes » séries américaines et britanniques, la chaîne à péage se lance dans une politique de création inspirée par HBO et propose d'audacieuses fictions originales : *Engrenages* (2005-…), *Mafiosa* (2006-…), *Braquo* (2009-…) ou encore *Pigalle, la nuit* (2009). Dans un mouvement quelque peu analogue, Arte a lancé les séries *Fortunes* (2011-…), *Les invincibles* (2010-…), *Xanadu* (2011), sur l'univers de l'industrie pornographique, ou encore *Ainsi soient-ils* (2102), qui met en scène le parcours de jeunes candidats à la prêtrise.

Outre ces séries dramatiques de prime-time, la télévision hexagonale est à l'origine de comédies courtes. *Un gars/une fille*, *Caméra café*, *Kaamelott*, *Bref*… autant de *shortcoms* très appréciés du public français. Enfin, comment aborder la fiction française sans évoquer le feuilleton quotidien *Plus Belle la Vie*, véritable *success story* pour France 3. Lancé en 2004, le « soap à la française » réunit chaque soir en moyenne 5 à 6 millions de téléspectateurs. Fonctionnant également selon des procédés de production inspirés du système américain, *Plus Belle la Vie* peut se prévaloir du plus grand nombre d'épisodes qu'une série française ait jamais compté : plus de 2000 (série en cours).

Le public français jouit aujourd'hui d'un grand nombre de séries françaises et étrangères à travers une offre télévisuelle élargie (TNT, câble, satellite), un catalogue DVD, Blu-ray et VOD enrichi et, éventuellement, des réseaux de partage sur le Web. Ces fictions ont hérité d'une certaine idée de la qualité télévisuelle en particulier éprouvée dans l'Amérique des années 1980. Cette vision de la qualité n'a pas cessé de se déployer (et s'exporter) depuis lors. J'aurais pu évoquer les productions

[20] Cette dernière est même adaptée par Dick Wolf lui-même de sa franchise des *Law & Order*.

britanniques, allemandes ou encore danoises, dont plusieurs fictions ont bénéficié d'une réception aussi enthousiaste que celles des « grandes » séries américaines sus-citées. Pensons à *Doctor Who*, *Chapeau melon et Bottes de cuir*, *Le Prisonnier*, *French & Saunders* et, plus récemment, *Queer as Folk*, *The Office* ou encore la mini-série *State of Play* en Angleterre. Outre les populaires *Tator* et *L'inspecteur Derrick*, l'Allemagne est également à l'origine de séries exigeantes telles que *Berlin Alexanderplatz* et *Heimat*. Ces dernières années, la production germanique n'a cependant pas bénéficié d'un écho aussi important en-dehors de ses frontières que les productions britanniques et danoises[21]. Le Danemark justement s'est distingué avec plusieurs séries saluées par la critique et exportées à l'international : *Matador*, *Riget* (du cinéaste Lars von Trier), ou, plus récemment, le polar *Forbrydelsen* (*The Killing*) et le drame politique *Borgen*.

Si elle permet de comprendre en partie la nouvelle considération publique et médiatique des séries contemporaines, et, à ce titre, atteste de l'intérêt d'en faire l'étude, la montée en qualité des téléfictions (réelle ou fantasmée) est un problème normatif qui nous importera peu ici, sinon lorsque ce problème est posé comme tel par les amateurs eux-mêmes. Le fil rouge des modalités concrètes de la *pratique des séries* que je souhaite dérouler conduit en revanche à porter plus ample attention à l'environnement sociotechnique de la spectature sérielle[22], et notamment à l'essor des technologies numériques de l'information et de la communication (TNIC). Cet environnement matériel et technique n'a que peu été considéré par les études sur les séries. Et plus largement, il n'est sans doute pas exagéré d'affirmer que la recherche française, à commencer par la sociologie, a porté une mince attention aux fictions télévisées et leurs publics.

Les séries sous le regard de la recherche française

Comme le rappelait Séverine Barthes, la recherche académique française a longtemps été caractérisée par son peu d'intérêt pour la télévision en général et les séries en particulier[23]. Cependant, elle n'a pu se tenir trop à l'écart de leur récent déploiement dans la sphère intime autant que dans l'espace public hexagonal. Si elle n'a pas comblé son retard sur la recherche anglo-saxonne, la recherche française enregistre une

---

[21] Signalons tout de même les séries *Carlos* et *Borgia* co-produites avec la France.

[22] Contexte sociotechnique qui, pour les auteurs sus-cités, n'est toutefois pas étranger à la montée en qualité des séries (l'apparition du DVD en particulier).

[23] Barthes, Séverine (2009), *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, thèse de doctorat, G. Molinié (dir.), Université Paris Sorbonne, 770 p.

recrudescence d'ouvrages[24], de numéros de revues[25], ainsi que de colloques et journées d'études[26], parus ou organisés depuis le début de cette thèse. Évoquons encore la constitution du réseau franco-britannique S.E.R.I.E.S. (Scholars Exchanging and Researching on International Entertainment Series), qui associe essentiellement des chercheurs des études littéraires, des sciences de l'information et de la communication, et de la sociologie[27]. Ce réseau s'est doté d'une revue électronique « TV/Series » liée à l'Université du Havre et co-dirigée par Sarah Hatchuel et Ariane Hudelet[28]. En 2010, est créée à l'initiative de François Jost la revue « Télévision », sobre appellation pour la première revue francophone exclusivement consacrée à ce média.

Cette évolution est pourtant moins à mettre au crédit de la sociologie qu'à celui des sciences de l'information et de la communication, de la littérature anglo-américaine ou des études de cinéma. De plus, lorsqu'elle se penche sur les séries, la sociologie s'inscrit souvent dans une démarche de type internaliste (sémiologie, narratologie, etc.), interrogeant par exemple leur dimension représentationnelle, ou bien dans la tradition des théories de la réception, faisant de l'interprétation des œuvres la question nodale.

Opérant un tour d'horizon des thèses françaises sur la télévision à partir des bases du

---

[24] Citons pêle-mêle : Esquenazi, Jean-Pierre (2009), *Mythologie des séries télévisées*, Paris, Cavalier Bleu ; (2010), *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin ; Buxton David (2010), *Les Séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan ; Sepulchre, Sarah (dir.) (2011), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck ; Belletante, Joseph (2011), *Séries et Politique. Quand la fiction contribue à l'opinion*, Paris, L'Harmattan ; Jost, François (2011), *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS éditions, etc. Sans compter les manuels plus grand public (Boutet, Marjolaine (2009), *Les Séries télé pour les nuls*, Paris, First Éditions) et les ouvrages à visée encyclopédique (Ahl, Nils, Fau, Benjamin (dir.) (2011), *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Éd. Philippe Rey ; Sérisier, Pierre, Boutet, Marjolaine, Bassaget, Joël (2012), *Sériescopie : Guide thématique des séries télé*, Paris, Ellipses Marketing).

[25] Maigret, Éric, Soulez, Guillaume (dir.) (2007), « Les raisons d'aimer… les séries télé », *Médiamorphoses*, Hors-Série, Paris, Ina/Armand Colin ; Chavel, Solange (dir.) (2009), « L'œil des séries. Sur les séries télévisées américaines », *Raison Publique*, n° 11, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne ; Donnat, Olivier, Pasquier, Dominique (dir.) (2011), « Les séries télévisées », *Réseaux*, n° 165, Paris, La Découverte. Ces deux listes sont bien sûr non-exhaustives.

[26] Le colloque international Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel, qui s'est tenu les 5, 6 et 7 mai 2011 à l'Université Paris Diderot (Paris 7) ; le colloque Les séries télévisées dans le monde : échanges, déplacements et transpositions, déroulé à l'Université du Havre du 15 au 17 juin 2011 ; le colloque Écho et reprise dans les séries télévisées, tenu à Mont-Saint-Aignan du 12 au 14 septembre 2012 ; la journée d'étude Les séries télévisées : sens et motifs de la récurrence, organisée le 15 septembre 2011 à l'Institut des Amériques ; la journée d'étude La série revisitée par le Web, co-organisé par le réseau S.E.R.I.E.S. et le groupe de recherche "Pratiques créatives sur Internet", tenue le 20 janvier 2012 ; le séminaire The Wire : a fiction in the ghetto. Race, classe et genre, proposé de janvier à juin 2012 à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense, etc.

[27] http://www.series.cnrs.fr.

[28] http://www.univ-lehavre.fr/ulh_services/Accueil-Welcome.html.

SUDOC et du Fichier Central des Thèses, Barthes remarquait en 2004 cette « "mode" concernant la représentation d'un phénomène à la télévision » : « parmi les thèses en cours [sur les séries], environ la moitié s'intéresse au problème de la représentation, au rapport entre la fiction et la réalité (…) On étudie une époque à travers la fiction, en partant du principe que la fiction est un témoignage sur une époque »[29]. Le même examen de ces deux bases entrepris quelques années plus tard permet de conclure à l'épanouissement des recherches sur le sujet. Au reste, l'équilibre les forces en présence (disciplines et perspectives adoptées) ne paraît pas bouleversé par rapport à l'état des lieux réalisé par Barthes.

Outre la présente, on relève 74 thèses en cours ou soutenues ayant trait tout ou partie au genre[30], des thèses dont on peut supposer qu'elles livrent un indice concernant l'orientation de la recherche des années à venir. Elles se répartissent comme suit entre une dizaine de disciplines :

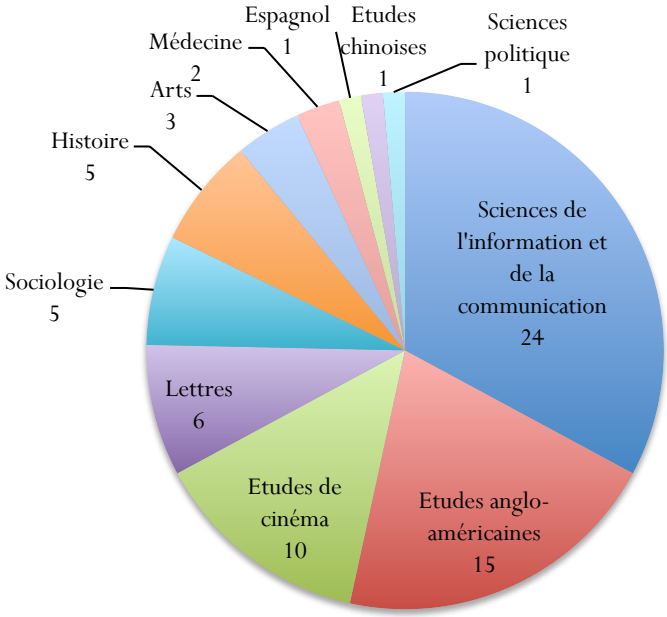

Figure 0.1 - Répartition des recherches doctorales sur les séries selon les disciplines universitaires

[29] Barthes, Séverine (2009), « Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France » *in* S. Barthes (dir.), *Actes des Premières Rencontres Universitaires des Séries Télévisées*, 29 août 2004, [en ligne] http://www.a-suivre.org/rust/IMG/pdf/RUST2004_sbarthes.pdf.

[30] En septembre 2012, j'ai effectué des recherches croisées sur le SUDOC (http://www.sudoc.abes.fr/) et le FCT (http://www.theses.fr/) à partir de plusieurs mots-clés : généraux (« série télévisée », « série télévisuelle », « série américaine », « fiction télévisée », « feuilleton télévisé », « sitcom », « soap opera », « drama », « telenovela », etc.) mais également plus spécifiques (« Desperate Housewives », « Buffy contre les vampires », « Dr House », « HBO », « Esquenazi », « Jost », etc.). Quoi qu'elle soit ici la plus pertinente, une telle méthode impressionniste ne permet d'assurer la stricte exhaustivité des résultats obtenus. De plus, j'ai pu constater à plusieurs reprises que les bases contenaient des erreurs factuelles (telle thèse soutenue n'a pas été référencée comme telle, telle autre n'a pas débutée à la date indiquée, etc.).

La sociologie apparaît très clairement en retrait des recherches doctorales par rapport aux sciences de l'information et de la communication (SIC), aux études anglo-américaines et cinématographiques. La majorité des thèses en cours a été engagée après 2005 et près de la moitié (21) entre 2010 et 2011. Parmi la soixante-dizaine de thèses démarrées, 26 ont été soutenues : 6 dans les années 1990 (les deux premières en 1995) et vingt à partir de 2000. Dix thèses présentées l'ont été en SIC, contre deux seulement en sociologie. La première des deux, soutenue en 1995 par Stéphane Benassi sous la direction de Noël Nel, est intitulée « Télévision et sérialité : éléments pour une typologie des genres fictionnels télévisuels ». Passage presque obligé pour tout chercheur s'intéressant aux séries, cette thèse publiée en 2000 propose une analyse sémio-pragmatique et narratologique des fictions télévisées[31]. La seconde thèse de sociologie est celle de Lionel Gouraud. Soutenue en 2003 sous la direction de Michel Eliard, elle questionne le rôle joué par la série française *L'instit'* dans la construction de la représentation du maître d'école. Les trois thèses de sociologie en cours concernent, la première, le processus de production du feuilleton français *Plus Belle la Vie*[32], la deuxième, le lien entre fiction télévisée et société au prisme du consumérisme[33], la troisième enfin, sur les fan-fictions produites par les amateurs de la série américaine *Bones*[34].

Se définissant comme une science interdisciplinaire, la jeune « infocom » emprunte à diverses traditions scientifiques (sociologie, études littéraires, histoire, sémiologie) les outils empiriques et conceptuels pour aborder une série d'objets relatifs à l'information et la communication (soit un champ d'investigation aussi vague et étendu que le « social » visé par la sociologie !). Or, cette interdisciplinarité n'est pas sans causer, Fabien Granjon le signale, un « embarras épistémologique profond, source d'interrogations itératives » pour les agents de la discipline[35]. Sans vouloir entrer dans ce débat aussi ancien que la discipline elle-même, je soulignerai ici la grande proximité théorique et méthodologique des travaux sur les médias menés en sociologie et en SIC. À bien des égards, on peut considérer que la faible

---

[31] Benassi, Stéphane (2000), Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles, Éd. du Céfal, Liège.

[32] Muriel Mille, *Fiction télévisée et modélisation de la réalité sociale. Analyse du processus de production d'une série télévisée*, thèse en cours débutée en 2007 sous la direction de Sabin Chalvon-Demersay.

[33] Marc Thiland, Du lien entre la fiction et la société à travers le rapport de consommation - analyse du triomphe consumériste de la fiction télévisée, thèse en cours débutée en 2007 sous la direction de Aldo Haesler.

[34] Julie Gueguen, *The kink in the bones : sexualité et intimité des auteurs de fan-fictions*, thèse en cours débutée en 2011 sous la direction de Divina Frau-Meigs.

[35] Granjon, Fabien (2010), Théorie de la reconnaissance et informatique connectée. Pour une sociologie critique des usages sociaux des technologies de l'information, HDR en Sociologie et en Sciences de l'Information et de la Communication, Université Vincennes - Saint-Denis (Paris 8), 758 p.

représentation des recherches doctorales entreprises en sociologie est compensée par les thèses menées sous la bannière SIC.

Partant, au-delà des clivages disciplinaires, j'ai examiné les perspectives théoriques adoptées par les doctorants ; ceci dans la mesure du possible, car je n'ai évidemment pas pu lire tous ces travaux, ne serait-ce que parce que la majorité d'entre eux ne sont pas publiés. Je m'en suis donc tenu, lorsqu'ils existaient, aux résumés présentés sur le SUDOC, le FCT ou le site du laboratoire d'accueil, voire aux publications (articles, ouvrages) déjà parues.

À l'instar de la thèse de Gouraud sur la représentation du maître d'école dans *L'Instit'*, de nombreux travaux sur les séries interrogent leur dimension représentationnelle et leur rapport à la « réalité » à travers des études de contenus. Julie Laffond a par exemple entrepris en 2009 une analyse comparée entre la France et la Grande-Bretagne de la « représentation de la diversité au cœur des séries télévisées » (dir. André Vitalis). Cécile Morin travaille depuis 2010 sur « la femme et l'amour dans les fictions télévisées : promesse de la "relation pure" et impasse patriarcale » (dir. Éric Maigret). Ce type de démarche n'est pas, loin s'en faut, l'apanage de la sociologie et des SIC. Les études anglophones et hispanophones notamment fournissent un contingent important. Aurélie Blot a présenté en 2011 une thèse de civilisation américaine intitulée « La représentation de la famille dans les *family sitcoms* américaines depuis les années 1950 ». Virginie Marcucci a soutenu en 2006 une thèse sur le féminisme dans *Desperate Housewives*. Elle explique : « une partie de notre travail a consisté à nous imprégner du texte qu'est *Desperate Housewives* afin de comprendre comment le féminisme ou à tout le moins certains éléments féministes ont pu être absorbés par ses concepteurs et comment ils ont choisi de les représenter »[36]. La question de la femme revient d'ailleurs à maintes reprises dans les recherches et fait encore l'objet d'une thèse débutée en 2006 par Amélie Crespe intitulée « Féminités et féminismes dans les sitcoms américains ». Michèle Lereau, en histoire, se penche pour sa part sur « La représentation des femmes au Moyen-Age au cinéma et à la télévision dans la production française ».

Également centrées sur les contenus sériels, les analyses qui, à l'image du travail de typologisation réalisé par Benassi, s'attachent à les définir et les comprendre (sémiologie, narratologie, pragmatique). Dans cette veine, l'importante étude de Séverine Barthes déjà citée. Soutenue en 2009, cette thèse propose une analyse rhétorique et sémiostylistique des séries américaines de prime time contemporaines[37]. De son côté, Marine Legagneur étudie depuis 2010 les « séries télévisées créées par des professionnels du cinéma » (dir. François Jost). La jeune chercheuse souhaite mettre au jour à travers ces « objets limites » « les caractéristiques exclusives de la

[36] Marcucci, Virginie (2006), Desperate Housewives*, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ?*, thèse de doctorat, G.-C. Guilbert (dir.), Université François Rabelais (Tours), 577 p.

[37] Barthes (2009), *Du « temps de cerveau disponible » ?…*

forme sérielle télévisuelle »[38]. À partir d'un corpus de séries de science-fiction, Florent Favard poursuit une recherche sur les mécanismes narratifs permettant de repousser le dénouement d'une série sans lasser le spectateur. Yann François entend pour sa part questionner l'apport des séries à la temporalité audiovisuelle (dir. Guillaume Soulez). L'auteur revendique une approche phénoménologique du temps doublée d'une approche sémio-esthétique de ses manifestations dans les séries.

Une autre perspective fréquemment empruntée et dont mon propre travail s'approche davantage est celle des études de réception d'inspiration anglo-saxonne[39]. Dans ce cas, il s'agit de saisir à travers une enquête auprès des téléspectateurs (observations *in vivo*, entretiens, questionnaires) la façon dont ils interprètent et s'approprient un « texte » télévisuel. Sitou Eklu par exemple étudie depuis 2008, sous la direction de David Buxton, « la réception des séries télévisées américaines et françaises en Afrique francophone ». Laurence Doury s'est intéressée à la réception des séries policières américaines par différents types de publics : « L'enjeu de ce travail de thèse, explique-t-elle, est de mieux comprendre le processus par lequel le téléspectateur construit son interprétation d'une série télévisée policière américaine. (…) Notre objectif n'est pas d'énumérer les multiples interprétations possibles des séries policières, mais de mieux comprendre le processus de construction de ces interprétations »[40]. Fiona Gomet a entrepris en 2010 sous la direction de François Jost une analyse de la réception des séries par les adolescents et la façon dont « ils les utilisent dans leur vie privée »[41]. Celle-ci est combinée à une sémiotique des héros sériels. Enfin, dérivées des études de réception, deux études de fans (ou *fan studies*) se penchent, l'une sur la réception et les pratiques créatives des fans de *Twin Peaks*, l'autre sur les fan-fictions produites par les fans de *Bones*.

Voici sommairement dépeint le paysage doctoral français en matière de séries. Je me suis concentré pour l'heure sur les recherches de thèses, laissant au chapitre 1 l'examen approfondi des travaux français et étrangers publiés sur le sujet. Considérer les thèses a offert un point de comparaison avec les résultats obtenus par Barthes en 2004. Ensuite, ce corpus de recherches apparaît pertinent en ce qu'il permet d'entrevoir, il me semble, les orientations de la recherche dans les années futures, que ces thèses arrivent ou non à leur terme. En l'occurrence, non comptant de confirmer l'attention grandissante du monde académique pour le genre, l'évolution du nombre de recherches doctorales engagées sur les séries semble attester de l'affermissement de cette tendance pour les années à venir.

---

[38] Tiré de son résumé de thèse sur le FCT.

[39] Perspective que je discuterai plus longuement au premier chapitre.

[40] Doury, Laurence (2011), L'interprétation des séries télévisées policières américaines diffusées sur les six grandes chaînes nationales françaises. Enquête auprès de collégiens, d'étudiants et d'actifs, thèse de doctorat, J.-P. Esquenazi (dir.), Université Jean Moulin Lyon 3, 456 p. (p. 3).

[41] Tiré du résumé proposé sur le FCT.

De la réception aux pratiques de consommation

> « Indépendamment du fait qu'ils soient achetés ou piratés, les programmes audiovisuels sont toujours consommés et collectionnés, aspects de notre expérience des médias qui n'ont pas été explorés de manière adéquate par les études sur les médias. Les gens ont depuis longtemps été considérés par les media studies comme des "spectateurs", des "téléspectateurs" et des "publics", mais beaucoup moins comme des "usagers", des "consommateurs" et des "collectionneurs". Comme l'indique l'expansion des marchés de la vidéo domestique, la convergence continue des industries médiatiques, et les changements significatifs du début du XXIe siècle, les dernières catégories clament leur préséance dans la rhétorique industrielle et l'expérience quotidienne. Les médias sont de plus en plus expérimentés et vécus non comme des moments flottants mais comme des biens de consommation et des objets physiques dans les espaces domestiques. Les films existent bien au-delà de leur projection en salle et les séries télévisuelles au delà de leur diffusion initiale comme des textes aux valeurs multiples, qui sont réédités, reconfigurés, échantillonnés et collectionnés de multiples manières à travers la culture. » (Kompare, 2006 : 353)

Comme nous venons de le voir et le verrons encore au chapitre 1, un premier pan des travaux sur les séries évacue le téléspectateur et les conditions de réception pour se concentrer sur les œuvres elles-mêmes. Sont ainsi interrogées les caractéristiques sémiologiques ou narratologiques, les propriétés stylistiques ou esthétiques d'une série ou du genre. Les séries font l'objet d'un autre type d'investigation, qui les ausculte en tant que représentations ou miroirs de la « réalité », au même titre qu'un livre ou qu'un film, c'est-à-dire en faisant peu de cas de leurs particularités. Elles font alors figures de caisses de résonnance des problématiques socio-culturelles d'une époque ou, selon le lexique établi par Éric Macé[42], comme avatar de l'état des rapports hégémoniques de notre société.

Dans le sillage des travaux liminaires de Stuart Hall puis de David Morley[43], d'autres recherches se réclament du paradigme de la réception. Ce paradigme s'axe sur le couple conceptuel « texte/lecteur » repris aux études littéraires et étendu aux contenus et pratiques médiatiques. Si ces études ont (ré-)habilité le téléspectateur, lui donnant la « parole », elles ont évacué bien souvent la dimension matérielle et les modalités concrètes de la pratique spectatorielle en adoptant une acception étroite du *texte*. Proposant une conception essentiellement sémantique et discursive des séries, les études de réception rendent compte la plupart du temps de rencontres entre des personnes et des œuvres dégagées de toute réalité/contrainte matérielle. Ainsi n'ont-

---

[42] Macé, Éric (2006), *Les Imaginaires médiatiques : Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éd. Amsterdam ; (2006), La Société et son double, Paris, Armand Colin.

[43] Hall, Stuart (1994 [1973]), « Codage/décodage », *Réseaux*, n° 68 ; Morley, David (1980), *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, London, British Film Institute.

elles pas pris en compte par exemple les conséquences liées à l'arrivée entre les mains des téléspectateurs de la télécommande et du magnétoscope, deux dispositifs qui ont pourtant modifié leur relation à la télévision et ses programmes. Or, les conditions d'accès et de réception des œuvres (*via* des chemins et des supports en nombre croissant) semblent pourtant primordiales si l'on veut apprécier toute l'épaisseur de la relation des individus et des œuvres.

« La tâche de l'historien, rappelle Roger Chartier à propos de la lecture, est de reconstruire les variations qui différencient les espaces lisibles – *i.e.* les textes en *leurs formes discursives et matérielles* – et celles qui gouvernent les circonstances de leur effectuation – *i.e.* les lectures comprises comme des *pratiques concrètes et comme des procédures d'interprétation* »[44]. Je souhaite ici faire mien ce précepte de Chartier qui se prête selon moi tout autant au sociologue qu'à l'historien, aussi bien à la « spectature »[45] qu'à la lecture. Chartier recommande en d'autres termes d'étendre le territoire de la réception aux conditions, non pas seulement socioculturelles comme s'appliquent à le faire les *Reception Studies*, mais aussi matérielles et techniques. Il s'agit dès lors de consentir à une extension de la catégorie du texte à ses propriétés formelles et matérielles[46] :

> « Un texte (ici dans la définition classique) est toujours inscrit dans une matérialité : celle de l'objet écrit qui le porte, celle de la voix qui le lit ou le récite, celle de la représentation qui le donne à entendre. Chacune de ces formes est organisée selon des structures propres qui jouent un rôle essentiel dans le processus de production du sens. Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, des dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques, sont investis d'une "fonction expressive" et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte. Structurant l'inconscient de la lecture (ou de l'écoute), ils sont les supports du travail de l'interprétation. L'imposition comme l'appropriation du sens d'un texte sont donc dépendantes de formes matérielles dont les modalités et les agencements, longtemps tenus pour insignifiants, délimitent les compréhensions voulues ou possibles. »[47]

Partant, il devient nécessaire de prêter attention aux multiples supports et équipements dont dispose aujourd'hui le téléspectateur, qui sont autant de mises en

---

[44] Chartier, Roger (1992), L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre le XIVe et le XVIIIe siècle, Aix en Provence, Alinéa, p. 14 (je souligne).

[45] J'emprunte aux Québécois ce terme opportun.

[46] Bergé, Armelle (2007), « Du détachement à la discrétisation des contenus télé- et audiovisuels », *document de travail*, France Télécom R&D.

[47] Chartier, Roger (1991), « Préface : Textes, formes, interprétations », *in* D.F. Mc Kenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 5-18 (p. 6).

forme matérielles des *textes audiovisuels*. En tant que tels, ces objets sociotechniques[48] agencent différents espaces de contraintes et de libertés, déterminent différents cadres de limites et d'opportunités éventuellement porteurs « d'effets de sens » pour le téléspectateur. Avec la télévision, premier média audiovisuel domestique, c'est toute une panoplie de dispositifs audiovisuels qu'il s'agit désormais de considérer : télécommande, magnétoscope et VHS, DVD, DivX[49], etc. Chemin faisant, on passe d'une approche en termes de réception et d'interprétation à une approche en termes de pratique et d'usage. Derek Kompare ne dit pas autre chose dans l'extrait proposé en exergue de cette section. S'intéressant au phénomène de publication du flux télévisuel (« *publishing flow* ») à partir du cas des séries éditées en DVD, il souligne l'importance d'envisager les publics non plus seulement comme des téléspectateurs ou des audiences mais aussi en tant qu'usagers d'objets techniques, consommateurs et collectionneurs d'objets culturels[50].

Aujourd'hui peut-être plus qu'hier, la multiplication des dispositifs audiovisuels tombés entre nos mains, en particulier propres à la conservation des contenus, amène plus naturellement à s'intéresser à ces dimensions matérielles et pratiques de la spectature. Les récentes conditions médiatiques et techniques ont en effet concouru à la ré-instauration du lien réception/usage que les médias de masse, selon Sonia Livingstone, avaient altéré : les activités réceptives et interprétatives du public s'y traduisant peu par des usages observables (allumer et éteindre le poste, changer de chaîne, etc.). Livingstone voit par là le retour à un état de fait pré-*massmedia*, lorsque « l'usage et la réception étaient plus intimement connectés, de sorte que la réception pouvait à un certain degré être déduite des activités participatives des publics, dans des

---

[48] Pour reprendre une expression de la sociologie de l'innovation et des techniques. Voir notamment : Callon, Michel (1981) « Pour une sociologie des controverses technologiques », *Fundamenta Scientiae*, n° 3/4, p. 381-399 ; Akrich, Madeleine (1987), « Comment décrire les objets techniques ? », *Technique et Culture* n° 9, p. 49-64 ; (1991), « L'analyse socio-technique », *in* D. Vinck (dir.), *La Gestion de la recherche*, Bruxelles, De Boeck, p. 339-353.

[49] Le DivX correspond à l'origine à un codec vidéo permettant la compression/décompression de contenus audiovisuels, les rendant peu volumineux pour une moindre perte qualitative. Élaboré à la fin du siècle dernier par le Français Jérôme Rota à partir du piratage d'un codec de Microsoft (MPEG-4), ce format doit notamment son succès à l'un des usages qui en était fait – et à la violente controverse qui s'ensuivit – consistant à dupliquer et redistribuer (massivement) des contenus audiovisuels extraits de DVD aux droits réservés. Le format DivX est de loin le plus répandu mais d'autres formats existent comme Xvid, 3ivx, VC-1, etc. DivX est aujourd'hui une marque déposée et sa version 6 l'a élevé au rang de conteneur doué d'une extension « .divx ». Un format conteneur, le plus connu étant l'*Audio Video Interleave* (.avi), peut contenir plusieurs types de données (texte, audio, vidéo, etc.)… généralement compressés au moyen de codecs tels que DivX. La dénomination DivX est cependant aujourd'hui passée dans le langage courant pour désigner un fichier vidéo numérique, en particulier téléchargé. C'est en ce sens que les personnes rencontrées l'employaient ; j'en ferai de même au cours de ce travail.

[50] Kompare, Derek (2006), "Publishing Flow. DVD Box sets and the Reconception of Television", *Television and New Media*, n° 4, p. 335-360, (p. 353).

contextes sociaux d'engagement ou d'usage particuliers »[51]. L'avènement de la télévision de masse ne constituerait donc qu'une parenthèse dans l'histoire des publics et, incidemment, dans l'étude de ces publics.

De cette évolution, Armelle Bergé relève deux conséquences méthodologique et théorique[52]. D'une part, les activités des spectateurs et publics engagés dans différentes modalités de consommation audiovisuelle deviennent plus aisément accessibles et « lisibles » : elles donnent lieu à davantage de pratiques liées notamment à la diversité des appareils dont sont équipés les individus et les foyers ; ces activités peuvent ensuite laisser des traces susceptibles d'être exploitées par le sociologue comme matériau empirique complémentaire sinon principal à sa recherche. D'un point de vue théorique, Bergé rejoins Kompare en jugeant nécessaire d'envisager à nouveau frais la pratique télévisuelle, en s'intéressant à ce que les spectateurs *fabriquent avec*[53] la télévision ainsi qu'avec l'ensemble des équipements et dispositifs audiovisuels qui l'accompagnent.

De la série *programme télévisuel* à la série *contenu audiovisuel* : la progressive autonomisation des séries vis-à-vis de la télévision

Affirmer l'importance de l'environnement sociotechnique dans la consommation de séries amène à observer la lente autonomisation de ces dernières vis-à-vis du flot télévisuel. Cette autonomisation doit à une kyrielle de services et technologies lancés et contrôlés par l'industrie télévisuelle mais aussi exploités à des fins détournées par les spectateurs (*peer-to-peer*). Un bref retour sur cette histoire sociotechnique, aidé en cela par la sociologie des usages[54], permet de s'en rendre compte.

À la fin des années 1970, le magnétoscope analogique et la cassette VHS (Video Home System) avaient déjà offert au téléspectateur un « demi-pouce de liberté »[55], c'est-à-dire la possibilité d'extraire du flux télévisuel un programme afin de le (re-)visionner ultérieurement et, éventuellement, le conserver. Ce regain de liberté fut renforcé par l'arrivée de la télécommande, concomitante de l'expansion du paysage audiovisuel.

---

[51] Livingstone, Sonia (2004), "The Challenge of Changing Audiences: Or, What is the Audience Researcher to Do in the Age of Internet", *European Journal of Communication*, n° 1, p. 75-86. Ma traduction.

[52] Bergé (2007), « Du détachement à la discrétisation »…

[53] Certeau, Michel (de) (1980), *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard.

[54] Sur la sociologie des usages, je renvoie à quelques travaux de synthèse : Millerand, Florence (1999), « Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation (1è et 2è parties) », *Commposite*, v99.1 ; Jouët, Josiane (2000), « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux*, n° 100, p. 487-521 ; Denouël, Julie, Granjon, Fabien (2011), *Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages*, Paris, Presses des Mines.

[55] Baboulin, Jean-Claude *et alii.* (1983), *Le Magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*, Paris, Aubier Montaigne / Institut National de la Communication Audiovisuelle.

En témoigne l'essor du *zapping,* le rapport à la télévision et ses programmes ainsi que leur appropriation par les téléspectateurs s'en sont trouvés modifiés[56]. Jusqu'alors, la télévision constituait l'unique terminal à écran de l'univers domestique. La « boite noire » concentrait alors à elle seule le support, le contenu et la pratique du spectacle audiovisuel domiciliaire. Dans le sillage du transistor, le poste de télévision cristallisait les représentations les plus tenaces de média fondé sur la double métaphore du branchement et du flot. Comme le font remarquer Pierre Chambat et Alain Ehrenberg, « écouter la télévision, c'est d'abord se brancher sur un flux ininterrompu, disponible et inépuisable, comme l'eau, le gaz ou l'électricité »[57]. La mise en place des offres « triple play » combinant accès internet, téléphonie et télévision numérique par câble ou ADSL n'est pas là pour casser cette analogie[58]. Le téléviseur était en outre le vecteur incontesté de l'institution télévisuelle en tant que média de *diffusion linéaire* des images animées ainsi données à regarder. Or, l'entrée du magnétoscope dans les foyers entame progressivement la linéarité de la diffusion télévisuelle au travers d'usages visant à leurs débuts essentiellement à différer la consommation des programmes extraits de cette source diffusante.

À partir de l'observation de ses premiers usages, Baboulin *et alii.* ont qualifié le magnétoscope d'*objet second* afin de souligner son rattachement au domaine d'influence de la télévision. Le magnétoscope apparaissait avant tout comme un nouvel attribut, sorte d'appendice, de la télévision : en cela il représentait moins un *medium* nouveau qu'une possibilité d'aménager la téléspectature. Le demi-pouce de liberté qu'il offrait s'exerçait alors principalement dans le cadre restreint de la matière première mise à disposition par les chaînes télévisées. Disposé en aval du flux télévisuel, le magnétoscope était en premier lieu conçu par les utilisateurs comme un outil de consommation différée (« *time shifting* ») des programmes proposés par l'institution télévisuelle, des programmes que l'on pouvait ainsi mieux sélectionner et auxquels il n'était plus nécessaire de sacrifier d'autres activités. L'idée de « voir davantage de télévision » représentait la deuxième logique d'usage avancée par les premiers usagers. La possibilité de « stocker des émissions » et se constituer une vidéothèque n'apparaissait qu'en troisième position, de sorte que le magnétoscope n'était pas encore véritablement envisagé comme un outil domestique de patrimonialisation de la culture vidéo. De fait, face à un marché de l'édition vidéo ayant peiné à se développer, l'attente dominante des possesseurs des premiers magnétoscopes et le principe structurant son appropriation et ses usages ont d'abord concerné la « maîtrise » de

---

[56] Vernet, Marc (1990), « Incertain zapping », *Communications*, n° 51, p. 33-44 ; Bertrand, Gisèle *et alii.* (1991), « Fragments d'un récit cathodique, une approche empirique du zapping », *Réseaux*, Paris, CNET.

[57] Chambat, Pierre, Ehrenberg, Alain (1991) « Télévision, terminal moral », *Réseaux Hors Série* Sociologie de la télévision : France, p. 33-84.

[58] Missika, Jean-Louis (2006), *La Fin de la télévision*, Paris, Le Seuil, La République des Idées, p. 60.

l'offre télévisuelle déjà disponible plutôt que la tentation d'un accès accru à de nouveaux types de contenus[59].

Une dizaine années plus tard et un magnétoscope alors pleinement installé dans les foyers, une nouvelle étude visant à saisir les comportements des usagers dans un contexte d'offre élargie de programmes[60] a présenté des conclusions assez similaires à celles de Baboulin *et alii*. Chez les personnes interrogées[61], le motif d'écoute différée de la télévision (« enregistrer pour regarder quand on le souhaite ») prédominait encore largement (79 %) devant la possibilité de « voir des films pas vus au cinéma » ou « acheter et/ou louer des cassettes » (29 %) et « se constituer une vidéothèque » (15 %)[62]. La progression sensible des usages tournés vers une consommation de contenus non proprement télévisuels (et à tendance cinématographique), notamment *via* l'achat ou de la location de vidéocassettes, est assurément en partie corrélative du développement tardif du marché de l'édition VHS. Soulignons en revanche la toujours faible représentation, parmi les divers mandats conférés au magnétoscope par les enquêtés, de la fonction de patrimonialisation de vidéos. Il n'en demeure pas moins qu'au cours de cette période, en préalable des futures « DVDthèques », les Français ont accumulé et stocké un grand nombre de vidéocassettes pour la plupart emplies de programmes télévisés enregistrés. Comme le souligne Olivier Donnat, « les chiffres relatifs à l'achat et à la location de vidéos ainsi que la rapidité avec laquelle de nombreux Français ont constitué d'importantes vidéothèques indiquent la diffusion concurrente d'une logique de capitalisation des images, qui peut apparaître comme une tentative d'échapper à la "culture du flot" »[63].

Apparu au milieu des années 1990, le Digital Versatile Disc (DVD) s'est imposé en remplacement de la cassette VHS pour la lecture de contenus vidéo. Il apporte alors de nombreux progrès par rapport au précédent support, à commencer par des qualités d'image et de son très supérieures. Le passage au numérique offre également des facilités d'usage et une plus grande interactivité : le séquençage en chapitres, l'accès direct à n'importe quelle scène souhaitée du film, les multiples bonus et options présents comme le choix de la langue et des sous-titres, etc. Le DVD présente en

---

[59] Bergé (2007), « Du détachement à la discrétisation des contenus »…

[60] CNC-FranceTélécom-INA (1993), Magnétoscope, Canal Plus et Câble : que regarder ? Les pratiques audiovisuelles face à une offre élargie, Rapport de recherche, janvier.

[61] Il s'agissait cette fois d'une étude quantitative réalisée auprès d'un échantillon de 1500 individus (600 ménages) avec une sur-représentation des ménages recevant une offre importante de programmes (abonnement à Canal+ et/ou au câble). L'échantillon obtenu par construction était plus précisément considéré comme représentatif de l'ensemble des ménages des communes de plus de 20 000 habitants équipés de magnétoscope.

[62] *Ibid.*, p. 65-66. Les auteurs notent par ailleurs que « pour certains, et en particulier les jeunes, un des avantages du magnétoscope est de pouvoir interrompre l'image sans rien perdre » (modalité choisie par 24 % des usagers).

[63] Donnat, Olivier (1998), « Les pratiques culturelles des Français. Évolution 1989-1997 », *Développement culturel*, n° 124, p. 3.

outre des capacités de stockage supérieures[64] pour un encombrement minimum puisqu'il a la taille d'un Compact Disc (CD). Ces divers atouts ont sans doute contribué à son succès à la fin du siècle dernier et jusqu'à aujourd'hui encore. Le lecteur de DVD est en effet l'un des équipements audiovisuels domestiques dont l'adoption a été parmi les plus rapides : dans la période de 1999 à 2005, le taux d'équipement des foyers français en lecteurs DVD « de salon » est passé de 0,3 à 65 %, avant de voir l'intégration quasi-généralisée de lecteurs DVD dans les ordinateurs et les consoles de jeu[65]. Il fait ainsi état d'une diffusion bien plus rapide que le magnétoscope en son temps, alors même que les premiers lecteurs DVD ne présentaient pas de fonction d'enregistrement. Mais contrairement à son prédécesseur, les usagers de « numériscopes » ont très tôt bénéficié d'un catalogue éditorial étendu.

Après une période de forte croissance emmenée par le DVD, le marché de la vidéo physique est entré dans une phase de récession après 2004. D'un chiffre d'affaire total (VHS et DVD) de 2 milliards d'euros en 2004, le marché est passé à 1,39 milliard d'euros de recettes en 2008. Depuis lors, la dépense des ménages en vidéo physique est stable. Le support Haute Définition Blu-ray, qui a éliminé en 2008 son principal concurrent le HD-DVD[66], a vu son chiffre d'affaires monter en flèche entre 2007 et 2010 pour atteindre 173,4 millions d'euros et 9,7 millions de supports vendus. Cela a eu pour effet de compenser le recul des recettes liées au DVD. Pour autant l'hégémonie du DVD ne semble pas encore remise en cause. Si ses recettes ont reculé de 5,1 % entre 2009 et 2010, sa part de marché est restée tout de même largement majoritaire (87,5 %). Il se maintient même en volume, avec 135 millions d'unités vendues en 2010. Le DVD demeure un large succès populaire ayant prolongé et augmenté les tendances initiées par la VHS. Fort de capacités de stockage et d'interactivité ainsi que de qualités d'image et de son sans commune mesure avec son prédécesseur analogique, le DVD a culminé à des niveaux de vente nettement supérieurs à la VHS.

À ces différents supports emplissant désormais les rayonnages des magasins sont venus s'ajouter d'autres technologies et services numériques participant du phénomène de « discrétisation » des programmes. C'est le cas de la VOD – pendant dématérialisé du DVD –, du *replay TV* et du *podcast*[67], tout autant que des fichiers DivX partagés sur les réseaux internet : ceux-ci viennent concrétiser le déplacement rhétorique opéré par

---

[64] Dans le commerce, les DVD-9 sont plus fréquents et disposent de 8,5 giga octets, soit environ 4 heures de visionnage. Le DVD-18, plus rare, va jusqu'à 17 Go (*i.e.* plus de 8h de vidéo).

[65] Source : ISL – Multimédia Référence, septembre 2004.

[66] Au terme d'une « guerre » de succession de plusieurs années entre les formats Blu-ray (du groupe *Sony*) et HD DVD (développé par *Toshiba*), le Blu-ray est devenu le format référent en termes de vidéo Haute Définition après l'abandon par *Toshiba* en février 2008 du développement du HD DVD. Ce, alors même qu'en 2003, ce dernier avait été choisi par le DVD Forum (autorité chargée du développement et de la promotion du format DVD).

[67] Respectivement télévision et radio de rattrapage.

les industries culturelles, substituant au terme « programme » celui de « contenu »[68]. Analysant la culture professionnelle des cadres dirigeants de groupes de télé-communication, Caldwell montre en effet que les évolutions terminologiques sous-tendent de véritables orientations du domaine vers les principes et l'idéologie du marché auquel les nouvelles technologies fournissent un nouveau véhicule :

> « Le changement rhétorique qui fait parler des productions non plus comme des "programmes" mais comme des "contenus" souligne la centralité de la reproposition (*repurposing*) dans les pratiques industrielles. Le terme "contenu" libère les programmes d'une longue série de logiques héritées des anciens réseaux de télévision et suggère que les programmes sont des quantités pouvant être découpées et morcelées, délivrées par le câble, transportées internationalement et streamées sur le Net. Aux sommets industriels, conventions et salons commerciaux et dans les journaux économiques, une nouvelle génération de "développeurs" conscients du marché (...) professent la bonne parole (*spread the gospel*) de la "reproposition de contenu" ou de la "migration de contenu" vers telle ou telle "plateforme". »[69]

Ce recentrement des industries culturelles et médiatiques autour des contenus participe de ce que Bernard Miège appelle le *modèle éditorial*. Faisant le point sur les débats ayant accompagné les évolutions du fonctionnement de ces secteurs[70], Miège propose en effet de retenir deux modèles génériques d'organisation industrielle : le « modèle de flot » qui a traditionnellement défini la télévision depuis Raymond Williams[71] et le « modèle éditorial », basé sur un rapport marchand direct avec un téléspectateur-client. Ces deux modèles constituent les deux extrémités d'un *continuum* intégrant des agencements hybrides, tels que les chaînes de télévision payantes ou à péage, comme Canal+, organisées sur un système d'abonnement (c'est-à-dire de relation de paiement direct) dans le cadre classique d'une diffusion de flux.

Pour Joëlle Farchy, la véritable rupture en matière d'économie de la télévision se situe dans la décennie 1980 avec « l'avènement de la télévision payante », c'est-à-dire l'instauration d'un rapport marchand direct, et non dans la « révolution numérique » qui a néanmoins eu pour effet « d'en amplifier considérablement les potentialités »[72]. Ce modèle d'accès marchand est à distinguer du système de redevance audiovisuelle, associé au modèle du flot, qui est une taxe prélevée en amont et dont on doit

---

[68] Caldwell, John (2004), "Convergence Television: aggregating form and repurposing content in the culture of conglomeration", *in* L. Spigel et J. Olsson (dir.) *Television after TV*, Londres/Durham, Duke University Press, p. 41-74.

[69] *Ibid.*, p. 49-50, ma traduction.

[70] Miège, Bernard (2000), Les Industries du contenu face à l'ordre informationnel, Grenoble, PUG.

[71] Williams, Raymond (2003 [1974]), *Television. Technology and cultural form*, London, Routledge.

[72] Farchy, Joëlle (2003), « Salles de cinéma et bottes de sept-TIC », *Sciences de la société*, n° 59, p. 136-155 (p. 144).

s'acquitter pour disposer des principales chaînes télévisées nationales[73]. En ce sens, la redevance audiovisuelle relèverait de ce que Jean-Guy Lacroix appelle le modèle fordien-keynésien[74], organisé en vertu de l'idée de service public et autour de « la notion de démocratisation et de progrès possible pour tous, (…) de droit universel d'accès à l'information et à la connaissance »[75]. Selon Lacroix, le fordisme-keynésisme laisse progressivement place après 1975 à un nouveau mode de régulation, néolibéral, fondé sur une « finalité d'usage de l'information, de la culture, de la connaissance (…) réifiée en finalité mercantile ». S'agissant de l'organisation télé- et audiovisuelle, le modèle néolibéral procède de ce que le sociologue appelle la logique « du club » et, plus récemment, « du self » (autrement dit de l'auto-programmation) dont il fait une critique acerbe : cette logique sous-tendrait avant tout une « illusion de l'autonomie, illusion prolongeant au niveau culturel l'aliénation du libre-service, du "kit" et du "do it yourself" ». Ici, l'usager-consommateur « a toute les chances de s'illusionner sur ce qu'il est et de "s'identifier" à ce qu'il n'est pas vraiment, un producteur d'information »[76].

Si je ne partage pas la vision par trop critique de Lacroix, je le rejoins toutefois dans sa mise en garde contre l'idée d'un consommateur-usager désormais pleinement maître de sa consommation culturelle. J'y reviendrai mais disons pour l'heure que, certes un ensemble de dispositifs, services et technologies *ad hoc* nous confère une certaine liberté pour la gestion de notre consommation télé- et audiovisuelle, néanmoins de multiples dispositifs d'encadrement continuent de guider et orienter nos pratiques.

Pour ce qui me concerne, m'intéressera ici moins la valeur marchande de ces programmes devenus contenus[77] que la forme sociotechnique et culturelle sous

---

[73] Elle est désormais appelée en France « contribution à l'audiovisuel public ». Elle s'applique à tout foyer imposable à la taxe d'habitation et équipé d'un téléviseur ou dispositif de réception assimilé (magnétoscopes, numériscopes (ou *Personal Video Recorder* : PVR), etc.).

[74] Lacroix, Jean-Guy (2005), « Déclin de la télévision de masse et effritement du mode de vie fordien-keynésien », *in* P. Moeglin et G. Tremblay (dir.) *L'Avenir de la télévision généraliste*, Paris, L'Harmattan, p. 69-85. Lacroix trace à grand trait l'histoire du capitalisme selon lui marquée par des périodes successives de plusieurs décennies. Chacune est caractérisée par « un rapport dialectique relativement stable entre un état du système productif des biens et des services et un état du système de reproduction sociale (la production des individus) » (p. 70). La période fordienne-keynésienne est selon lui consécutive au modèle fordiste (du début du XXe siècle jusqu'à la seconde guerre mondiale) et se situe entre les années 1940 et le milieu de la décennie 1970 et les chocs pétroliers.

[75] *Ibid.*, p. 80. « Les conditions d'existence sous le fordisme-keynésisme furent développées sous le sceau de la démocratisation, de l'éducation, des soins de santé, des loisirs, de la sécurité socioéconomique et de la force structurante des services publics : ce qu'on a nommé "État-Providence" mais qu'il serait plus exact de nommer " État du bien-être" (*Welfare State*) » (p. 71).

[76] *Ibid.*, p. 81.

[77] Si la dimension marchande est évidemment un aspect à considérer, elle n'est qu'un aspect parmi d'autres – et probablement pas le plus essentiel – aux yeux des usagers-consommateurs. Bénéficiant aujourd'hui de voies d'acquisition alternatives gratuites (et parfois illégales), de nombreuses démarches d'acquisition de séries, sans en passer par la télévision, n'impliquent pas de relation de

laquelle ils se donnent à consommer du côté des usagers : « discrétisés », indépendants d'une programmation temporelle stricte ainsi que des technologies qui les donnent à recevoir. Ceci préside à une série de déplacements concernant les régimes spectatoriels actuels. La dimension temporelle en particulier, essentielle dans le cas des séries, se voit modifiée : i) par les possibilités de se dégager du cadre contraignant du rendez-vous télévisuel (qui a traditionnellement constitué un ancrage essentiel du genre) pour des temps de consommation davantage choisis ; ii) eu égard aux possibilités de conserver les contenus et d'en disposer à loisir : qui renvoient, d'une part, à la question patrimoniale (la constitution de vidéothèques personnelles), quasi-inexistante dans le modèle du flot ; à la question de la durée ensuite. Ces aspects ont fréquemment été négligés par les analystes des pratiques télévisuelles, et *a fortiori* sérielles, en raison sans doute d'une vision persistante de la télévision comme média du temps présent et de l'éphémérité. Pourtant, comme le signale Kompare :

> « Il est certainement significatif que les grandes technologies médiatiques de ces cinquante dernières années, du magnétophone à cassettes à l'ordinateur personnel et à la vidéo haute définition, se soient toutes centrées sur les questions de la conservation et de la reproduction de l'information, soutenant la mise à distance des formes médiatiques "live" et le passage vers la collection et la remise en circulation de textes existants »[78].

Quelques travaux sont néanmoins à mentionner, qui s'arrêtent sur cette dimension importante : Kim Bjarkman à propos des collectionneurs de programmes télévisés[79] ou encore Barbara Klinger sur la consommation de film dans l'espace domestique[80]. Aux yeux de Klinger, le domicile est historiquement un espace de la culture du film (*film culture*) tout aussi important que la salle de cinéma ; en particulier avec l'arrivée de récents équipements et services audiovisuels tels que le DVD, le home cinéma, l'écran plasma, le PVR ou la VOD. Au-delà de l'amélioration des conditions de visionnage qu'ils offrent[81], ces récents dispositifs numériques président à

---

paiement. C'est le cas des pratiques de partage, dans la forme traditionnelle de l'échange et du prêt avec son entourage, mais également, depuis une grosse décennie, dans une forme beaucoup plus intensive à travers Internet et les réseaux d'échange élargis (P2P, streaming, etc.). Aussi, la question du « prix » des contenus mérite-t-elle d'être étendue aux divers coûts que leur acquisition engage pour l'usager-consommateur. Nous le verrons, ces coûts peuvent être de nature et degré différents : pécuniaire, technique (les procédures nécessaires à l'obtention/usage du bien *in fine*), temporel (par rapport à une autre alternative), pénal (en cas de pratique illégale), etc.

[78] Kompare (2006), "Publishing Flow"…, p. 344

[79] Bjarkman, Kim (2004), "To Have and to Hold: The Video Collector's Relationship with an Ethereal Medium", *Television New Media*, 5, p. 217-246.

[80] Klinger, Barbara (2006), *Beyond the Multiplex. Cinema, new technologies, and the Home*, Berkeley, University of California Press ; (2008), "The DVD Cinephile. Viewing Heritages and Home Film Cultures", *in* J. Bennett et T. Brown, *Film and Television After DVD*, New-York, Routlegde, p. 19-44.

[81] Amélioration dont le home cinéma est symptomatique et qui vise un confort d'image et de son équivalant celui d'une salle de spectacle (voir le chapitre 3). Les discours industriels, publicitaires et

une forme inédite d'amateurisme (« *connoisseurship* ») dont la possession de films (et leur mise en collection) et le visionnage réitéré (« *repeat viewings* ») sont deux traits caractéristiques.

Le travail réalisé par Klinger sur les pratiques filmiques domiciliaires envisagées au prisme de l'environnement sociotechnique reste en grande partie à faire concernant les séries. Une telle démarche semble pourtant plus que jamais nécessaire alors que se sont imposées auprès des individus une multitude de TNIC. Je propose à travers ce travail de penser à nouveau frais l'expérience spectatorielle à partir d'une analyse des *pratiques de consommation* de séries. Je m'appuierai pour ce faire sur la pragmatique de l'attachement, laquelle invite à considérer dans un même mouvement les différentes entités que sont les spectateurs, les œuvres, et avec eux la file de médiateurs (dispositifs, collectifs, conventions, lieux, etc.) présents dans le cours de la pratique spectatorielle.

Vers une pragmatique de l'attachement sériel

Je souhaite donc à l'occasion de cette thèse interroger la relation des individus aux séries, ceci notamment au regard des récentes conditions sociotechniques qui viennent d'être évoquées. Ainsi que je l'expliquais en ouverture de cette introduction, un questionnement principal a servi de fil rouge à ce travail : que signifie aujourd'hui, concrètement, aimer une série et quelles activités cela engage-t-il ? Pour le dire autrement, en empruntant à la formule de Michel de Certeau[82] : qu'est-ce que les individus *font avec* les séries ? Ou encore, selon une dernière formulation plus pragmatiste[83] : qu'est-ce que les séries *font faire* à leurs spectateurs ? De façon subsidiaire, j'ai interrogé le devenir de la consommation de séries, produites par et pour la télévision et historiquement selon une logique de flux, dans un environnement audiovisuel relevant de plus en plus d'une logique d'édition. Dans quelle mesure le phénomène d'éditorialisation des produits issus de la télévision initié par la VHS et amendé par les DVD et Blu-ray, les services de VOD et de replay TV, par le DivX et les plateformes de partage en ligne, vient-il transformer le rapport des individus aux séries ?

---

médiatiques mettent généralement en scène ces nouveaux équipements de façon à instaurer une distance avec la télédiffusion classique (« méprisée et dégradée ») et une différence (de nature ?) entre la consommation audiovisuelle domestique d'hier et d'aujourd'hui.

[82] Certeau (1980), L'Invention du quotidien…

[83] Latour, Bruno (2000), « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement », *in* A. Micoud et M. Peroni (dir.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p. 189-208 ; Hennion, Antoine (2010), « Vous avez dit attachements ?… », *in* M. Akrich *et alii.* (dir.), *Débordements. Mélanges offerts à Michel Callon*, Paris, Presses des Mines, p. 179-190.

Ma démarche empruntera essentiellement à la pragmatique de l'attachement son cadre conceptuel et méthodologique. Outre le fait de prendre au sérieux l'objet du goût sans pour autant le prendre pour acquis, cette perspective préconise de sortir de la dialectique sujet/objet – les publics d'un côté, les œuvres de l'autre – pour analyser l'ensemble des *médiations* en jeu dans la performance[84]. Ces médiations ne sont pas de simples témoins intermédiaires et passifs entre les individus (et leurs goûts) et les œuvres ; ils sont au contraire pleinement actifs dans leur co-accomplissement :

> « Si l'on entre dans les controverses réelles qui accompagnent la construction (ou la destruction) d'un goût, on n'a jamais affaire au sujet avec un grand S ni à l'objet avec un grand O, mais à une procession hétéroclite de médiations, plus ou moins profondément inscrites dans de la matière et plus ou moins largement reconnues et partagées, toutes situées dans l'entre-deux qui va des humains aux choses. »[85]

Aussi, les médiations participent-elles de l'élaboration du goût, d'un goût envisagé comme une « modalité problématique d'attachement au monde » et qui n'est pas constitutif des seules propriétés des œuvres ni des seules dispositions socioculturelles des individus. Le goût n'est pas un attribut automatique des objets, il n'en est pas pour autant une variable purement exogène, mais bien plutôt « le résultat réflexif d'une pratique corporelle, collective et instrumentée, réglée par des méthodes elles-mêmes sans arrêt rediscutées (…) produisant dans le même geste les compétences d'un amateur et le répertoire des objets auxquels il tient »[86].

Pour Sophie Maisonneuve, qui s'intéresse au domaine musical, « savoir-faire technique et sensibilité esthétique sont deux compétences qui se construisent conjointement (…) l'attachement matériel soutient l'attachement à la musique »[87]. Car toute appropriation des œuvres appelle également une appropriation de ses médiations par lesquels elles passent pour exister. C'est particulièrement vrai pour ces images animées que sont les séries. Comme les contenus musicaux et contrairement aux arts plastiques où l'œuvre se présente déjà matériellement, elles sont sans *objet*.

---

[84] Hennion (1993), *La Passion musicale*… ; Hennion, Antoine *et alii.* (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française ; Maisonneuve, Sophie (2001), « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrains*, n° 37, p. 11-38. Plus généralement pour les théoriciens de l'acteur-réseau, cela signifie également ne pas distinguer *a priori* ce qui relève, dans le processus de conception, des compétences humaines ou sociales de la technique, c'est-à-dire des conditions inscrites dans la matière, des dispositions engrammées dans les objets techniques : Callon, Michel (1986), « Élément pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année Sociologique*, n° 36, p. 169-208 ; (2006), « Sociologie de l'acteur réseau », *in* M. Akrich *et alii.*, *Sociologie de la traduction : textes fondateurs,* Paris, Presses des Mines, p. 267-276 (1ère éd. 2001) ; Akrich, Madeleine (1993), « Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action », *Raisons pratiques*, n° 4, p. 35-57.

[85] Hennion (1993), *La Passion musicale*…, p. 266.

[86] Hennion, Antoine (2005) « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherche du CSI*, n° 001, p. 7.

[87] Maisonneuve (2001), « De la "machine parlante" »…, p. 16-22.

Plus exactement, aucun objet ne les contient entièrement. Dynamiques, assises sur la fluidité du temps, celles-ci doivent pour exister se border d'une panoplie d'*objets-medium* pour combler leur absence de concrétude. Il apparaît à cet égard opportun d'intégrer ces divers médiateurs à l'analyse. Si les équipements et supports valent d'être requalifiés dans l'étude des attachements sériels, il importe également de considérer la gamme plus large des médiations : les lieux et scènes, les temps, les conditions de performances, les pratiques et les usages, les collectifs et les dispositifs qui assurent la rencontre des publics et des œuvres et, plus encore, leur formation mutuelle. Car ni les uns ni les autres ne sont déjà là, préexistants ; au contraire ils s'éprouvent et se constituent au cours de performances, situées donc, mais aussi fortement équipées. Œuvres et amateurs sont alors moins des *donnés* que des *obtenus* dont il faut déplier la somme des intermédiaires qui président à leur constitution[88].

Hennion détermine plus précisément « quatre appuis » de la construction de l'attachement[89] : les dispositifs et conditions de la pratique, les collectifs d'amateurs, le corps engagé dans la pratique et, enfin, l'objet même de la dégustation – les séries pour ce qui me concerne. Ces appuis ne prétendent pas à l'exhaustivité mais offrent « une sorte d'armature minimale des composants du goût, un cadre vide formé par les éléments de base que tout attachement mobilise d'une façon ou d'une autre »[90]. Cela étant, ils constituent autant de *prises*[91] essentielles à l'élaboration des goûts et des attachements et invitent à apprécier la relation des individus et des œuvres au plus près des pratiques et expériences effectives.

À la notion de goût le sociologue finira par préférer celles d'attachement et de pratique, lesquelles insistent « moins sur les étiquettes et plus sur l'activité cadrée des personnes, et laisse[nt] ouverte la possibilité de prendre en compte ce qui en émerge »[92]. La notion de goût est en outre trop connotée par une sociologie de la culture qui a fait d'elle avant tout l'expression de jeux sociaux (de distinction). Recourir à la notion d'attachement permet enfin de parler d'une relation sans en déterminer *a priori* la teneur… ni le sens de causalité :

> « [le mot] ne préjuge pas de la qualité ni de l'importance de ces liens : il a le mérite d'oser rester dans un certain flou, une indétermination première. Antérieurement à tout partage entre déterminant et déterminé, l'attachement est justement ce qui produit de la détermination – comme lorsqu'on dit qu'on

---

[88] Je reprends ici Éric Macé (2006), *Les Imaginaires médiatiques*… ; lui-même s'inspirant de Bruno Latour (2000) « La fin des moyens », *Réseaux*, n° 100, p. 39-58.

[89] Hennion (2005), « Pour une pragmatique »…

[90] *Ibid.*, p. 8.

[91] Sur le concept de « prise », voir : Bessy, Christian, Châteauraynaud, Francis (1993), « Les ressorts de l'expertise », *Raisons pratiques*, n° 4, p.141-164.

[92] Hennion (2005), « Pour une pragmatique »…

> agit avec détermination ou qu'on "est décidé" à faire quelque chose : que voilà des passifs bien actifs. »[93]

C'est aussi toute la valeur de l'expression « faire faire », corrélative de l'approche pragmatiste et analysée par Latour :

> « Avec cette nouvelle formule, je ne cherche plus à répartir ce qui fait et ce qui est fait, l'actif et le passif, puisque je me mets à parcourir une chaîne de médiateurs dont aucun ne cause exactement le suivant mais dont chacun permet au suivant de devenir à son tour origine de l'action (…) Le redoublement de l'action retire aux "transferts d'agissements" le poison de la maîtrise, de la détermination, de la causalité, sans obliger pour autant à y insinuer en un point précis le miel de la liberté. C'est partout, tout au long de la chaîne de médiateurs, que se répartissent l'ancienne causalité et l'ancienne liberté, simple marques, mal interprétées, de l'agile faire-faire. »[94]

Dans les pas des *Science & Technology Studies* (STS) et, plus précisément, de la théorie de l'acteur-réseau (ANT)[95], la pragmatique de l'attachement propose de suspendre la question de l'affectation causale. D'une nette répartition, au sein d'un événement, entre des entités déterminantes et des entités déterminées, certaines purement actives et d'autres strictement passives, on passe à une action distribuée et disséminée dans des réseaux de relations plus floues et moins tranchées entre ces entités. Déterminations et liens de causalité laissent ainsi place à « des poussées, des frottements, des entraînements réciproques »[96].

Plus encore, la pragmatique de l'attachement veut se distinguer des théories de l'action auxquelles se rattachent, en dernière analyse, les STS et l'ANT. Si l'une et l'autre ont permis de mieux apprécier les ressorts de l'action, notamment en considérant les *non-humains* comme de potentiels *actants* à part entière, toutes deux se rangent néanmoins résolument du côté de l'action : « il s'agit de fait toujours d'action – même si elle se trouve située-collective-distribuée-partagée avec des non-humains, etc. Avec les sciences et les techniques, le fait est qu'il s'agit "quand même" de faire quelque chose, de valider une théorie ou de produire un système, de faire que ça marche »[97]. La pragmatique de l'attachement se donne pour objectif d'étudier au contraire tous les événements et expériences vécues non assignables au régime de l'action, du moins pas au sens entendu par les théories éponymes. Goûter, déguster, s'attacher, se passionner, être « addict »… toutes ces activités, toutes ces mises-en-

---

[93] Hennion (2010), «Vous avez dit attachements ? »…

[94] Latour (2000), « Factures/fractures »…

[95] Aussi appelée sociologie de la traduction, cette dernière a également été développée au centre de sociologie de l'innovation. Voir le recueil de textes : Akrich, Madeleine *et alii.* (2006), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines.

[96] Hennion (2010), «Vous avez dit attachements ? »…

[97] Hennion *et alii.* (2000), *Figures de l'amateur*…, p. 176.

états ne renvoient pas à des objectifs préalablement planifiés et optimisées comme c'est le cas dans les domaines techno-scientifiques explorés par les STS.

« "Ce qui se passe" n'est que rarement quelque chose qui se présente comme une action à redistribuer entre des origines circonscrites *a priori* »[98]. À partir d'une étude comparée de l'écoute musicale et de l'usage de drogue, Hennion et ses co-auteurs distinguent entre la quête du plaisir (dont l'une et l'autre se prévalent) et la poursuite de l'efficience (propre à l'activité scientifique ou technique). Contrairement à la recherche de l'efficience, l'accès au plaisir requière une forme d'abandon, un lâcher-prise face à ce qui advient. « Non pas la maîtrise instrumentale *des* choses ou l'extension d'une volonté, pas plus la détermination mécanique *par* les choses, mais l'abandon délibéré aux forces de l'objet et la suspension de soi »[99]. Il s'agit pour l'amateur de se *laisser agir* par l'objet goûté, délibérément se mettre à sa disposition en sorte d'atteindre l'état, l'émotion ou le plaisir espéré. Mais cet abandon et cette mise à disposition ne dispensent pas de tout savoir-faire. « Seul l'amateur entend la belle musique. La forme spécifique de l'objet appelle une réponse – mais seulement du connaisseur. L'objet "lui-même" est rendu puissant par l'apprentissage de l'amateur »[100]. C'est à force d'entrainement et de pratique que l'on pourra apprécier pleinement *Les Quatre Saisons* de Vivaldi ou *Atom heart Mother* des Pink Floyd, jouir des effets du cannabis ou de la cocaïne, se délecter d'un épisode des *Soprano* ou de *Plus Belle la Vie*. Aussi existe-t-il un art du lâcher-prise propre à ces différentes pratiques-attachements qui préside, parfois, à la félicité :

> « …ce moment de plaisir que le patient travail précédent a préparé, mais qui lui est et doit être un état de passivité aussi "primaire" et non-réflexif qu'il est possible. Le passage en cause se joue ici entre l'activité, ou plutôt "l'agency", la capacité à agir pleinement avec des intentions, des buts et des moyens, et la passivité, ou plutôt la "patience" si on lui redonne la force de son étymologie première, la capacité à ressentir, la disponibilité à être pris par quelque chose. Il ne s'agit pas de faire l'éloge de la passivité contre l'activité, on le voit, mais bien de montrer qu'elles sont les deux faces d'une même activité passionnelle, chacune étant le moteur et le support de l'autre, et le passage entre elles signant la réussite de leur effet commun, décrit comme un juste retour, mais un retour au centuple, pour lequel le passionné donnerait tout. »[101]

Ce qui concerne l'état passionnel n'est pas moins vrai pour des formes d'attachements plus tempérées, telles que nous en observerons au cours de ce travail. Bien sûr certains fans de séries admettent une forte inclination pour une série ou pour le genre en général, cependant la majorité des amateurs affichent des pratiques et des appétences moins extrêmes, plus *détachées* et labiles. Ils n'en visent pas moins un état –

---

[98] *Ibid.*, p. 176.

[99] *Ibid.*, p. 181.

[100] *Ibid.*, p. 200.

[101] *Ibid.*, p. 194.

de plaisir et de relâchement généralement – nécessitant une même mise en condition/disponibilité aux effets des séries.

L'attention aux pratiques des sériphiles : méthodologie et matériaux empiriques

> « C'est une théorie – et même une théorie solide – mais une théorie qui porte sur la façon d'étudier les choses ou, mieux, sur la façon de ne pas les étudier. Ou encore sur la façon de laisser aux acteurs un certain espace pour s'exprimer. » (Latour, 2006 : 206)

Une telle démarche pragmatiste comprend en son sein sa méthode. Comme le recommande Latour[102], il s'agit de partir « au milieu des choses » (*in medias res*) et de « suivre les acteurs » engagés dans le cours des épreuves qu'ils traversent. Ces acteurs doivent être pris au sérieux et crédités de capacités réflexives : loin des *cultural dopes* agis par des déterminismes sociaux dont ils seraient foncièrement inconscients, ils sont à la fois compétents dans leurs pratiques et appétences et tout à fait capables d'opérer un retour sur ces pratiques ainsi que sur eux-mêmes. En ce sens et contre les lieux communs souvent péjoratifs qui entourent le terme, Hennion et ses collègues appellent « amateurs » les individus qu'ils observent : musiciens et mélomanes, toxicomanes, gourmets[103], varappeurs[104], etc. Un amateur désigne selon eux une personne qui entretient vis-à-vis d'un objet/pratique « un rapport suivi, recherché, élaboré, quels qu'en soient les médiums ou les modalités »[105]. Je reprendrai ce terme à mon compte et lui ajouterai, à titre de synonyme, celui de « sériphile » pour caractériser tout individu nourrissant à l'égard des séries le type de rapport défini ci-dessus. Revendiqué depuis quelques années par une partie des amateurs eux-mêmes, la sériphilie (néologisme en rappelant un autre passé dans le langage courant, celui de « cinéphile », à la tonalité plus consacrée) manifeste une volonté de s'affranchir du déprécié statut de fan, tout en circonscrivant un objet d'attachement.

Les épreuves traversées ici se situent au cœur de la pratique spectatorielle, au cours des moments de visionnage bien évidemment mais aussi à l'occasion de diverses activités « périphériques » : la découverte et la documentation par le biais des relais médiatiques, et des collectifs et réseaux relationnels ; l'approvisionnement voire l'acquisition, *via* la télévision, l'achat ou le prêt de DVD, l'utilisation d'un service VOD, le recourt au téléchargement ou au streaming, etc. ; la conservation et l'élaboration de « sérithèques » physiques ou numériques ; les discussions et échanges de séries, et notamment le rôle des sociabilités médiatisées (forums, blogs et autres

---

[102] Latour, Bruno (2006), *Changer la société - Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.

[103] Teil, Geneviève *et alii*. (2011), *Le vin et l'environnement*, Paris, Presses des Mines.

[104] Hennion, Antoine (2009), « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, p. 55-78.

[105] Hennion et alii. (2000), Figures de l'amateur…

réseaux de partage vidéo). Ces activités contribuent pleinement à la relation qu'entretient l'amateur aux séries ainsi qu'à la construction de ses attachements. Une série en effet ne se donne à voir qu'au terme d'un processus où il fallut la déceler et la recueillir, éventuellement parvenir à la conserver (et savoir où et comment), avec qui et par quels moyens la partager, etc. Il importe ainsi d'étudier le plus *localement* possible cet ensemble d'activités concrètes mettant aux prises amateurs et séries.

J'ai ainsi examiné les différents espaces de rencontre entre les amateurs et les séries, une fois ces dernières produites et mises à disposition des premiers. Je me suis appuyé sur plusieurs terrains complémentaires relatifs aux principaux « lieux d'ancrage »[106] des séries ; et en premier lieu, l'environnement domestique des enquêtés, espace central de la consommation sérielle.

Un premier volet d'enquête, menée en deux temps, s'appuie sur des entretiens approfondis avec 41 sériphiles[107]. Comme nous le verrons ensuite, 17 enquêtés ont été rencontrés à deux reprises. Les entrevues ont duré au total de 40 minutes à 7 heures mais se sont étalées le plus souvent sur 2 heures environ.

La première série d'interviews a été réalisée au printemps 2009 auprès d'amateurs ayant comme point commun des pratiques multimédias (télévision, DVD, Internet, mobile) concernant leur consommation sérielle. En somme, des sériphiles profitant à plein des potentialités associées aux TNIC pour visionner un vaste répertoire de séries en partie détaché du contexte de la programmation télévisuelle, échanger sur celles-ci avec d'autres, partager des contenus. Cette première session d'entretiens a été complétée d'une seconde, effectuée entre juillet et octobre 2011, cette fois auprès d'amateurs restés surtout attachés au flux télévisuel pour leur consommation de séries. Ainsi, ai-je fait en sorte à travers ce corpus de balayer un large spectre de configurations sociotechniques allant d'une dominance de la télévision et du modèle du flux à une prévalence du modèle éditorial et du multimédias.

Les enquêtés ont entre 17 et 50 ans mais la tranche 20-30 ans est la plus représentée. Beaucoup sont étudiants. Les autres appartiennent essentiellement aux catégories moyennes et supérieures et présentent une diversité de situations professionnelles : secrétaire, professeur des écoles, avocat, réceptionniste, chargé de communication, décorateur d'intérieur, chômeur, photographe freelance, etc. Le corpus compte une majorité d'hommes – 24 –, pour 17 femmes. La plupart vivent en milieu urbain ou

---

[106] Ibid.

[107] Parmi eux, 10 entretiens ont été réalisés par Sandrine Ville-Eber dans le cadre de l'enquête menée pour Orange Labs « Les échanges communautaires autour des séries TV » (2009, rapport interne). Je tiens ici à la remercier de m'avoir permis de les réutiliser dans le cadre de cette thèse. Bien que, comme en témoigne son intitulé, cette enquête visait d'abord à approcher les dynamiques d'échanges entre les sériphiles, les autres aspects de la pratique sériphile ne furent pas négligés pour autant. Ces entretiens ont constitués d'excellents matériaux empiriques pour ma recherche personnelle.

suburbain, à Paris, Lyon, Rennes, Lille ou encore Grenoble, et leurs agglomérations respectives. Un premier pan du recrutement a été effectué par l'intermédiaire de mon entourage élargi et du bouche-à-oreille, à partir de quoi j'ai composé la moitié environ du corpus (dont trois connaissances et un ami). Les autres enquêtés ont été recrutés sur des forums internet ou en leur qualité de blogueurs ou d'administrateurs de sites web.

Dans la mesure du possible, ces entretiens ont été effectués au domicile des enquêtés, de façon à observer l'espace de consommation et les équipements utilisés. Cette immersion dans leur environnement spatial et matériel servait aussi aux enquêtés d'appui mémoriel dans la description de leurs pratiques. Quant à moi, elle m'autorisait à demander à ce que me soit montrés certains éléments présents dans les récits (la vidéothèque et son ordonnancement, un logiciel de partage, un site internet, etc.), voire à requérir des démonstrations commentées (de l'utilisation d'un appareil ou d'un logiciel par exemple). Je photographiais parfois ces espaces et équipements lorsque j'en sentais l'intérêt et obtenais l'accord de l'interviewé. Les salons et les chambres où se déroulaient les rencontres présentaient enfin l'avantage d'être des endroits calmes et confidentiels propices à la mise en confiance des enquêtés ainsi qu'au bon déroulement de l'entretien.

Tous les entretiens ont été enregistrés puis retranscris intégralement. Les retranscriptions ont ensuite fait l'objet d'une analyse transversale. Comme il a été dit, 17 enquêtés ont été interviewés une seconde fois, après avoir rempli un carnet d'activités. Ces 17 personnes ont dû pendant dix jours consécutifs répertorier quotidiennement et le plus précisément possible dans un carnet *ad hoc* leurs différentes activités relatives aux séries (discussions, visionnages, archivages et échanges de contenus, procédures de découverte et d'acquisition, etc.), selon les équipements, les lieux et contextes, la présence éventuelle de tiers, une activité menée en parallèle, etc. La traduction de ces données dans un tableur Excel a offert une représentation visuelle des pratiques et permis d'effectuer – toute proportion gardée – un traitement quantitatif, facilitant le repérage d'habitudes de consommation qui ne seraient pas nécessairement verbalisées durant les entretiens[108]. L'usage d'un carnet venait donc agrémenter l'entretien approfondi effectué par la suite en ajoutant de nouvelles questions au guide préétabli. C'était l'occasion de confronter l'interviewé avec les données « objectivées » du carnet rempli, permettant de préciser certains points ou de soulever de nouvelles questions, revenir sur d'éventuelles incohérences, etc.

[108] Une technique consiste à prendre comme unité statistique de base non pas l'interviewé mais une action discrète, c'est-à-dire une ligne correspondant à une activité (e.g. « de 20h10 à 20h40, j'ai regardé la série *Plus Belle la Vie* sur ma télé, dans mon salon, avec ma femme pendant le dîner »). Ainsi, au bout du compte, nous considérons moins les vingt personnes interrogées que les deux mille actions qu'elles ont à elles toutes répertoriées. Ces résultats sont cependant à relativiser puisqu'ils proviennent non pas d'un échantillon statistique mais d'un corpus d'entretiens somme toute restreint.

À ces entretiens s'ajoutent maintes discussions plus informelles avec des personnes de mon entourage ou rencontrées à l'occasion. Assurément, un tel objet de thèse est aujourd'hui propice au déliement des langues. « Et sinon, ta thèse, sur quoi porte-t-elle – en deux mots quoi, sans forcément entrer dans les détails ? ». À cette question fréquemment adressée (souvent avec une légère appréhension perceptible à l'égard du verbiage universitaire susceptible de tenir lieu de réponse), je pris l'habitude d'expliquer simplement que je travaillais sur les « amateurs de séries télé ». Cette réponse suscitait presque immanquablement un sourire sur lequel je pouvais lire du soulagement mais aussi un certain étonnement : un sociologue ne travaille-t-il pas sur des choses plus sérieuses ?! Ce sourire était en tout cas régulièrement suivi de l'évocation d'une expérience personnelle. Chacun d'attester avoir succombé au charme d'une ou plusieurs séries – et si ce n'est lui c'est un de ses proches. Et le pourquoi et le comment de cette affection, celle-ci d'ailleurs entendue au deux sens du terme. Bref, conjointement aux interviews plus formelles, ma recherche s'est donc nourrie de ces multiples retours d'expérience spontanés, souvent redondants il faut le reconnaître, mais aussi parfois, tout à fait instructifs. Faute de disposer dans ces moments fortuits d'un dictaphone – qui plus est en marche –, les échanges intéressants étaient ensuite reportés dans un carnet. Ce faisant, certains éléments ont même pu être insérés dans ce travail au titre de verbatims.

Un second volet d'enquête a consisté en une étude des relais médiatiques de la sériphilie. En premier lieu, j'ai examiné la programmation des chaînes télévisées ainsi que leurs services de rattrapage et de vidéo à la demande. Pour ce faire, j'ai notamment mobilisé la banque de données mise à disposition par l'Institut National de l'Audiovisuel. Je me suis ensuite intéressé plus sommairement aux journaux et magazines spécialisés ainsi qu'au marché des DVD et Blu-ray et leurs lieux de distribution : magasins spécialisés, grandes surfaces et sites de commerce en ligne. Internet justement constitue un espace critique et sociabilitaire notable de la sériphilie auquel j'ai consacré une part importante de ma recherche. Le réseau des réseaux compte en effet en son sein une grande diversité d'initiatives, de types amateur et professionnel, dédiées à une série en particulier ou plus largement au genre. Des initiatives que j'ai globalement examinées dans un premier temps, souhaitant établir un panorama des sites existants sur le sujet – panorama bien sûr non-exhaustif tant cet univers est vaste et labile. Pour une analyse plus approfondie, je me suis ensuite concentré sur quelques-uns de ces sites, sélectionnés en raison de leur popularité auprès des enquêtés, de leur forte audience ou de leur(s) vocation(s) : webzine, blog, forum de discussion, site de référencement, plateforme de téléchargement, site de *fansubbing*, etc. J'ai d'une part étudié l'offre éditoriale de ces sites – leur organisation et la façon dont ils sont agencés, les types de contenus et d'informations mis à disposition ; et observé d'autre part les activités des sériphiles-internautes s'y déployant – la teneur et la structuration de leurs échanges, la forme de leurs rapports.

Je le soulignais plus haut, Internet a ceci d'intéressant pour le sociologue qu'une partie des usages des internautes laissent des traces publiques ou semi-publiques[109] (discussions, commentaires, statuts, contenus, actes d'achats, etc.) et peut constituer un matériau à part entière. Ces traces ne se donnent pas forcément à voir au premier coup d'œil et requièrent au contraire souvent un exercice complexe de recueil et de traitement pour être exploitables. Avec « cette nouvelle "transparence", conclut Josiane Jouët, inaccessible au sociologue jusqu'alors, (…) l'invisibilité des interactions et des relations sociales semble partiellement levée »[110]. Elle peut s'avérer précieuse, à condition de ne pas basculer dans une « quantophrénie techniciste » réduisant individus et collectifs aux seules empreintes qu'ils déposent derrière eux. Ces traces peuvent esquisser les contours de collectifs d'amateurs qu'il n'est plus aussi nécessaire d'aller rencontrer pour en étudier les pratiques, les goûts et formes d'attachements, les interprétations qu'ils partagent. Elles présentent l'avantage de ne pas reposer sur la situation d'entretien, la bonne volonté et la mémoire des personnes interrogées, et, partant, de lui adjoindre un angle complémentaire.

Organisation de la réflexion

Cette recherche s'organise en six chapitres. Après avoir discuté dans un premier chapitre la littérature sociologique sur le sujet, j'effectuerai dans un deuxième chapitre un retour sur l'élaboration historique de la forme sérielle. Les quatre chapitres suivants seront consacrés aux différentes pratiques spectatorielles évoquées plus haut.

Je reviendrai donc au chapitre 1 sur les précédents travaux de sociologie et de SIC réalisés sur le genre. Après m'être interrogé sur leurs caractérisations formelles, narratologiques ou encore pragmatiques, j'évoquerai le statut de « mauvais » objet sociologique conféré traditionnellement par la sociologie aux séries, en particulier en France. Un statut remis en cause par les *Reception Studies* anglo-saxonnes, lesquelles réhabilitent dans un même mouvement les téléspectateurs et les séries. Focalisée sur la question de l'interprétation des programmes, cette perspective manque cependant les dimensions matérielle et formelle de l'expérience spectatorielle. Cette lacune est en partie comblée avec les *fans studies* auxquelles nous devons une part importante des études sur les séries. Observant les nombreuses activités des fans, en particulier sur Internet, ces études ont notamment pris en considération les nouveaux espaces de sociabilité qu'ont constitués les forums et sites dédiés. Je conclue le chapitre en évoquant les récents travaux s'intéressant au phénomène de la sériphilie.

---

[109] Dominique Cardon parle plus justement de visibilité en « clair-obscur ». S'adressant principalement à leur réseau de proches (souvent connus dans la vie réelle) *via* des plateformes relationnelles, les internautes dévoilent incidemment une partie de leur vie sociale et intime à des individus extérieurs à cet entourage. Cardon, Dominique (2010), *La Démocratie internet*, Paris, Seuil.

[110] Jouët, Josiane (2011), « Des usages de la télématique aux *Internet Studies* », *in* F. Granjon et J. Denouël, *Communiquer à l'ère numérique*, Paris, Presse des Mines, p. 45-90 (p. 80).

Le chapitre 2 sera consacré à la genèse de la sérialité fictionnelle, cette forme médiaculturelle élaborée pour produire de l'attachement et fidéliser le public. Essentiellement à partir d'une lecture de travaux académiques, je retracerai l'histoire du genre sériel à travers le temps et les médias successifs, du roman-feuilleton de presse à la fiction radiophonique en passant par le *serial* cinématographique. Histoires et héros populaires, formules et techniques gagnantes se sont ainsi transmises d'un média à l'autre jusqu'aux séries télévisées contemporaines. Je m'arrêterai en particulier sur quatre grands aspects de la narration sérielle, communs aux différents avatars de la sérialité : (i) les genres narratifs (mélodrame, historique, policier…) façonnés au long cours et servant de fond commun aux fictions actuelles ; (ii) la structure narrative de type rhizomique offrant aux auteurs une liberté d'ajustement à la réception du récit en cours d'écriture ; à laquelle répondra ensuite une structure de type itérative (ce que les Anglo-Saxons désignent par *formula show*) ; (iii) la tension répétition/innovation traversant les récits sériels, tension notamment analysée par Umberto Eco qui oppose les feuilletons dix-neuviémistes et les séries contemporaines ; (iv) les héros fictionnels, enfin, qui sont pour le public des prises centrales des récits sériels et dont la récurrence en fait pour les lecteurs ou spectateurs des êtres familiers au fil de leurs retrouvailles et à mesure qu'ils les accompagnent dans leurs aventures.

Après ces deux premiers chapitres conçus à partir d'une reprise de la littérature existante, viendront quatre chapitres plus empiriques. Le chapitre 3 traitera des pratiques de visionnage. Nous constaterons avant toute chose qu'il existe aujourd'hui bien des manières de regarder une série et, plus largement, de se l'approprier. Ces manières ont grandement partie liée avec la dimension temporelle. Traditionnellement dévolue aux diffuseurs, la question de la temporalité sérielle est aussi devenue, avec les supports éditoriaux et les dispositifs de délinéarisation, l'affaire du spectateur. Je mettrai en lumière deux grands modes spectatoriels : l'un consistant à s'en remettre à l'agenda et aux rendez-vous fixés par la chaîne ; l'autre par une autonomisation de l'amateur dans sa consommation vis-à-vis de la temporalité médiatique. Ce second type de visionnage préside en particulier à des consommations plus « ramassées », transformant au passage le mode d'appropriation et l'univers de référence de la série regardée. Dans une deuxième, après avoir fait remarquer la dimension essentiellement intime du plaisir sériel, j'aborderai le problème de l'engagement du spectateur. En m'appuyant sur le travail de Dominique Boullier, je considérerai cet engagement sous les angles de la forme attentionnelle – axe flottant / focalisé – et de la maîtrise – axe dépossession / maîtrise.

Le chapitre 4 concernera les activités de découverte et d'information. Les portefeuilles de goûts des amateurs se forgent et s'actualisent à travers deux médiations principales : la socialisation culturelle et la consommation médiatique. Laissant au chapitre 6 l'essentiel de la question de la médiation relationnelle, je m'attacherai dans ce chapitre à analyser les principaux relais médiatiques des séries, de la télévision aux sites internet, en passant par la presse généraliste et spécialisée. Il en ressort une galaxie médiatique plus vaste et hétéroclite que jamais en France, qui permet désormais de satisfaire la majorité des goûts sériels, des plus communs aux

plus pointus. Les médias sont ainsi mobilisés de façons différenciées par les amateurs en fonction du niveau de spécification de leurs goûts : plus ceux-ci tiennent d'un régime de rareté, plus les médias fréquentés sont spécialisés, de niche ou alternatifs. Le Web est de ce point de vue un espace privilégié des expressions sérielles parmi les moins ordinaires.

Après la découverte vient en principe le temps de l'approvisionnement et, éventuellement, celui de la conservation. C'est à ces dernières activités que le chapitre 5 sera consacré. J'étudierai les voies d'accès et relais d'acquisition existants (légaux ou non), et les mettrai en perspective avec les pratiques d'approvisionnement dont rendent compte les entretiens. Ces entretiens ont également été mobilisés dans l'analyse des pratiques conservatoires, redoublés des observations effectuées au domicile des enquêtés. Plusieurs *modes d'existence* des séries seront mis en évidence : ce que j'ai trop grossièrement nommé la *série-programme* et la *série-contenu*, cette dernière incluant, à un niveau inférieur, la *série-support* et la *série-fichier*. Ces modes sont plus ou moins privilégiés par les sériphiles selon qu'ils se situent dans l'un ou l'autre de trois types de *rapports à la conservation* également mis en exergue : les rapports de *consommation*, de *disposition* ou encore de *collection*.

Enfin, le sixième et dernier chapitre est dédié aux sociabilités sérielles. Avec les relais médiatiques examinés au quatrième chapitre, celles-ci assurent une part des prescriptions orientant avec plus ou moins de bonheur la consommation des sériphiles. Si certains enquêtés ne manifestent aucun besoin d'échanger *ex post* sur leurs expériences spectatorielles, d'autres en éprouvent le besoin impérieux afin de prolonger le plaisir du visionnage. Ce dernier chapitre est en particulier l'occasion de me pencher plus avant sur les collectifs internet, les espaces où ils se rassemblent et les échanges et conversations qu'ils donnent à voir. Il ressort une tension entre l'aspect individualisé de la consommation de séries et l'horizon relationnel qui s'actualise pour une part aujourd'hui *via* de multiples espaces internet dédiés (sites, forums, blogs). Se révèle un attachement vécu sur un mode intime, mais travaillé néanmoins par le besoin de l'inscrire dans le cadre d'une expérience collective : qu'elle soit concrète, au travers des interactions et échanges quotidiens, ou idéelle, renvoyant alors au sentiment plus ou moins vif d'appartenir à une communauté d'expérience.

Chapitre 1
Les séries télévisées au prisme de la sociologie : un état de l'art

La partie introductive a été l'occasion d'une première exploration de la littérature académique sur les séries. Je me suis surtout concentré sur la recherche doctorale française, laquelle n'a vraiment prêté attention au genre qu'à partir des années 2000 – et encore, selon des proportions très éloignées du contingent de thèses portant sur le cinéma, le domaine musical voire le champ de l'information télévisuelle. Cet état de fait est fréquemment expliqué par le statut de « sous-genre culturel » conféré traditionnellement aux séries, en particulier en France. Pour Jean-Pierre Esquenazi, une telle considération n'est finalement que le pendant académique du rapport plus général des Français à la culture, légitimiste et réticent à l'endroit des produits populaires et/ou mass-médiatiques :

> « Nous [Français] sommes habitués à une certaine définition de ce que sont la culture et les objets culturels. (…) Pour nous, pour l'école qui nous éduque, pour le gouvernement qui nous guide et surtout pour les experts culturels qui sont partout, la culture est un patrimoine universel vers lequel nous devons nous hisser. (…) Ce qui n'est pas une "œuvre culturelle de l'humanité" est au mieux un divertissement ou une parenthèse dans une vie sérieuse, au pire une ineptie ou une niaiserie, de toute façon une marchandise. (…) Aux États-Unis, est "culturel" ce qu'un public aime et qui est économiquement viable. »[1]

Toutes disciplines confondues, la sociologie, avec cinq thèses en cours ou soutenues, se situe en retrait par rapport aux études de littératures anglo-américaines, cinématographique et, surtout, aux sciences de l'information et de la communication. La proximité théorique et méthodologique de la sociologie avec l'« infocom »

[1] Esquenazi (2009), *Mythologie des séries*…, p. 46-47.

constitue néanmoins un motif de consolation. Mais au-delà des considérations disciplinaires, j'ai montré que l'études des séries se partageait principalement entre deux grandes approches : une première se focalise sur les œuvres elles-mêmes (narratologie, sémiologie, pragmatique…), tandis que dans la seconde on s'intéresse à leur réception par le public (études de réception). Sans exclure complètement la première approche (voir notamment la section 1), je me suis essentiellement concentré durant ce chapitre sur les travaux faisant cas des spectateurs. La plupart d'entre eux sont liée aux *Reception Studies* anglo-américaines.

À partir de la fin des années soixante-dix, ce courant de recherche a opéré un changement théorique et méthodologique et porté un regard nouveau sur les téléspectateurs et leurs pratiques. Bien qu'assez hétérogènes et inégales, ces études de réception ont globalement permis d'examiner plus finement l'expérience télévisuelle et, notamment, les ressorts du plaisir télévisuel et sériel. À revers de l'image du téléspectateur passif et mystifié face à son téléviseur, ils ont rencontré des individus en interaction complexe avec les textes médiatiques leur étant proposés, se montrant tout à la fois critiques et dupes des récits qu'ils consommaient, réflexifs mais prompts aussi à se laisser « avoir » par ces fictions. Le développement des études de réception a souligné également l'importance des collectifs (famille, amis, collègues…) dans la structuration des pratiques, aussi individuelles puissent-elles paraître (car liées avant tout à la sphère domiciliaire).

Cependant, comme je l'ai souligné dans l'introduction, ce courant a généralement manqué le fait que ces « textes » s'incarnent dans des formes matérielles qui ne sont pas de simples intermédiaires neutres et passifs[2]. Focalisant son attention sur la question de l'interprétation des textes médiatiques par les téléspectateurs, la plupart des études de réception négligent les conditions concrètes de l'activité spectatorielle. Quelques travaux ont cependant remédié à cette faiblesse, par exemple de Derek Kompare (évoqué en introduction)[3] ou, plus récemment, de Hervé Glevarec sur lequel je m'arrêterai dans ce chapitre.

Cette lacune est également en partie corrigée par les *Fan Studies*, qui constituent un important courant d'étude des séries. Héritières des *Reception Studies*, les *Fan Studies* s'intéressent à la réception par les publics d'*aficionados* d'un programme pour eux « culte » ; mais elles mettent également en lumière leurs multiples pratiques créatives (plus ou moins marginales à l'échelle du grand public) : édification de collection, création de fan-clubs et conception de fanzines, écriture de *fanfictions*, réalisation de *fanvidéos*, etc. Après avoir présenté les raisons qui, de nouveau, ont concouru au discrédit du « fandomisme »[4] et, ensuite, à son habilitation, je m'arrêterai sur une

---

[2] Hennion (1993), *La Passion musicale*…

[3] Kompare, Derek (2006), "Publishing Flow"…

[4] J'emprunte ce terme à Le Guern, Philippe (2009), « *No matter what they do, they never let you down* : Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, n° 53, p. 19-54. Ce néologisme renvoie à l'univers des pratiques « fan ».

dimension récurrente des travaux sur les fans : la problématique identitaire. Je m'intéresserai ensuite aux reconfigurations engendrées par l'arrivée de l'Internet, du point de vue des dynamiques communautaires mais aussi vis-à-vis du rapport (de force) publics/producteurs. Ce chapitre se conclura enfin sur les récentes études mettant conjointement au jour une forme émergente d'amateurisme – la « sériphilie » – et un processus de reconnaissance et de légitimation du genre sériel.

1.1 – La série télévisée : un (mauvais) objet sociologique ?

1.1.1 - De quoi parle-t-on ?

Aujourd'hui couramment mobilisée dans les conversations ordinaires et les médias, l'expression « série télé » est une expression générique renvoyant à une diversité de programmes. Fondamentalement, la série renvoie à toute forme de fiction plurielle séquencée en épisodes, produites par et pour la télévision.

Selon Stéphane Benassi, comme son nom ne l'indique qu'à moitié, la série télé oscille en réalité entre les deux formes « naturelles » : la « mise en feuilleton » et la « mise en série »[5]. L'auteur s'appuie sur la définition qu'en a donné avant lui Noël Nel : la première est une « opération de dilatation et de complexification de la diégèse ; étirement syntagmatique du récit qui conserve l'écoulement inéluctable du temps ». La mise en série est quant à elle une…

> « …opération de développement diégétique par déploiement de nombreux possibles d'un héros permanent ou d'un horizon de référence, cadre mémoriel constant ». (…) « Un regroupement sous un même titre générique de micro-récits (ou épisodes), qui sont autant de formes fictionnelles narratives possédant chacune leur propre unité diégétique, mais dont le(s) héros et/ou les thèmes sont récurrents d'un micro-récit à l'autre. »[6]

À la suite de Nel, Benassi va chercher à dégager toutes les formes syntaxiques des téléfictions présentes en France pour les constituer en genres et ainsi élaborer une classification générique des fictions télévisées. Il va ainsi construire ses catégories selon deux sortes de classifications génériques, la *logique de programmation* et la *logique spectatorielle*, en examinant autrement dit les instances émettrices et les instances réceptrices. L'auteur construit sa typologie à partir de « la triple rencontre des logiques spectatorielles propres à la réception des feuilletons et séries, d'une approche sémiologique basée sur la distinction, opérée par Noël Nel, entre invariants et

---

[5] Benassi, Stéphane (2000), Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles, Éd. du Céfal, Liège.

[6] Nel, Noël (1990), « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *CinémAction*, n° 57, Corlet/Télérama, p. 64-65.

variations dans les fictions télévisuelles et de l'inscription de ces genres dans la logique de flux propre à la télévision »[7]. De là, il établit un répertoire sophistiqué composé d'une dizaine de genres téléfictionnels, du « feuilleton de prestige » à la « série classique » en passant par le « feuilleton AB » (du nom de la société de production éponyme à qui l'on doit notamment *Hélène et les garçons* ou encore *Premiers Baisers*) et la « série de la quête composée de micro-récits à séquences finales proleptiques »…

Jean-Pierre Esquenazi distingue pour sa part entre « séries immobiles » et « séries évolutives » et privilégie un principe de classification reposant sur l'ajustement des séries à leur fonction et « leur gestion narrative du principe pragmatique qui les définit comme des "séries" »[8]. Ainsi, les séries immobiles impliquent la répétition d'une même structure narrative éludant le passage du temps historique (e.g. le héros toujours égal à lui-même à l'image d'un *Columbo* ou d'un *Mac Gyver*). Elles comprennent la « série nodale », le « soap opera » et le « sitcom » : « La narrativité nodale de *Columbo* ou de *Law & Order*, la logorrhée persistance du soap, les plaisanteries dupliquées du sitcom sont autant de façons différentes de retenir le temps narratif et de construire ces chaînes narratives qui n'ont de clôture que fictive »[9]. Les séries évolutives quant à elles accompagnent inversement « le mouvement du temps qui rythme la vie humaine en en faisant une donnée narrative »[10]. Esquenazi y distingue la « série chorale » (soit, la biographie d'un collectif : *Urgences*, *NYPD Blues*, *Ally McBeal*) et la « série feuilletonnesque », cette dernière elle-même composée du « feuilleton pur » (*24 heures chrono*), de la « série à énigme » (*Lost*, *Le Caméléon*) et de la série-feuilleton marquée par « une fatalité ou un poids » (*The Shield*).

Le traitement différencié du soap-opera éclaire particulièrement la différence analytique existante entre les perspectives de Benassi et Esquenazi. Pour Benassi, le soap-opera est caractéristique du feuilleton – ce qui le situerait plutôt du côté des formes évolutives – tandis que pour Esquenazi, sa capacité à alentir l'action l'inscrit au rayon des fictions immobiles – et donc des séries selon la terminologie de Benassi. Le genre donne à voir, selon Esquenazi, « le paradoxe d'un récit suspendu, interminable, en perpétuel devenir et opérant pourtant une répétition continue du passé »[11]. Jean Mottet livre une vision analogue : « Sans mémoire, avec peu de préoccupations quant à l'avenir, les personnages sont ainsi dispensés de réagir. Aussi détestent-ils prendre des décisions et il leur faut parfois plusieurs mois pour savoir s'ils vont tomber amoureux, se fiancer, se marier – pour finalement ne rien décider »[12]. Comme souvent, la vérité se situe entre les deux conceptions. S'il paraît pertinent de

---

[7] Benassi (2000), *Séries et feuilletons TV*…, p. 11.

[8] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées*…, p. 104.

[9] *Ibid.*, p. 115-116.

[10] *Ibid.*, p. 104.

[11] *Ibid.*, p. 111.

[12] Mottet, Jean (2005), Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison, le monde. Paris, L'Harmattan, p. 78.

questionner le caractère évolutif du soap-opera sous-entendu par la catégorie « feuilleton », notamment en regard de certaines fictions contemporaines particulièrement dynamiques (*24 heures chrono*, *Prison Break*), les définir comme strictement « immobiles » semble excessif. Il serait en effet inexact d'affirmer, comme le fait Mottet, que les héros « soapiens » sont sans mémoire – une caractéristique essentielle de l'évolutivité d'une fiction[13]. Contrairement à Columbo et aux héros de séries traditionnelles (*Mission impossible*, *Mac Gyver*, *Starky & Hutch*, etc.), les personnages de soaps disposent d'une mémoire. Mais celle-ci est défaillante, si bien qu'il leur faut revenir et se répéter maintes et maintes fois les mêmes choses ; si bien encore qu'il arrive à certains étourdis de se marier dix fois sans toujours divorcer au préalable, et à d'autres – chose plus étonnante encore – de revenir d'entre les morts, oubliant qu'ils sont décédés. Le personnage soapien présente ainsi une mémoire à géométrie variable, certes, mais une mémoire tout de même. Si ses décisions sont mûrement réfléchies, débattues et commentées, et que certaines finissent « aux oubliettes », d'autres finissent par être tranchées et font avancer le récit.

Fort heureusement, le problème se pause de moins en moins car la tendance est à des productions de plus en plus hybrides articulant les formules sérielle et feuilletonnante (ou immobile et évolutive)[14]. Ce mélange des formules est redoublé d'un mélange des genres sériels : sentimental, policier, fantastique, etc. Une grande part des téléfictions actuelles présentent, parallèlement à une trame narrative « en arcs » courant sur l'ensemble de la série, des épisodes qui suivent un schéma identique (dits *formula show*), relativement clos sur eux-mêmes et indépendants des épisodes précédents et ultérieurs. *Les Experts*, *The Big Band Theory* ou *Dr House*, bien qu'elles tiennent plus de la formule immobile (structure d'épisodes immuable, focale sur l'enquête plutôt que sur les personnages, dimension mémorielle faible, etc.), n'en contiennent pas moins des éléments caractéristiques du feuilleton. Plusieurs arcs narratifs de différentes longueurs les traversent. Une attention, même minimale, est portée à la sphère privée sinon intime des personnages, dont la personnalité d'ailleurs n'est pas figée et évolue au fil des saisons. *Dr House* conjugue par exemple des épisodes chaque fois centrés sur une investigation médiale autour d'un patient différent qui trouvera sa solution au terme de l'épisode, et le traitement au long cours des problèmes d'addiction du docteur House, ou encore sa relation ambigüe avec sa supérieure, le docteur Cody. À l'inverse, de type feuilletonnant, *Desperate Housewives*, *Les Soprano*, *Sons of Anarchy*, proposent des intrigues épisodiques en contrepoint d'arcs narratifs plus étendus. On parle de « structure modulaire » pour qualifier cet entrelacement de différents niveaux narratifs et temporels. Dans *X-Files*, par exemple, un premier niveau renvoie à l'arc principal (le « mytharc » pour les *aficionados*) et se rapporte à la vaste conspiration qu'essaient non sans mal de déjouer les agents du FBI Fox Mulder

[13] Thompson (1996), Television's Second Golden Age…

[14] Winckler, Martin (2002), Les Miroirs de la vie : histoire des séries américaines, Paris, Le Passage ; Benassi (2000), *Séries et feuilletons TV*… ; Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées*…

et Dana Scully[15]. Ce fil conducteur fait directement l'objet de 70 épisodes sur les 201 existants[16]. Les 131 épisodes restants, *stand alone*, constituent le second niveau et traitent des dizaines d'enquêtes ponctuelles menées par nos deux agents, généralement concluent à la fin de l'épisode.

Tout en prenant garde de conserver une structure relativement fixe et des intrigues courtes afin de ne pas fermer la porte au spectateur occasionnel, les séries n'hésitent pas à s'engager sur la voie des arcs narratifs et du feuilletonnement. Ce mariage semble être de raison pour les diffuseurs puisqu'il permet de s'attacher un public de fidèles, récompensés par des éléments cumulatifs, sans pour autant freiner les nouveaux venus qui souhaiteraient prendre le récit en cours de route. Il s'adapte également aux nouvelles formes de consommation constitutives du DVD, nous y reviendrons.

Le phénomène de métissage des formules et genres sériels n'implique pas la disparition de toute différence entre les séries et ne rend pas caduc les couples conceptuels proposés par Benassi et Esquenazi. Au vu des questions qui sont les miennes – davantage axées sur les spectateurs et leur réception que sur les œuvres elles-mêmes – les propositions respectives des deux auteurs se distinguent davantage par leurs convergences que par leurs désaccords. Sans me situer donc en contradiction avec la ligne principale qu'ils tracent, je parlerai pour ma part de séries *itérative* et *feuilletonnante*. Là encore, celles-ci sont avant tout à envisager comme deux cas limites d'un continuum de formules narratives. Les premières donnent à voir des épisodes indépendants (*stand alone*) proposant de courts récits contenant un début et une fin et pouvant être regardés en tant que tels et dans le désordre. Chacun de ses récits repose sur une ou deux intrigues résolues au terme de l'épisode. L'adjectif « itératif » vient souligner le caractère répété d'un même schéma. J'ai préféré l'expression « série itérative », à ma connaissance inusitée, aux expressions plus couramment employées « série bouclée » (peu heuristique) et « série unitaire » (susceptible de prêter à confusion avec les téléfilms, également nommés « fiction unitaire »). À l'inverse, les séries feuilletonnantes proposent des intrigues au long court, sous forme d'arcs narratifs ; elles nécessitent, pour en prendre la pleine mesure voire pour que cela ait un sens, de regarder leurs épisodes dans leur ordre d'apparition.

Cette première mise au clair effectuée, intéressons-nous maintenant au statut peu enviable qu'ont longtemps détenu les séries en France, en particulier dans le milieu de la recherche académique.

---

[15] S'y ajoute la relation équivoque (et longtemps platonique) des deux principaux protagonistes.

[16] Ahl et Fau (2011*), Dictionnaire des séries*…, p. 967.

1.2.2 - La série comme mauvais genre culturel ?

Constatant le récent engouement français pour les séries depuis une décennie, Esquenazi souligne toutefois la relative méconnaissance, mère de mépris, toujours en cours à leur égard[17]. Symbole du phénomène *mass media* et de ses écueils supposés, la télévision et ses programmes ont fait ordinairement en France l'objet de frondes d'autant plus vives qu'elles se basent en général sur une relative ignorance. La sociologie française au premier chef, très empreinte d'une vision critique et légitimiste des productions issues des industries culturelles, a traditionnellement fait peu de cas des séries télévisées, sinon pour en souligner leur médiocrité.

Fort d'une grande érudition cinématographique et télévisuelle – conférant d'autant plus d'autorité à son propos –, Esquenazi invite à reconsidérer la valeur esthétique, sociale et politique des séries et, partant, à les envisager avec toute la rigueur propre à l'appréciation d'autres formes culturelles supposément plus « pures » : « nous avons voulu rétablir ce qui n'aurait jamais dû cesser d'apparaître comme une évidence : les séries sont fabriquées selon un processus peu différent de toute production culturelle ou artistique »[18]. À contrepied d'une inclinaison hexagonale à déconsidérer *a priori* et par défaut toute fiction télévisuelle, Esquenazi montre combien elles peuvent constituer d'authentiques projets esthétiques. Comme un symptôme de cette dépréciation, il note l'absence de pendant français au terme anglais *mediacy*, désignant nos compétences en matière de télévision, nos savoirs acquis au contact prolongé des programmes télévisés.

Dans une autre démarche, Benassi porte une ambition similaire[19]. Il souhaite clarifier, à partir d'une analyse narratologique et pragmatique, l'hétérogénéité des formats de fiction et ainsi établir une classification plus fine des genres téléfictionnels. Cette clarification contribuerait à l'émergence d'un regard critique sur le média télévision et, finalement, à la formation d'une « téléphilie ».

Bien que distinctes, ces deux contributions militent en faveur d'une *juste* considération des séries. Esquenazi d'affirmer : « Il est, semble-t-il, grandement temps de ne plus négliger la place qu'a prise pour de très nombreux publics le genre [sériel] et de se donner l'appareil méthodologique afin de pouvoir la mesurer »[20]. Benassi questionne pour sa part : « Où sont les *Cahiers de la télévision*, gardiens de l'esthétique télévisuelle ? ». Cette ambition ressortie moins des récentes évolutions en matière de séries (bien qu'elles soient aussi considérées, comme la hausse des investissements et donc de la qualité générale des séries contemporaines chez Esquenazi ; et le phénomène d'hybridation des formes sérielles chez Benassi) que d'une position de

---

[17] Esquenazi (2009), Mythologie des séries… ; (2010), Les Séries télévisées…

[18] *Ibid.*, p. 80.

[19] Benassi (2000), Séries et feuilletons TV…

[20] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées…*

principe vis-à-vis de la télévision en général (d'hier et d'aujourd'hui) et de ses différents programmes (sans préjuger de leur qualité)[21]. L'un et l'autre répliquent, chacun à sa manière, au front ordinaire de mépris, de jugements approximatifs et de raccourcis simplistes qui entourent selon eux trop souvent le petit écran. En d'autres termes, la télévision et les séries méritent mieux que des réquisitoires expéditifs dénués de véritable argumentation ; elles requièrent au contraire un examen minutieux et averti de la part des sociologues.

Très empreinte d'une vision critique, spéculative et normative, issue des tenants de l'École de Francfort et de la théorie des effets forts des mass-médias sur leur public, la tradition sociologique française s'est longtemps montrée réticente à investir l'expérience télévisuelle. La dénonciation des effets d'aliénation et de mystification du public inhérents à la montée des industries culturelles[22] aura abouti à une tendance à la dénégation sociologique des publics mass-médiatiques.

> « Ce qui grève en général la prétention des séries à accéder au rang de "huitième art", ce sont les conditions avilissantes de leur réception. »[23]

Voilà, sous la plume du sociologue français David Buxton, une illustration du type d'assertion que l'on peut voir émise par les artisans de cette perspective. Une telle affirmation est d'autant plus surprenante qu'aucune étude empirique ne vient l'appuyer puisque l'ouvrage de Buxton ainsi que ses précédents travaux[24] abordent avant tout les aspects historiques, économiques et formels des séries télévisées. Or, peut-on penser les séries comme un tout uniforme, alors même qu'elles recouvrent un ensemble très varié de productions diffusées selon des modalités elles aussi diverses ? A partir d'où doit-on considérer des conditions de réception comme avilissantes ? L'auteur conclut de l'indignité de ces conditions en regard notamment des longues plages publicitaires insérées dans les épisodes (18mn par heure en

---

[21] À l'inverse d'autres travaux qui rapportent le phénomène de légitimation des séries d'abord aux évolutions sociotechniques, à celles de la production et des usages sociaux qu'elles initient ou encore, comme Hervé Glevarec le suggère, à la « diversification des régimes de valeur culturels », c'est-à-dire l'assouplissement et la complexification des cadres de la légitimité culturelle : Glevarec, Hervé (2013), « Le régime de valeur culturel de la sériephilie : plaisir situé et autonomie d'une culture contemporaine », *Sociologie et sociétés* (à paraître) ; Dagiral, Éric, Tessier, Laurent (2008), « 24 heures ! Le sous-titrage amateur des nouvelles séries télévisées », *in* F. Gaudez (éd.), *Les Arts moyens aujourd'hui, Tome II*, Paris, L'Harmattan, p. 107-123.

[22] Adorno, Theodor, Horkheimer, Max (1974 [1947]), *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard ; Baudrillard, Jean (1970), *La Société de consommation*, Paris, Gallimard. Pour un retour sur ce point, voir notamment : Le Grignou, Brigitte (2003), *Du côté du public : usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica ; Maigret, Éric (2004), *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin.

[23] Buxton (2010), *Les Séries télévisées…*, p. 8.

[24] Buxton, David (1991), De « Bonanza » à « Miami vice », formes et idéologies dans les séries télévisées, Éditeur l'Espace Européen.

moyenne) : au-delà du caractère fortement normatif d'une telle remarque, c'est là oublier les multiples manières qu'ont les téléspectateurs de se soustraire à la publicité. Nous le verrons, la spectature sérielle relève de plus en plus de pratiques délinéarisées (DVD, P2P, streaming), dont un des atouts mis en avant par les usagers est justement de passer outre les inserts publicitaires.

1.2.3 - La série à la croisée des mondes

Plus largement, le projet de Buxton de mettre au centre de l'analyse le statut marchand des séries comporte le postulat – discutable – que celles-ci, par les modalités industrielles de leur production (comme si le cinéma ou la musique ne relevaient pas de telles logiques marchandes !?), ne peuvent prétendre au statut d' « œuvre ». Elles seraient de plus dépourvues de tout projet social et arboreraient au contraire une « passivité idéologique », dont l'avènement de la série feuilletonnante aurait d'ailleurs selon Buxton conforté la tendance. On le voit, tout dans les séries, de leur production à leur réception en passant par leur contenu et leur format, contribueraient aux yeux du sociologue à rendre les séries étrangères au monde de l'art – reconduisant par là-même la fable d'une sphère artistique pure, c'est-à-dire débarrassée de toute considération et coercition extérieures. Mais, s'il ne propose pas d'éléments concrets pour soutenir sa thèse d'une réception sérielle avilie, il démontre à l'inverse une grande connaissance de l'histoire économique des séries. Il néglige pourtant quelques travaux d'histoire culturelle majeurs ayant mis en lumière les relations étroites et complexes qu'entretiennent les sphères artistique et marchande depuis des siècles[25].

Interrogeant les contrats liant les peintres du Quattrocento avec leurs clients, Michael Baxandall a par exemple montré que la valeur artistique d'une œuvre et les conditions de production marchandes ne sont pas exclusives l'une de l'autre, au contraire. Et, bien que l'art contemporain se soit progressivement établi sur un principe de rupture[26] et d'innovation[27], l'idée selon laquelle le « véritable » artiste se voit dégagé de contraintes extérieures a été mise à mal : qu'un artiste souhaite diffuser et même vendre le fruit de son activité et il devra se plier à un ensemble de règles dictées par d'autres (marchands, critiques, conservateurs, etc.) et conformer en partie au moins son « art » à la demande. De diverses manières, cela valait pour le peintre français ou

---

[25] Baxandall, Michael (1985 [1972]), *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard ; Certeau, Michel de (1980), *L'Invention du quotidien. T.1. Arts De Faire*, Paris, Gallimard ; Chartier, Roger (1985) (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages.

[26] De « purification » dirait Bruno Latour : (1991), *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte.

[27] Eco, Umberto (1994 [1985]), « Innovation et répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n° 68.

italien à l'époque de la Renaissance, cela a valu pour le romancier populaire du XIXe siècle[28], cela vaut de nos jours encore concernant les scénaristes de télévision[29].

Dominique Pasquier justement, au gré de son enquête auprès des scénaristes français, met en exergue une problématique centrale de l'activité des industries culturelles, à savoir : comment concilier le caractère artistique des œuvres télévisuelles (la créativité) avec des exigences de rationalité économique (les bénéfices financiers). Le scénariste est en ce sens symptomatique de la tension inhérente aux industries créatrices d'être à la délicate croisée de deux mondes, les mondes « industriel » et « inspiré » auraient dit Luc Boltanski et Laurent Thevenot[30]. Il est ainsi confronté à l'injonction paradoxale d'avoir à répondre simultanément à des attendus industriels et culturels, qu'il lui incombe de faire tenir ensemble à l'intérieur de son activité.

Les tenants de l'histoire culturelle ont par ailleurs souligné l'importance de s'intéresser aux usages, aux pratiques réceptives, à la formation des goûts car ils sont une composante au moins aussi prégnante de la valeur et des significations des œuvres. Loin d'être des objets stables, les œuvres, leur sens, leur forme et la valeur qu'on leur confère ne cessent d'être reconfigurés[31]. Pour en saisir les contours, il nous faut examiner donc de façon concomitante l'œuvre et ses publics, ses processus de production comme de réception (voir l'introduction). Malgré cela, Buxton exclut de ses considérations le récepteur qui, tel qu'envisagé par la théorie des effets, disparaît ainsi noyé dans une foule passive et mythifiée.

1.2.4 - Prédominance des théories de la légitimité culturelle

De telles approches ont pourtant été dénoncées de longue date[32]. En France, Jean-Louis Bianchi pointe dès 1985 le déficit de légitimité culturelle des téléfictions dans le champ savant ainsi que…

> « …[le] jugement méprisant de toute une tradition intellectuelle au sujet des produits de la "sous-culture médiatique". (…) Le reproche fait aux séries ? De vendre du rêve, une image mystifiante du réel. Et, sous l'effet narcotique du rêve, d'imposer de manière inavouée des valeurs conservatrices, génératrices de conformisme et d'apathie. Cette manière de poser toute fiction populaire au

---

[28] Voir sur ce point le chapitre 2.

[29] Pasquier, Dominique (1995), Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique, Paris, Nathan/INA.

[30] Boltanski, Laurent, Thevenot, Laurent (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

[31] Hennion (1993), *La Passion musicale…*

[32] Thorburn, David (1976), "Television Melodrama", *in* R. Adler et C. Douglass (eds), *Television as a Cultural Force*, New York, Praeger.

> petit écran comme essentiellement mystifiante biaise la compréhension du fonctionnement réel de la télévision dans nos sociétés contemporaines. »[33]

Il s'oppose à ce titre à la vision communément critique qui ne se donne pas les moyens d'appréhender véritablement ces phénomènes. Pierre Chambat et Alain Ehrenberg constatent à leur tour que les « vertus (ou vices) fascinatoires [de la télévision] ne sont pas expliquées, sinon par une caractéristique intrinsèque analogue à la "vertu dormitive de l'opium" »[34]. Ils remarquent par ailleurs que de tels soupçons ont fini par ne plus guère concerner le cinéma, genre désormais anobli, ayant pourtant toutes les raisons d'être aussi suspecté (écran géant, obscurité, position assise…). D'où leur conclusion d'une incrimination moins des programmes que de la télévision elle-même et ce qu'elle symbolise.

Plus tôt encore, Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron[35] ont mis en cause cette conception réductrice d'un public massif et homogène, composé de téléspectateurs pris au piège des stratégies de ceux que Stuart Ewen appellait les « capitaines de conscience »[36] et ne faisant preuve d'aucune compétence réceptive. Ils mettent à l'époque en cause la vision, selon eux déployée tout particulièrement au Centre d'Etudes des Communications de Masse (CECMAS) de Roland Barthes et Edgard Morin, de « moyens de communication de masse condamn[ant] sans appel les individus massifiés à la réception massive, passive, docile et crédule »[37]. Pour Bourdieu et Passeron, il y a au contraire « mille manière de lire, de voir et d'écouter ».

Ce faisant, ils s'inscrivent dans les pas du Britannique Richard Hoggart[38]. Ce dernier parle de la *consommation nonchalante* des classes ouvrières – réputées les plus malléables –, ou encore de leur *attention oblique* « qui, portée sur les publications à grande diffusion, contribue dans une large mesure à stériliser les aspects les plus virulents du message »[39]. Et les deux sociologues français de s'interroger :

---

[33] Bianchi, Jean (1985), « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, n° 12, p. 19-28 (p. 26).

[34] Chambat, Patrick, Ehrenberg, Alain (1988), « De la télévision à la culture de l'écran », *Le débat*, n° 52, p. 107-132 (p. 116).

[35] Bourdieu, Pierre, Passeron, Jean-Claude (1963), « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologiques », *Les Temps modernes*, n° 211, p. 998-1021.

[36] Ewen, Stuart (1983), Consciences sous influence. Publicité et genèse de la société de consommation, Paris, Aubier Montaigne.

[37] Bourdieu et Passeron (1963), « Sociologues des mythologies »…, p. 1002.

[38] Souvent considéré comme le père des *Cultural Studies*, Hoggart est l'auteur de *The Uses of Literacy* (1957) dont la collection « Le Sens commun » (aux Éditions de Minuit) à l'époque dirigée par Bourdieu assurera la traduction française sous le titre *La Culture du pauvre* (1970, réédité en 1991) et que Passeron préfacera.

[39] Hoggart, Richard (1991 [1957]), La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Paris, Éditions de Minuit, p. 296.

> « Pourquoi ignorer les protections dont s'arment les masses contre le déferlement massmédiatique ? Lieu commun de la conversation populaire ou petite-bourgeoise, la plaisanterie sur l'envoûtement qu'exerce la télévision conjure l'envoûtement autrement, mais non moins efficacement que le discours intellectuel. »[40]

Cet article de Bourdieu et Passeron, bien qu'en un sens annonciateur des études de réception à venir, n'aura pas d'incidence sur la recherche d'alors. Et pour cause, eux-mêmes participeront à la mise au ban de leurs préconisations.

Fer de lance de la sociologie française, Bourdieu est considéré par certains comme le principal acteur du retard de la recherche hexagonale concernant les productions issues des industries culturelles. Sa théorie de la légitimité culturelle[41] a constitué en France une grille analytique classique, si ce n'est quasi-naturelle, du champ des pratiques et productions culturelles. Cette influence a amené la recherche française à privilégier les arts de la culture « consacrée » (arts muséaux, musique classique, cinéma, etc.) tandis que les cultures populaires et/ou médiatiques sont caractérisées par le manque et la privation. Cette conception aurait présidé au gel des recherches sur les publics des médias[42]. Avatars de la culture populaire-industrielle, les séries télévisées font figures de « mauvais » objet de recherche et ne s'inscrivent que peu à l'agenda des sciences sociales françaises.

Un écueil que les *Cultural Studies* anglo-saxonnes, à la même période, s'emploient à éviter. Elles reconnaissent aux cultures populaires et médiatiques des systèmes de valeurs spécifiques, des univers de sens non indexés à ceux de la culture consacrée. Sous l'appellation *Reception Studies*, le monde anglophone s'ouvre en effet à ce champ d'étude jusque-là stigmatisé à travers de multiples enquêtes de réception et de publics.

1.2 – L'émergence d'un nouveau paradigme : les *Reception Studies*

Le champ mass-médiatique a historiquement été investi à travers le prisme des effets des médias sur le public. Qu'est-ce que font les médias aux individus ? Quels effets produisent-ils sur leurs pratiques de consommation, leurs opinions politiques, religieuses… ? La problématique des effets s'est fondée sur le modèle de la communication linéaire : émetteur-message-récepteur. Le succès de la communication tient alors au bon acheminement du message de l'émetteur vers le récepteur, ce malgré les divers obstacles inhérents au parcours. Le procès de communication est ici intentionnel et asymétrique : l'émetteur vise un objectif

---

[40] Bourdieu et Passeron (1963), « Sociologues des mythologies »…, p. 1009.

[41] Bourdieu, Pierre (1979), *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit.

[42] Céfaï, Daniel, Pasquier, Dominique (2003), « Introduction », *in* D. Céfaï et D. Pasquier (dir.), *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, p. 13-59 (p. 37).

spécifique et organise une opération de persuasion. Ce paradigme s'est trouvé progressivement mis en défaut car incapable de rendre compte de la relation des publics aux médias et de décrire finement les pratiques effectives[43]. Bien que le modèle du *two-step flow of communication* (ou théorie des effets limités[44]) a relativisé la conception d'une mainmise des médias sur les publics, il faut attendre les années soixante-dix pour qu'un renversement du questionnement s'opère.

1.2.1 - Un triple héritage

De cette première impulsion de Elihu Katz et Paul Lazarsefeld, qui confère à la communication interpersonnelle la capacité d'interférer en partie dans la communication médiatique, émerge peu à peu l'idée d'un téléspectateur actif. Elle est représentée d'abord par le courant libéral des *Uses & Gratifications*, héritier des travaux de Lazarsfeld et de son équipe. Il ne s'agit plus de savoir ce que la télévision *fait* aux téléspectateurs mais ce que les téléspectateurs *font* à la télévision[45]. Première véritable ouverture aux activités du téléspectateur, la tradition américaine de l'École de Columbia considère la consommation médiatique en termes de gratifications des diverses besoins psychologiques et sociaux des individus, que les usages médiatiques viendraient satisfaire. On s'intéresse ici au « pourquoi » de l'utilisation par un individu de tel ou tel média, permettant de mettre au jour les « satisfactions psychologiques qu'il recherchait consciemment ou inconsciemment pour combler ses besoins les plus profonds : besoin d'évasion, besoin de réassurance dans ses convictions, besoin d'information pour satisfaire un désir de mobilité sociale, etc. »[46]. Ceci dit, il est entre autre reproché aux Usages et Gratifications leur faiblesse théorique, leur vue trop générale et homogénéisante des pratiques étudiées ainsi qu'une conception naturaliste de l'idée de « besoin »[47].

La tradition des *Cultural Studies* du centre d'études culturelles de Birmingham va quant à elle développer une approche plus critique de la réception inspirée entre autre par les pensées critiques de Louis Althusser et d'Antonio Gramsci. Si Stuart Hall fait figure d'instigateur de ce courant par ses apports théorique et programmatique, d'aucuns attribuent à Richard Hoggart, fondateur et premier directeur du centre, le

---

[43] Bianchi, Jean, Bourgeois, Henri (1992), *Les Médias côté public. Le jeu de la réception*, Paris, Éditions du Centurion.

[44] Katz, Elihu, Lazarsfeld, Paul (2008 [1955]), *Influence personnelle*, Paris, Armand Colin.

[45] Ou ce qu'ils « fabriquent avec », pour reprendre les mots de Michel de Certeau. En effet, l'approche iconoclaste de l'historien français constituera par la suite une référence majeure des études de réception.

[46] Proulx, Serge, Maillet, Delphine (1998), « La construction ethnographique des publics de télévision », *in* S. Proulx (dir.), *Accusé de réception*, Paris, L'Harmattan, p. 121-161 (p. 124).

[47] Glevarec, Hervé (2005), Libre antenne. La réception de la radio par les adolescents, Paris, Colin/INA.

geste précurseur. Hoggart développe deux hypothèses, par la suite au cœur des préoccupations des *Cultural Studies* : (i) l'environnement socioculturel des individus est une ressource prégnante guidant leur réception de contenus médiatiques et filtrant le sens des messages véhiculés par ces contenus ; (ii) le sens du message effectivement reçu n'est pas conforme à celui du message émis, d'où un espace de liberté pour le récepteur qui contredit la thèse d'un public passif, crédule et manipulé. Le modèle « encodage/décodage » développé ensuite par Hall[48] et mis en pratique par David Morley[49] notamment se situera dans la lignée de ces questions initiales. Est défendue la thèse que la pratique d'encodage ne rencontre pas nécessairement celle du décodage, autrement dit que le sens dominant du message (*« preferred meaning »*) attribué par le producteur n'est pas assurément celui qui sera décodé par le récepteur. Hall s'appuie sur le couple conceptuel « texte/lecteur », inspiré des études littéraires qu'il généralise à toute sorte de contenus et pratiques culturels. Au modèle psychologisant du courant des Usages et Gratifications il substitue donc une approche de l'usage motivé culturellement et sociologiquement. Les textes médiatiques peuvent selon lui faire l'objet de trois types de réception : une *lecture préférentielle*, donc conforme au sens dominant encodé ; une *lecture négociée*, dont une part du sens dominant sera reçue tandis qu'une autre sera repoussée ; enfin une *lecture oppositionnelle*, c'est-à-dire en désunion avec le sens dominant.

Les *Reception Studies* empruntent également à l'analyse littéraire (*Literary Criticism*). Depuis une perspective de type herméneutique, elles portent attention aux manières dont le lecteur interprète un texte télévisuel. Cette interprétation, c'est-à-dire le sens dégagé de cette rencontre, n'est pas toute entière contenue dans le texte mais résulte également de l'activité réceptive du destinataire qui se l'approprie, comme l'a montré Hans Robert Jaus. Il s'agit donc d'appréhender le processus effectif de réception, ses « concrétisations historiques successives », comme le fruit de l'interaction de deux « horizons d'attente », « littéraire » et « social » : c'est-à-dire les caractéristiques intrinsèques du texte médiatique d'une part, les attentes, expériences et dispositions du lecteur d'autre part.

> « Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. (…) Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées, ou simplement reproduites. La modulation et la correction s'inscrivent dans le champ à l'intérieur duquel évolue la structure d'un genre, la modification et la reproduction en marquent les frontières. Lorsqu'elle atteint le

[48] Hall (1994), « Codage/décodage »…

[49] Morley (1980), The Nationwide Audience…

> niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique : le problème de la subjectivité de l'interprétation et chez le lecteur isolé ou dans les différentes catégories de lecteurs ne peut être posé de façon pertinente que si l'on a d'abord reconstitué cet horizon d'une expérience esthétique intersubjective préalable qui fonde toute compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit. »[50]

Une latitude nouvelle est ainsi concédée au récepteur dans sa confrontation à un texte, dont la sémiologie structurale française, chez Roland Barthe notamment[51], ne tient pas compte. L'évolution va au contraire vers une généralisation de l'idée d'« œuvre ouverte » telle que l'a analysée Umberto Eco[52], appliquée dès lors à tout type de « texte » médiatique. Pour Eco, l'œuvre ouverte fait état d'une signification équivoque, elle est un « message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant ». Cette ambiguïté peut même être une visée manifeste de l'auteur – c'est l'objet même de son livre. L'œuvre ne prend ainsi toute sa portée sémantique qu'en passant entre les mains du lecteur qui s'en empare. Elle n'atteint sa complétude que parachevée par son public.

Michel de Certeau et sa métaphore militaire[53] comme modèle explicatif des pratiques de lecture va aussi fortement influencer le courant des *Reception Studies*. Pour l'auteur français, les textes sont des territoires de significations sous occupation de producteurs stratèges qui tentent d'imposer des formes d'usage et de lecture. Bien que ne disposant pas du même pouvoir, le lecteur/récepteur peut, nous dit de Certeau, élaborer des tactiques de résistance à ces stratégies. Cette forme de « braconnage textuel » agit de façon dispersée, silencieuse et cachée dans l'espace quadrillé et rationalisé par l'ordre économique dominant.

S'il concède une place à l'étude des pratiques culturelles d'une part, et une certaine liberté aux récepteurs d'autre part, de Certeau n'en reste pas moins tributaire d'un modèle des effets empreint d'une vision dichotomique et conflictuelle des phénomènes qu'il observe. Il en vient, en un sens, à formuler une nouvelle version de la théorie des effets limités selon laquelle la réception serait le lieu d'un rapport de force entre producteurs et récepteurs. Dans le sillage des premières études de réception, est prolongé ici encore le modèle de la communication linéaire : un émetteur diffusant un message en direction d'un ou plusieurs récepteurs – partant,

---

[50] Jauss, Hans Robert (1990 [1978]), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard (p. 55-56)

[51] Barthes, Roland (1970 [1957]), *Mythologies*, Paris, Seuil.

[52] Eco, Umberto (1965), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

[53] Certeau (de) (1980), *L'Invention du quotidien…* 1986 pour la première édition anglo-saxonne. Pour qualifier la démarche de Certeau, Éric Maigret parle d'une « polémologie du faible » : Maigret, Éric (2000) « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, n° 3, p. 511-549 (p. 525).

lequel du message (et derrière lui de l'émetteur) ou du récepteur agit le plus l'autre ? À l'idée jusqu'au-boutiste d'une franche ascendance des médias sur leurs publics répond celle, symétrique et tout aussi extrême, d'un téléspectateur tout-puissant (se) jouant des multiples textes médiatiques qu'il consomme[54]. Or, des travaux ultérieurs montreront que la réception s'ancre en réalité dans une dialectique entre liberté et contrainte : « La liberté des publics médiatiques est canalisée et jugulée par des dispositifs, sans que soit pour autant annulée la part de leur mobilisation, de leur imagination et de leur solidarité. Ce "public en mouvement", qui se déploie dans les espaces qui lui ont été attribués en les aménageant, n'est ni un public autonome, ni un public dominé »[55].

C'est en particulier l'orientation de la pragmatique de l'attachement présentée dans la partie introductive et dont la thèse se réclame.

1.2.2 - En résumé

Malgré des différences parfois fortes en leur sein (mises en exergue par Daniel Dayan ou encore Serge Proulx et Delphine Maillet[56]), les *Reception Studies* s'accordent cependant sur quelques points de rupture avec les perspectives antérieures. Elles postulent tout d'abord un individu, non pas inerte devant son écran de télévision et mystifié par l'idéologie bourgeoise véhiculée par ses programmes, mais bien actif et doué d'esprit critique dans sa relation aux textes médiatiques. Bien qu'il soit pensé dans ce cadre, celui-ci n'est pas réductible à sa seule position de téléspectateur : l'expérience télévisuelle s'inscrit dans un contexte familial et social plus large qui informe celle-ci. Le téléspectateur est non seulement plus actif mais aussi socialisé, la réception s'inscrit dans le cadre de *communautés d'interprétation*[57].

Ce tournant théorique se double d'une ambition méthodologique à sa mesure qui favorise une démarche plus empirique et qualitative permettant une description approfondie de l'expérience télévisuelle. Être au plus près du public et de la situation de réception : voilà le nouvel enjeu qui conduit les auteurs vers une sensibilité ethnologique (observations *in vivo*, entretiens compréhensifs, focus groupes, etc.). On ne parle plus « à la place de » ou « au nom » du public, on souhaite se positionner « du côté du public »[58] et « faire entendre sa voix »[59].

---

[54] Dont on a tendance à voir chez John Fiske la version la plus extrême : Fiske, John (1989), *Understanding popular culture*, Hunwin Hyman.

[55] Céfaï et Pasquier (2003), « Introduction »…, p. 42.

[56] Dayan, Daniel (1992), « Les mystères de la réception », *Le Débat*, n° 71, p. 146-162 ; Proulx et Maillet (1998), « La construction ethnographique des publics »…

[57] Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in this Class?*, Cambridge, Harvard University Press.

[58] Le Grignou (2003), *Du côté du public*…

[59] Dayan (1992), « Les mystères de la réception »…

1.3 – Les ressorts du plaisir sériel

Ce double renversement théorique et méthodologique va consister en une opération de réhabilitation de l'expérience télévisuelle. À l'opposé du téléspectateur crédule et affalé devant son poste, les études de réception vont présenter la téléspectature comme *activité*. Suivant une démarche plus compréhensive, elles s'attachent à appréhender les dynamiques et les raisons de la consommation sérielle. Plusieurs travaux visent en particulier à saisir les ressorts du plaisir sériel et de l'attachement des individus aux séries télévisées. Une importante littérature anglo-saxonne est ainsi consacrée au soap-opera [60], genre aussi abondant que dénigré pour son sentimentalisme, son conservatisme et ses extravagances narratives qui concentre une large part des travers pointés par l'approche critique.

> « Pour l'opinion commune et (surtout) érudite, le mélodrame est un terme résolument péjoratif, et ce depuis le XIXe siècle dernier, désignant un drame sentimental à la mise en intrigue artificielle, qui sacrifie l'épaisseur des personnages au profit d'incidents extravagants, recourt à l'émotivité du public, et se termine sur une note heureuse, du moins rassurante moralement. »[61]

Traditionnellement diffusé en journée, le soap vise un public plutôt féminin qui prolonge la partition sexuée initiée par le roman-feuilleton du XIXe siècle puis par le feuilleton radiophonique : on y destinait les fictions sentimentales et d'aventure respectivement à des publics féminin et masculin (voir le chapitre 2). Perçue comme une littérature au rabais, la première verra ses avatars télévisuels cantonnés au *day-time* tandis que, plus estimée culturellement, la seconde – c'est-à-dire, dans les années 1970, principalement les *cop-shows* étatsuniens – bénéficiera des honneurs du *prime-time*. Or l'essoufflement populaire des *cop-shows* classiques mettant en scène un héros extraordinaire (*Mannix*, *Kojak*, etc.) va amener les producteurs et diffuseurs à inventer de nouvelles formules, visant une certaine mixité du public. Emblématique de ce renouveau, le feuilleton américain *Dallas* amorce, à partir de 1978, l'association des conventions de l'un et l'autre des deux genres narratifs. Son immense succès aux États-Unis ainsi que dans de très nombreux pays en fera l'objet de plusieurs études sociologiques, dont certaines restées fameuses.

L'une d'entre elles est le fait de la sociologue néerlandaise Ien Ang à partir de quarante-deux lettres que lui adressent des téléspectatrices hollandaises du feuilleton

---

[60] Thorburn, David (1976), "Television Melodrama", *in* R. Adler et C. Douglass (eds), *Television as a Cultural Force*, New York, Praeger ; Modleski, Tania (1979), "The Search for Tomorrow in Today's Soap-Opera", *Film Quaterly*, 33/1 ; Allen, Robert C. (1985), *Speaking of Soap-Operas*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press.

[61] Thorburn (1976), "Television Melodrama"…, p. 595. Ma traduction.

en réponse à une annonce postée dans un magazine féminin[62]. Ang bat en brèche la vision stéréotypée de téléspectatrices passives et décrit au contraire des femmes investies par et dans le feuilleton ; *Dallas* est pour ces dernières une expérience riche qu'il convient de prendre au sérieux. Si elles reconnaissent le fort décalage entre leur propre vie et le destin de cette riche famille texane, les enquêtées font montre d'empathie envers les personnages féminins, ayant le sentiment de partager des problématiques existentielles communes. Loin d'être entièrement « prises » par la fiction, elles naviguent entre identification et distanciation au gré des différents éléments narratifs du feuilleton : ce que Ang appelle le « réalisme émotionnel ». Peu concernées par les vicissitudes politico-économiques d'un J-R. magnat du pétrole, les téléspectatrices sont en revanche sensibles aux épreuves *« taken from life »* que traversent les personnages féminins comme Sue Ellen, Pamela ou "Miss" Ellie Ewing. Le réalisme de *Dallas* se fonde sur les résonnances émotionnelles que le programme initie chez elles, plus que sur une dimension cognitive, une connaissance du monde qu'elle véhiculerait.

Pour Kim Schrøder le plaisir serait lié au fait d'avoir à faire avec un « interminable puzzle herméneutique » auquel viennent s'ajouter continuellement de nouvelles pièces à intégrer dans le tableau fictionnel d'ensemble[63]. Il présente une analyse comparée de la réception de *Dynasty*, autre grand soap américain, entre des amateurs américains et danois. Son investigation est organisée dans un premier temps autour du visionnage d'un épisode du feuilleton au domicile des enquêtés. L'étape suivante consiste en un entretien semi-directif faisant notamment retour sur la séance de visionnage. Relatif à une dimension ludique, le plaisir réside pour Schrøder dans la capacité à prévoir la suite des évènements à partir des multiples indices dont le téléspectateur dispose déjà : échafauder des hypothèses concernant l'identité d'un assassin, l'union prochaine de deux personnages, etc. Cette dimension semble être l'assise narrative de certaines séries contemporaines telles que *Lost*. Plus récemment, Jason Mittell estime que *Lost* se donne à voir et est construite justement « comme un puzzle à résoudre, un ensemble d'énigmes emboitées »[64]. Schrøder et Mittell rejoignent en cela la thèse développée par Jean Bianchi et Henri Bourgeois d'une réception intimement liée à l'univers du jeu :

> « L'image que se donne le récepteur de lui-même est celle d'un joueur. Plus encore, la réception présente les trois caractéristiques qui définissent le jeu : de l'incertitude (jouer, c'est ne pas savoir exactement où l'on va), de la duplicité

---

[62] Ang, Ien (1985 [1982]), Watching « Dallas »: Soap Opera and the Melodramatic Imagination, London, Methuen.

[63] Schrøder Kim C. (1986), "The Pleasure of Dynasty : The Weekly Reconstruction of Self-Confidence", *International Television Studies Conference*, London. Voir aussi Baym, Nancy K. (2000), *Tune In, Log On: Soaps, Fandom, and OnlineCommunity*, Thousand Oaks, CA: Sage Publication, p. 80.

[64] Mittell John (2009), "Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia", *Transformative Works and Cultures,* n°3, http://dx.doi.org/10.3983/twc.2009.0118.

> (au sens où le joueur sait qu'il joue), et de l'illusion (le joueur accepte de se laisser prendre au jeu). »[65]

Le succès des prédictions conforte aux yeux de Schrøder la confiance en soi du téléspectateur. Éco, s'il remarque que la série caresse effectivement notre aptitude à deviner ce qui suit, y voit pour sa part la réponse à un « besoin infantile d'entendre encore et toujours la même histoire, d'être consolé par le "retour de l'identique", sous des déguisements superficiels »[66]. L'auteur italien s'appuie sur la littérature populaire du XIXe siècle pour analyser la série contemporaine. Selon lui, le roman-feuilleton dix-neuvièmiste, fils d'une société structurée par un sens aigu de la tradition, des normes de la vie sociale et des principes moraux, développe à l'inverse un récit « où l'on attendait des personnages qu'ils s'acheminent vers leur mort au fil d'aventures inattendues et "incroyables" »[67]. Ainsi, parce qu'elle s'inscrit dans une société industrielle du changement, de l'émergence de nouveaux codes de conduite, de la dissolution de la tradition, la série propose des récits fondés au contraire sur la redondance, offrant un répit, une occasion de décompresser[68].

Selon Stéphane Calbo, le plaisir réside également dans la nature répétitive, donc apaisante, de l'expérience télévisuelle et *a fortiori* sérielle. La télévision, en tant que pratique sociale routinière, rend compte d'un « phénomène social d'ajustement ou de convergence entre un comportement de reproduction institutionnalisé et un projet spectatoriel visant la reconduction d'un bénéfice de plaisir »[69]. Calbo cependant, à partir d'une analyse de l'interaction spectateur/programme inspirée de l'ethnométhodologie[70], préfère aborder la réception en termes d'expérience affective. Cette démarche plutôt originale dans le champ des études de réception offre l'avantage de caractériser plus finement la téléspectature. L'affectivité telle qu'il la définie est une modalité du rapport de l'individu au monde ainsi qu'à lui-même, engageant sa conscience (*intentionnalité*) mais également son corps (*expérience proprioceptive*). L'investissement affectif tient non seulement à des affects et des émotions mais il constitue aussi un acte de conscience (une « présence à l'esprit ») par lequel est conféré du sens à un objet visé. L'affectivité donne lieu d'autre part à un ensemble de sensations corporelles et physiques plus ou moins manifestes : postures

---

[65] Bianchi et Bourgeois (1992), *Les Médias côté public*…, p. 30.

[66] Eco (1994), « Innovation et répétition »…, p. 137.

[67] *Ibid.*, p. 137.

[68] Cette partition d'Éco semble aujourd'hui remise en cause avec l'avènement de téléfictions de plus en plus hybrides, empruntant aux caractéristiques sérielles tout autant que feuilletonnantes, comme nous l'avons vu avec *Dallas* (voir le chapitre 2).

[69] Calbo, Stéphane (1998), Réception télévisuelle et affectivité. Une étude ethnographique sur la réception des programmes sériels, Paris, L'Harmattan, p. 13.

[70] Le matériau empirique provient de séances d'observation *in situ* (filmées) et d'entretiens qualitatifs de la réception des programmes sériels *Madame est servie* et *Les Guignols de l'info*, réalisés au domicile de six fidèles de l'un ou l'autre des programmes.

corporelles, gestuelles, mimiques faciales et autres réactions tant physiques qu'orales ou verbales. Ces manifestations, expliquées par les dispositions socioculturelles (habitus, normes) mais aussi par l'activité renouvelée de téléspectature (compétences, formation d'un attendu), sont regroupées en quatre types : les « manifestations entravées » (le rire empêché…) liées à l'effet coercitif de la norme sur l'émotion engagé par l'artifice télévisuel ; les « manifestations irrépressibles » relatives à un débordement par ce même artifice télévisuel des schèmes de conduite constitutifs de l'habitus ; les « manifestations anticipées » (le rire d'anticipation…) dues au caractère répétitif et attendu de la téléspectature ; les « manifestations réactives » enfin, liées à des « dispositifs manipulatoires » à l'intérieur du programme (e.g. les nombreux « gimmicks » employés dans *Les Guignols de l'info*).

Calbo est l'un des rares, à tout le moins avant les années 2000, a faire cas du cadre spatio-temporel concret de la réception. Pour lui, il est pourtant également une donnée prégnante du plaisir télévisuel. S'inscrivant dans l'univers domestique, l'agencement matériel de l'espace de réception est communément structuré par les visées de fonctionnalité spatiale et de bien-être. Le programme télévisuel peut être d'un certain point de vue assimilé à un objet domestique en ce qu'il fait figure d'« objet-repère » qui participe de la caractérisation domestique de l'espace. Le cadre temporel renvoie pour sa part à l'instauration d'un rituel télévisuel au sein du cadre contraignant des diverses tâches domestiques. Calbo décrit finement la manière dont les individus parviennent à s'aménager un moment de tranquillité et s'établissent un contexte d'écoute *ad hoc* à l'abri des sources extérieures d'interférence.

Dans de plus récents travaux enfin, Glevarec postule l'émergence d'un nouveau *régime de valeur* associé aux pratiques sérielles[71]. Valorisant la quête du plaisir, du divertissement et de la légèreté, ce « nouveau rapport à la culture, à sa signification et à ses modalités de consommation » s'oppose au *régime de valeur ascétique* notamment décrit par Lawrence Levine et Pierre Bourdieu. Ce dernier régime de valeur, dans lequel s'inscrit également l'expérience cinématographique, est défini comme institutionnel et distinctif, et se caractérise par la distanciation esthétique et la codification des manières de pratiquer et de déguster.

> « La rapport culturel de la distinction comme "invariant historique de l'idéologie de la domination ascétique" (Lahire, 2004, p. 691) tel que Pierre Bourdieu a pu la décrire dans *La Distinction* semble être devenu le contre-point d'un régime de valeur articulé au plaisir, au délassement, au ici et maintenant, et revendiqué explicitement par nombre d'amateurs des genres culturels apparus avec le développement des médias et des industries culturelles. »[72]

---

[71] Glevarec (2013), « Le régime de valeur culturel de la sériephilie »… Il fait sien le concept de John Frow qui vise à saisir « l'articulation de valeurs esthétiques et d'usages sociaux dans les activités culturelles variables selon les textes et les publics ».

[72] Ibid.

L'auteur propose une relecture de l'analyse de Matt Hills[73] à la lumière des régimes de valeur. Pour le Britannique, le fandomisme se situe dans une posture d'« entre-deux » : entre résistance et consommation, hiérarchie et communauté, justification et connaissance, réalité et imaginaire. Cette série d'oppositions notionnelles recouvre selon Glevarec l'opposition qu'il fait lui-même entre ce qu'il appelle ailleurs le *régime de la distinction et de l'ascétisme culturel* et le *régime du plaisir situé et de la consommation culturelle*. Tandis que les premiers termes de ces couples (résistance, hiérarchie, justification et réalisme) coïnciderait avec le premier des régimes, pour le sociologue français les seconds termes rendent fidèlement compte des ressorts de l'expérience sérielle. À la différence que, contrairement à ce que postule Hills, les sériephiles décrits par Glevarec se sont débarrassés de la référence au modèle ascétique.

Attentif au contexte sociotechnique de la spectature sérielle, Glevarec constate que les conditions matérielles actuelles, domiciliaires et de plus en plus dégagées du cadre télévisuel contraignant, ne sont pas étrangères à l'essor de ce régime de valeur non-ascétique :

> « Le paradoxe du plaisir pris aux séries par les amateurs tient en ceci qu'il est fortement appuyé sur la liberté de visionnage qui leur a été permise : quasi-simultanéité de la sortie américaine et du visionnage domestique, diffusion libérée des contraintes de calendrier et d'horaire de la grille et, qui plus est, du téléviseur. Faites pour la télévision, diffusées par la télévision, les séries ne sont jamais aussi bien appréciées – par certains amateurs, notamment des catégories diplômées – qu'à partir de fichiers vidéo téléchargés ou visionnés en streaming sur des ordinateurs, des vidéoprojecteurs tout autant que sur des téléviseurs. »[74]

Par contraste, les conventions cinématographiques sont apparues plus saillantes : la projection collective donnée à des horaires fixes, requérant obscurité et silence. Face à cela, la consommation de série se rapproche davantage de la lecture romanesque, lecture à laquelle se réfèrent d'ailleurs certains enquêtés : plus intime voire solitaire, basée sur une temporalité longue et divisée en chapitres…

1.3.1 - Le plaisir de se faire « avoir » : entre implication et distanciation

Schrøder analyse l'expérience télévisuelle en termes d'engagement (*involvement*) et de prise de distance. Le cas limite de l'engagement serait le brouillage de la frontière entre la réalité de la vie et l'univers fictionnel tandis que l'extrême-type de la distance conduirait à l'arrêt de la consommation par excès d'esprit critique. Or concrètement le téléspectateur ne fait pas simplement un va-et-vient entre ces deux pôles, il conserve plutôt un pied de chaque côté. Engagement et distance vis-à-vis de l'univers

[73] Hills, Matt (2002), *Fan Cultures*, London, Routledge.

[74] Ibid.

de la fiction, à l'instar des conclusions de Ang, sont ainsi des expériences simultanées et entremêlées.

Elihu Katz et Tamar Liebes[75], à la faveur d'une étude de réception comparée de *Dallas* entre différentes communautés culturelles[76], présentent un modèle d'analyse permettant de saisir plus avant la complexité du rapport engagement/distanciation. Ils soulignent la propension des individus, selon leurs dispositions socioculturelles, à être attentifs et vigilants envers certains aspects du programme et désinvoltes voire crédules envers d'autres. Tout téléspectateur oscille entre deux modalités de lecture, « référentielle » (le programme rapporté à la vie réelle) et « critique » (ou « métalinguistique » : la fiction perçue comme une construction). Si la lecture référentielle est de loin la plus fréquente chez tous, les groupes occidentaux (Russes, Américains et kibboutzniks) formulent davantage d'énoncés « critiques ». Ce constat s'explique en partie par leur plus grande habitude des médias ainsi que par leur familiarité avec la société exposée dans *Dallas*. La lecture critique tend à coïncider de plus avec l'élévation du niveau d'instruction.

Les énoncés métalinguistiques se subdivisent à leur tour selon trois modalités. La critique peut être d'ordre « sémantique », c'est-à-dire relative aux thèmes et messages du récit. Pour les Arabes et les Russes, Dallas reflète par exemple la « dégénérescence morale » ou encore un « capitalisme pourri ». Certains (les Russes particulièrement) vont jusqu'à prêter aux réalisateurs des intentions manipulatrices. Les Américains n'identifient pas de message et ne prêtent pas d'autre prétention au feuilleton que celle de les divertir. Les énoncés critiques « syntaxiques » portent sur les conventions narratives du genre : les principes de fidélisation sont finement décodés, notamment par les Américains. Les critiques « pragmatiques » enfin, se rapportent à la posture réflexive du spectateur sur son expérience télévisuelle.

La lecture référentielle ne suspend pas pour autant tout décodage critique et la lecture métalinguistique peut se révéler tout aussi passionnée qu'un énoncé référentiel et ne relève pas forcément d'une mise à distance. Les formes d'opposition aux programmes sont diverses aux yeux des auteurs, qui en distinguent quatre sortes : les lectures oppositionnelles « morale », « ludique », « idéologique » et « esthétique ». Chacune caractérise plus ou moins une communauté culturelle. Elles définissent un système de « défense » vis-à-vis de l'influence du texte télévisuel mais présente du coup une vulnérabilité spécifique : « il y a toujours un défaut dans la cuirasse, un talon d'Achille »[77].

---

[75] Katz, Elihu, Liebes, Tamar (1990), *The Expert of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press ; (1993), « Six interprétations de la série *Dallas* », *Hermès*, n° 11-12, p. 125-144.

[76] Quatre communautés sont israéliennes (Arabes, Juifs récemment immigrés de Russie, Juifs marocains et membres d'un kibboutz), une communauté d'Américains de Los Angeles, une dernière de Japonais de Tokyo (où *Dallas* a été un échec).

[77] *Ibid.* (1993), p. 141.

Pour Dominique Pasquier,

> « la maîtrise des codes de fabrication, des conventions, des activités professionnelles permet de traiter une série comme une fiction différente de la vie ordinaire. (…) Mais savoir tout cela n'empêche pas d'aimer y croire. (…) Croire sans croire : la relation aux personnages de l'écran se construit sur une tension entre une logique cognitive (qui conduit à identifier des éléments rationnels de fabrication du programme) et une logique émotionnelle qui permet de sublimer ces mêmes éléments pour entrer dans une relation affective avec une personne humaine. »[78]

La sociologue se penche sur l'un des produits télévisuels les plus stigmatisés de la télévision française. Se dégageant d'une posture légitimiste et critique, elle s'attache plutôt à interroger le rôle de la série dans la socialisation des enfants et des adolescents. Elle traite ainsi cet objet à travers deux questions : (i) le rapport qu'entretiennent les (très) jeunes fans avec leur série favorite et les personnages qu'elle met en scène ; (ii) la réception qui lui est réservée au sein des familles et des groupes de pairs[79]. La question des contenus, et des éventuels stéréotypes et écueils véhiculés par cette production de type industrielle, est contournée pour une focale mise sur les discours des téléspectateurs. Pasquier laisse le travail critique aux amateurs eux-mêmes qui s'avèrent selon elle tout aussi capables de décrypter *Hélène et les garçons* – ce d'autant plus qu'ils connaissent parfaitement la série : « C'est du point de vue des enfants que sera analysée ici la série. Ce qui suppose de suspendre tout jugement de valeur et de prendre au sérieux ce qu'elle peut nous apprendre non seulement sur la relation des jeunes à la fiction télévisuelle, mais aussi, et surtout, sur la manière dont ils utilisent la télévision pour repenser le monde qui les entoure »[80].

Les jeunes fans s'avèrent non pas mystifiés par la série mais au contraire très au fait de la machine industrielle et commerciale qu'est *Hélène et les garçons*. Loin d'être entièrement dupes du caractère artificiel des histoires qui leur sont présentées, ainsi que du travail de cadrage opéré par les producteurs sur les personnages, ils distinguent bien le réel du fictionnel et le comédien du personnage qu'il campe… bien qu'ils aiment à imaginer des similitudes entre le caractère de l'un et l'autre. C'est d'ailleurs plus souvent l'acteur/personne qui attise surtout la curiosité : connaître le passé d'Hélène Rollès, savoir si le couple Hélène et Nicolas existe aussi dans la « vraie vie », si les uns et les autres s'apprécient en-dehors des tournages, etc. L'attachement

---

[78] Pasquier, Dominique (1999), *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, p. 48.

[79] Le matériau empirique divers est issu des milliers de courriers envoyés par les fans à Hélène et ses « ami(e)s », d'une enquête par questionnaires diffusés auprès de collégiens et lycéens ainsi que d'observations *in situ* au domicile de familles, selon des contextes socio-culturels variés. Le terrain est complété par le visionnage de la série et des entretiens avec ses protagonistes (acteurs, producteurs, scénaristes).

[80] *Ibid.*, p. 7.

s'établit finalement à travers la recherche d'un rapport direct avec la personne et l'éviction subséquente de la médiation de la fiction : être au plus près de ce qu'est « réellement » Hélène, l'actrice et la personne. « Pour atteindre la personne civile, il faut liquider le personnage. L'entreprise n'est pas simple. (…) Tout le problème est d'arriver à savoir si le personnage qu'elles ont aimé à l'écran est bien en phase avec cette personne civile avec laquelle elles voudraient entrer en contact »[81].

Influencé par Jauss, Calbo considère pour sa part l'expérience de réception comme une opération de fusion entre le monde du texte et celui du récepteur[82]. Le programme va potentiellement faire l'objet d'un investissement tel qu'il peut constituer une « réalité » participant du monde de vie du téléspectateur. Cet entrelacement de la fiction et du réel est particulièrement saillant concernant les personnages de séries. Il existe selon l'auteur un rapport d'analogie entre l'expérience relationnelle « réelle » (les interactions avec son entourage) et l'expérience relationnelle éprouvée au contact de personnes fictionnelles. Les uns et les autres sont envisagés selon des critères peu différents : on s'attachera à la voix, aux traits du visage ou au caractère pour décider si quelqu'un nous est agréable ou non. Ainsi, le contact prolongé avec un comédien qui (parfois sur des décennies), incarnant un personnage sériel, grandit et vieillit au fil des années peut-il conduire à ce que celui-ci (comédien-personnage) prenne une place prégnante dans la vie du téléspectateur. Calbo prend acte de cette « intrusion du réel dans la fiction (la croissance naturelle de l'actrice incarnant Samantha) et de la fiction dans le réel (le rapport de proximité avec le personnage). Elle rend compte d'une expérience de familiarité résultant de la fréquentation régulière d'un personnage fictif côtoyé quotidiennement »[83]. Pour l'auteur, cet entrelac des deux « mondes » participe de l'attachement et de l'appropriation de la série par l'individu ; elle est une donnée du plaisir sériel.

1.3.2 - De l'impression de réalisme à l'effet de réel

Cet entrelac des deux « mondes » est enrichi par l'essor des fictions réalistes évoqué par Robert Thompson[84]. Mais encore faut-il s'entendre sur la notion de réalisme. François Jost pointe une erreur selon lui fréquente des analystes de la télévision. Le réalisme n'est pas la capacité à copier la réalité mais bien plutôt…

> « …un type de discours, qui obéit à des règles strictes, dont l'acmé n'est pas l'exactitude ou la conformité à notre monde, mais l'impression qu'il donne d'être proféré par un narrateur qui connaît son affaire. À cet égard, que les raisonnements des experts de *CSI* soient épistémologiquement faux importe

---

[81] *Ibid.*, p. 67.

[82] Calbo (1998), Réception télévisuelle et affectivité…

[83] *Ibid.*, p. 115.

[84] Thompson (1996), Television's Second Golden Age…

> moins que l'impression qu'ils nous donnent de faire surgir la vérité d'un raisonnement. »[85]

Cette impression de réalisme repose selon Jost sur deux leviers : les effets *d'actualité* et *d'universalité*. L'effet d'actualité contient lui-même deux niveaux. Le premier, la *dispersion*, renvoie aux divers éléments factuels, insignes ou anodins, qui traversent nos quotidiens : une ressemblance plus ou moins marquée avec un lieu, la référence à une personnalité de notre monde, etc. Le second niveau de l'actualité, la *persistance*, correspond à des faits socio-historiques non seulement partagés mais plus pérennes : « ce que les téléspectateurs, qu'ils soient américains ou non, sentent comme *contemporain* (…) une sorte de bain d'immersion dans lequel est plongé le monde »[86]. Ce type d'actualité, comme les attentats du 11 septembre ou le réchauffement climatique, est un ressort peu utilisé par les scénaristes français. Leurs homologues américains y recourent en revanche fréquemment, expliquant pour partie le succès à l'international de leurs fictions :

> « Si les séries américaines peuvent nous sembler si proches malgré leur extranéité, c'est qu'elles se fondent sur des idéologies transnationales, des lieux communs (…) qui font florès dans de nombreux pays : le *complot* (*Bones*, *24*, *Prison Break*, *Heroes*) ; le *rejet des élites*, la mise en avant des *manipulations*. »[87]

Ces références partagées participent du fond psychologique commun afférent au second effet mentionné par Jost : *l'universalité anthropologique*. L'écart pouvant exister entre l'univers socio-culturel (voire spatio-temporel) dépeint par la fiction et celui dans lequel évolue le spectateur peut être comblé en faisant appel à des comportements, des motivations ou des sentiments globalement partagés : l'amour, la jalousie, la soif de pouvoir, l'injustice, etc. Sortant du schéma narratif classique qui propose des personnages à la psychologie simplifiée et intangible (le bon, le méchant, etc.), les séries actuelles ont offert des personnalités plus complexes, avec leurs fêlures et leurs états d'âme, et replacées dans une certaine quotidienneté (*P.J.*, *Les Soprano*, *Six Feet Under*, etc.). Ces héros relèvent d'un « mode mimétique bas »[88] : plus « humains », ils ne se distinguent du commun des mortels qu'à la marge. Ce type de fictions a pris le pas ces dernières années sur des séries affichant des modes « mimétique élevé » ou « romanesque » mettant en scène des héros supérieurs à leurs congénères (*L'Homme invisible*, *Wonder woman* ou dans un autre registre *Columbo* et *L'Instit'*). L'impression d'humanité est renforcée par le fait que ces héros sont désormais doués de mémoire, y compris dans les séries à épisodes bouclés. Ils engrangent les expériences passées dans les précédents épisodes et, à partir de là,

---

[85] Jost (2011), De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?…, p. 26.

[86] *Ibid.*, p. 11.

[87] *Ibid.*, p. 12.

[88] Jost s'inspire ici du théoricien Northrop Frye.

peuvent évoluer au long de la série. Ils vieillissent en même temps que leurs spectateurs.

En définitive, conclut Jost, « les séries classiques et les séries actuelles s'opposent moins en raison de leur plus ou moins grand réalisme qu'en raison de choix concernant le mode mimétique et la représentation du temps humain, qui sont aussi deux façons de concevoir la quotidienneté »[89].

L'effet de réalisme peut également provenir des éléments paratextuels. Jost remarque à cet égard un recours croissant des diffuseurs à une « stratégie de la feintise », laquelle consiste à faire « *comme si* la fiction était plus vraie que les documents authentifiants » (soit, de l'ordre du documentaire ou du reportage)[90]. Rappelons que la « feintise » est définie comme « une *mimésis* de l'énoncé de réalité » (*i.e.* du registre du vrai), tandis que la fiction serait elle une « *mimésis* de la réalité » (*i.e.* du registre du vraisemblable)[91]. La stratégie de la feintise consiste autrement dit à laisser volontairement indéfini le genre télévisuel auquel on a affaire. À l'appui d'une bande-annonce de la série *Police District* diffusée par M6, l'auteur note qu'elle ne laisse transparaître aucun indice du caractère fictionnel du programme, susceptible de provoquer chez le téléspectateur « une légère hésitation »[92].

Hervé Glevarec pointe[93] un flou similaire concernant le générique de certaines séries, dont l'une des fonctions est d'annoncer le genre – en l'occurrence fictionnel – du programme qui débute. De plus en plus de séries voient leur générique intervenir après une première scène ; par exemple, dans une série policière, après que le crime servant d'intrigue principale à l'épisode soit commis. Les génériques ont eu de plus tendance à se raccourcir nettement afin de compenser l'accroissement des espaces publicitaires à la télévision américaine[94]. Il est réduit à son plus simple appareil avec *Lost* où, durant une vingtaine de secondes, se détache d'un fond noir le titre de la série en lettres blanches et dans un mouvement avant circulaire (*Heroes* dispose d'un générique assez semblable à la différence qu'apparaît à la conclusion le nom du créateur de la série).

Autre cause de flou, cette fois au niveau même du processus production : l'utilisation désormais fréquente de caméras « steadicam » qui, notamment, facilitent les plan-séquences (e.g. *Urgences*). Leur généralisation a quelque peu bousculé le code narratif

---

[89] Jost, François (2004), « Séries policières et stratégies de programmation », *in* P.Beylot et G. Sellier (dir.), *Les Séries policières*, Paris, INA/L'Harmattan, p. 57-83 (p. 70).

[90] *Ibid.,* p. 76.

[91] Jost, François (1995), « Le feint du monde », *Réseaux*, n°72-73, p. 163-175 (p. 165) ; (2009), *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin.

[92] Jost (2004), « Séries policières »…

[93] Glevarec, Hervé (2010) « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, n° 18, p. 214-238.

[94] Barthes (2009), *Du « temps de cerveau disponible » ?…*

propre à la fiction visuelle basée au contraire sur le montage de séquences. Le plan-séquence fait coïncider le temps réel et le temps filmé : « L'univers diégétique de la fiction (son univers spatio-temporel) est pragmatiquement lié à l'univers extradiégétique de la réception (celui du temps et du lieu de visionnage) »[95]. Le format sériel permet à l'extrême d'éliminer le principe filmique de l'ellipse, comme dans *24 heures chrono* où chaque épisode d'une heure (publicité comprise) correspond à une heure de temps diégétique. Dans un même ordre d'idée, les séries américaines (en France, citons *Plus Belle la Vie*) n'hésitent pas à embrasser le calendrier de la vie sociale, par exemple en mettant en scène Noël lors des épisodes de la fin décembre.

Plus généralement, pour Glevarec les séries américaines actuelles ont modifié le rapport de la fiction au monde, non pas en renforçant leur lien par davantage de réalisme, mais en créant un niveau singulier propre : un *réalisme fictionnel*. L'auteur propose de substituer au modèle de la *néo-télévision* et son ensemble notionnel « réalisme – genre – promesse de genre – décodage » le modèle de la *post-télévision*. Ce dernier modèle articule en leur lieu et place « l'effet de réel » barthien, le « cadre d'interprétation » cher à Goffman, « l'horizon d'attente » Jaussien et l'« enquête » selon son acception pragmatiste (sans qu'il soit cité, on pense à James Dewey). Ici, le genre ne serait qu'une dimension du cadre d'interprétation et sa promesse qu'un aspect d'un horizon d'attente moins déterminé.

> « L'effet de réel émerge d'une sortie du code, code partagé par des récepteurs compétents, maîtres d'une grammaire cinématographique, littéraire, télévisuelle, voire ordinaire (grammaire ordinaire semblable à un cadre de l'expérience au sens de Goffman). Le détail ou le punctum [en photographie] ont une dimension d'inattendu, de surprise qui enclenche sur un questionnement et un travail qui relèvent de la question : que s'est-il passé ? Que se passe-t-il là ? L'effet de réel est ni plus ni moins qu'un trouble dans la représentation. L'effet de réel est ni plus ni moins qu'un trouble dans la représentation. Le spectateur ne dispose plus d'un code conventionnel – un genre qui contient des promesses, un univers diégétique séparé du monde ou une grammaire visuelle conventionnelle – pour comprendre ce qu'il a devant les yeux. »[96]

À la précédente hésitation évoquée par Jost répond donc un trouble du spectateur provoqué par un élément fictionnel inédit, un détail sortant des cadres spectatoriels habituels pour déboucher, en somme, sur un extra-ordinaire. Cet effet de réel éprouvé renvoie selon Glevarec au « point de contact de la diégèse fictionnelle avec le temps réel et social ou avec le monde situé et daté attaché à une configuration historique »[97]. En bref, l'effet de réel tient d'un surgissement du « réel » dans la fiction, un réel dont la fiction n'est pas extérieure mais bien partie-prenante. Les séries en sont des événements factuels produisant des effets sur notre monde. Les

---

[95] Glevarec (2010) « Trouble dans la fiction »…, p. 227.

[96] *Ibid.*, p. 219.

[97] *Ibid.*, p. 220.

narrations qu'elles mettent en scène rencontrent par ailleurs plus souvent et selon une multitude de voies les faits de ce monde.

L'effet de réel survient lorsque la convention du genre (et sa promesse) est débordée par un élément de la fiction au statut indéterminé : « c'est de la fiction *mais* ça parle d'attentats qui se sont produits il y a quelques jours dans le monde (*24 heures chrono*, *À la Maison blanche*) ; c'est de la fiction mais il y a un personnage qui appartient à une autre fiction (cas de cross-over de deux séries) »[98]. D'où la nécessité pour le spectateur d'enquêter sur ce qu'il se passe à l'écran. D'où, à ce titre, la pertinence selon l'auteur d'abandonner une approche de la réception sur le modèle du décodage mais sur celui de l'enquête.

1.4 – Regarder une série : entre activité individuelle et pratique collective

Plus qu'une porte ouverte sur le monde extérieur, la télévision (comme la radio) connecte l'individu devant son poste aux autres téléspectateurs. Les fidèles *Dallas*, par l'intermédiaire de leur téléviseur et de leurs choix de programmes, entrèrent d'une certaine façon en relation avec les autres membres du public du feuilleton. « Notre présence [devant le téléviseur] est réunion et participation, nous dit Michel Gheude. La télévision nous réunit sur une place publique où nous nous retrouvons pour nous rencontrer, pour être ensemble, pour partager »[99]. Cette rencontre virtuelle trouve sa forme la plus accomplie dans les « cérémonies télévisuelles » analysées par Daniel Dayan et Elihu Katz, réunissant des publics géographiquement dispersés, mais néanmoins unis par la conscience d'assister simultanément à un même évènement, fût-il d'ordre fictionnel[100].

L'expérience télévisuelle n'est jamais le seul fait de la rencontre d'un programme et d'un spectateur, mais engage un contexte social et culturel plus large. Aussi isolée qu'elle puisse paraître parfois, la pratique télévisuelle est un acte plus ou moins intentionnel actualisant l'inscription de l'individu dans une collectivité. L'investissement individuel d'un programme peut être en partie constitutif de l'investissement collectif dont ce programme fait l'objet. Car ils garantissent un accès à des références communément partagées, les programmes doués d'une forte visibilité dans l'espace public constituent d'importantes ressources conversationnelles[101]. Ils permettent en ce sens à l'individu une meilleure inscription dans des collectifs, des

---

[98] *Ibid.*, p. 223.

[99] Gheude, Michel (1998), « La réunion invisible : du mode d'existence des téléspectateurs », *in* S. Proulx (éd.), *Accusé de réception*, Paris, L'Harmattan, p. 167.

[100] Dayan, Daniel, Katz Elihu (1996), *La Télévision cérémonielle*, Paris, PUF.

[101] Boullier, Dominique (1987), *La Conversation télé*, Rennes, LARES ; (2004), *La Télévision telle qu'on la parle*, Paris, L'Harmattan ; Pasquier (1999), *La Culture des sentiments*…

communautés d'interprétation[102] – c'est-à-dire des groupes plus ou moins importants dont les membres partagent des conditions et des gestes interprétatifs communs. Celles-ci se forment au travers d'expériences vécues similaires, en sorte qu'elles peuvent être restreintes et très concrètes (une famille, un groupe d'amis) ou à l'inverse réunir un collectif vaste et en partie virtuel (une communauté culturelle, nationale). La famille[103], les groupes d'amis[104], l'entourage professionnel[105], les communautés ethniques[106] ou encore le « public imaginé » par le téléspectateur[107] participent ainsi de l'appropriation individuelle des textes médiatiques. Les multiples conversations et bavardages qui accompagnent et ponctuent quotidiennement les pratiques télévisuelles viennent informer nos interprétations et lectures, les manières dont nous nous saisissons des programmes que l'on regarde.

Pour exemple, Pasquier rend compte de l'inscription, à un premier niveau, de la réception de *Hélène et les garçons* dans l'univers familial. Ce dernier structure fortement la manière dont le feuilleton va être accueilli ainsi que la relation qu'il suscitera entre les enfants/adolescents et les parents. « La série permet donc d'observer concrètement comment, au sein d'une famille, le même programme peut engendrer tout un ensemble de prises de positions à la fois spectatorielles et morales »[108]. Ainsi, les familles populaires tendent à favoriser une relation (notamment mère/fille) de proximité et d'échange fondée sur un jugement positif de la télévision et de *Hélène et les garçons*. Au contraire, les parents au capital socioculturel plus élevé tendent à stigmatiser la série, ce qui complique pour l'enfant son attachement au programme. Si la famille constitue le premier cercle social mis à contribution par la série télévisée, celle-ci fait l'objet de multiples interactions au sein de diverses communautés sociales (école, club de sport, lieu de travail, voisinage, etc.). Elle s'insère selon l'auteur dans une « double communauté des fans » : d'une part celle avec qui l'ont est en interaction, avec un rôle important de la meilleure amie : « On ne devient pas fan toute seule devant son poste. Il faut des intermédiaires, généralement une autre fan dans l'entourage proche, qui va s'employer à convertir la

---

[102] Fish (1980), *Is There a Text in this Class?*…

[103] Morley, David (1986), Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure, London, Comedia/Routledge ; Lull, James (1990), Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television's Audiences, London, Routledge.

[104] Seiter, Ellen, *et alii.* (1989), "Don't Treat us Like we're so Stupid and Naïve: Toward an Ethnography of Soap Opera Viewers", *in* E. Seiter (ed.), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*, London, Routledge ; Pasquier (1999), *La Culture des sentiments*…

[105] Boullier (1987), *La Conversation télé*… ; (2004), *La Télévision telle qu'on la parle*… ; Chalvon-Demersay, Sabine (2003), « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception comparée des séries télévisées "L'instit" et "Urgences" », *in* D. Céfaï et D. Pasquier (éd.), *Les Sens du public*, Paris, CURAPP-PUF, p. 501-521.

[106] Katz et Liebes (1990), *The Expert of Meaning*…

[107] Dayan (1992), « Les mystères de la réception »…

[108] Pasquier (1999), *La Culture des sentiments*…, p. 159.

nouvelle initiée en lui révélant des informations sur la vraie vie des personnages »[109] ; d'autre part, la communauté élargie, imaginée, des autres fans dont on a connaissance par la presse et la télévision.

1.4. 1 - La série comme forme contemporaine du récit populaire séculaire

Pour Calbo, la routine, caractéristique essentielle de la télévision, est au fondement de tout collectif et de tout ordre social. À travers l'expérience intime et privée de la téléspectature l'individu contribue néanmoins à produire cet ordre social ; il actualise et réaffirme son inscription dans un collectif. Bianchi formule une idée assez similaire :

> « Le travail social qu'opère la télévision est une sorte de réassurance permanente des valeurs pratiques d'une société donnée. En déclinant le vivre-ensemble du groupe selon tous ses temps et tous ses modes, la télévision réaccrédite en permanence les modèles qui façonnent l'échange quotidien, réactualise les règles du jeu collectif, rend lisible pour le plus grand nombre le tracé présent des frontières du croyable et de l'acceptable. »[110]

L'individu face à son téléviseur se trouve en « transaction continue » avec lui-même, son identité, ses désirs et frustrations. Sous un aspect ludique, les séries procèdent d'un « réalisme opératoire » qui nous connecte aux fondements de notre identité sociale. Les « lieux communs » véhiculés dans *Dallas* sont moins stéréotypes qu'*archétypes*. Le caractère domiciliaire et répétitif du feuilleton, diffusé jour après jour à la même heure, sa grande « lisibilité », loin des codes cultivés, ne réclamant ni coût d'entrée important ni concentration dispendieuse pour le suivre, favorisent son inscription dans l'expérience quotidienne et intime des individus. Au contraire de la sortie culturelle basée sur une rupture de la quotidienneté, le temps représenté de *Dallas* et le temps vécu du téléspectateur tendent à s'entremêler et se fondre en une même trame expérientielle.

D'aucuns situent les séries contemporaines dans la tradition des grands récits mythiques, universels et intemporels. *Dallas* tout particulièrement est comparé aux œuvres d'Homère[111] : dans un même registre épique que *L'Iliade* et *L'Odyssée*, le feuilleton-fleuve étatsunien met en scène les jeux d'alliance et d'affrontement entre des dynasties rivales dont l'objectif est de préserver la continuité et la puissance du clan. Pour sa part, Bianchi voit en *Dallas* la réactualisation de la figure mythique du pionnier (l'explorateur, le redresseur de tord, le bâtisseur d'empire, etc.) qui, bien qu'américaine, trouve un écho dans nombre de sociétés et explique son succès international. Schrøder considère que la télévision de divertissement est

---

[109] *Ibid.*, p. 193.

[110] Bianchi (1985), « Dallas »…, p. 26.

[111] Dupont (1991), *Homère et Dallas*…

représentation symbolique des espoirs, rêves et angoisses qui habitent l'inconscient collectif d'une culture à un moment donné[112]. Les lectures qui en sont faites par les individus sont autant de baromètres qui rendent compte du climat culturel et de l'humeur populaire. La télévision jouerait un rôle similaire à certains rites dans les sociétés tribales : forme de miroir des valeurs et normes sociales, mouvement réflexif permettant leur continuité tout comme leur évolution. Schrøder s'appuie ici sur l'anthropologue Victor Turner, qui met en exergue au sein des rites de passage le rôle de la « liminalité ». Celle-ci consiste en une mise en suspension de l'ordinaire et de ses contraintes : c'est l'occasion, institutionnellement ordonnée, d'éprouver et évaluer ses pratiques et comportements routiniers et, le cas échéant, de les renouveler. En tant que méta-commentaire réflexif sur nos « sociétés complexes », l'art (y compris dans ses formes populaires) remplit pour Turner une fonction équivalente de la liminarité tribale. Sous couvert de divertissement, la fiction télévisée fait pénétrer, selon Schrøder, dans un univers symbolique dont les éléments signifiants permettent d'échapper aux contraintes de la vie quotidienne.

La télévision populaire et la téléfiction renvoient en effet à une fonction fondamentale des sociétés humaines, archaïque, qui est celle du conte et du conteur[113]. Ces nouveaux récits ont néanmoins pour eux, selon Geneviève Piéjut, « la puissance évocatrices des images électroniques » leur donnant d'atteindre « un rare degré d'efficacité »[114]. Dans un même ordre d'idée, Florence Dupont nous invite à penser la série comme héritière d'une culture orale, c'est-à-dire un autre langage qui « échappe à l'idéologie de l'écriture et du monument (…) C'est le cas du théâtre, de la télévision, des concerts rock qui comme les chants des griots et les contes berbères appartiennent à l'oralité »[115]. À la « culture-monument » fille de l'écriture, Dupont oppose une « culture-évènement » liée à une tradition orale, où la culture est synonyme de pratiques rituelles et où l'énoncé équivaut l'acte d'énonciation. Plusieurs chercheurs signalent la proximité entre la téléculture et certaines pratiques anciennes et/ou lointaines : John Fiske et John Hartley parlent de la fonction « bardique » de la télévision[116], Horace Newcomb et Robert Alley voient en elle un médium chorique en référence aux chœurs des tragédies grecques[117]. Esquenazi souligne enfin la propension de la fiction populaire à la caricature, qui ferait écho à la tradition carnavalesque[118]. Ce penchant pour l'exagération, du *Gargantua* de Rabelais à Homer

---

[112] Schrøder (1986), "The Pleasure of Dynasty"…

[113] Bianchi (1985), « Dallas »…

[114] Piéjut, Geneviève (1987), « Feuilletons et séries », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 16, INA/La Documentation Française, nov-déc., p. 10-12.

[115] Dupont (1991), *Homère et Dallas*…, p. 15.

[116] Fiske, John, Hartley, John (1978), *Reading Television*, London, Methuen & Co.

[117] Newcomb, Horace, Alley, Robert S. (1983), *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford University Press.

[118] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées*…

Simpson, fonctionne comme une sorte de « double comique » du réel, dont les séries, à l'image des carnavals du Moyen Âge, seraient une expression contemporaine.

1.5 – Séries et études de fans

La dimension collective de la consommation sérielle apparaît encore plus saillante s'agissant des pratiques de fans. Courant important de l'étude des séries, les *Fan Studies* ont souligné l'impérieuse nécessité présente chez l'*aficionado* de partager la singularité de sa passion (émotions, informations, objets, etc.) au sein de communautés de fans. De ce point de vue, l'arrivée de l'Internet a facilité la mise en lien de ces communautés et a plus globalement renouvelé des modalités du « fandomisme ».

1.5.1 - Vers une prise au sérieux du fan : du fanatisme au fandomisme

Jusque dans les années 1980, lorsqu'il n'était pas tout simplement ignoré, le phénomène « fan » représentait, tout comme les séries télévisées, un « mauvais » objet de recherche. Ce que constate Joli Jensen :

> « La littérature sur les fans est hantée par l'idée de déviance. Le fan y est toujours caractérisé (en référence aux origines du terme) comme un fanatique potentiel. Le fandomisme est en effet perçu comme un comportement excessif, sinon dérangé. (…) Les deux grandes images accolées au « fan » [la personne obsédée et la foule hystérique] sont fondées sur une critique implicite de la vie moderne. Le fandomisme est considéré comme le symptôme psychologique d'une dysfonction sociale supposée. »[119]

Le fan a longtemps symbolisé ce que la société de consommation avait pu engendrer de pire. La figure du fanatique mystifié, sinon dangereux, personnifie les dérives liées aux mass-médias tant redoutées par les chantres de la théorie des effets forts. Le fan est ainsi devenu l'expression la plus accomplie de leurs plus vives inquiétudes à l'égard de l'influence – assurément néfaste – des médias de masse, du consumérisme et du *star system* sur des foules d'individus tout entiers séduits et abusés par ces veaux d'or modernes. Enfant de l'union de l'industrie et de la culture, cette figure est alimentée par quelques cas tragiques et éclatants tels que les assassinats par des « admirateurs » de l'actrice Rebecca Schaeffer (*My Sister Sam*) ou encore du musicien John Lennon. Ce faisant, cette figure repoussoir a ainsi durablement grevé la recherche dans ce domaine.

---

[119] Jensen, Joli (1992), "Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization", *in* L. Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Music*, London, Routledge, p. 10. Ma traduction.

La recherche hexagonale a de nouveau tardé à étudier de près l'expérience fandomiste. Encore une fois, la perspective critique emmenée par Bourdieu ne semble pas y être étrangère. Pour cette théorie du soupçon, globalement méfiante vis-à-vis de la parole des acteurs, c'est-à-dire de leur capacité réflexive, le fan est emblématique du fourvoiement des individus concernant la *véritable* raison de leurs actions et jugements. Le fan est selon Bourdieu « celui qui "croit qu'il croit", sans savoir que cette croyance est en réalité déjà l'expression de son aliénation »[120]. Plus loin encore :

> « L'avidité accumulatrice qui est au principe de toute grande accumulation de culture se rappelle trop manifestement dans la perversion de l'amateur de jazz ou de cinéma qui, poussant à la limite, c'est-à-dire à l'absurde, ce qui est impliqué dans la définition légitime de la contemplation cultivée, substitue à la consommation de l'œuvre la consommation des savoirs d'accompagnement (générique, composition de l'orchestre, dates d'enregistrement, etc.) ou dans l'acharnement acquisitif de tous les collectionneurs de savoirs inépuisables sur des sujets socialement infimes. »[121]

À la lecture de cet extrait de *La Distinction*, il est aisé de constater avec Matt Hills[122] l'opposition toujours à l'œuvre au sein du monde académique entre « la bonne rationalité » de l'amateur (de musique baroque ou d'art contemporain) et le « mauvais cultisme » du fan à l'endroit d'un produit mass-médiatique (la vedette, le film hollywoodien…). La théorie de la légitimité fournit, à ce titre, une vision relativement pauvre du fan qui, de plus, n'est pas exempte de tout jugement de valeur. Le fan, forcément issu de catégories moins pourvues culturellement, serait gouverné par un effet de culpabilité et de désirabilité sociale. Désirabilité sociale qui se traduit chez les classes moyennes par ce que Bourdieu appelle la « bonne volonté culturelle » à l'égard des œuvres « savantes ». Finalement, à la définition sur-positive du fan, c'est-à-dire d'un amateurisme poussé à l'extrême et donc versant dans la monstruosité[123], répond une conception en négatif : le fandomisme comme pratique culturelle lacunaire, où font défaut l'intérêt véritable de l'objet passionnel, le sens et la distance critique…

L'acception bourdieusienne du capital culturel comme celle de la légitimité apparaissent d'autre part désormais bien figées alors que, de l'*omnivorisme* défini par Richard Peterson[124] à l'*éclectisme culturel* de Bernard Lahire[125], a été mis en évidence le

---

[120] Bourdieu (1979), *La Distinction*…

[121] *Ibid.*, p. 380.

[122] Hills, Matt (2002), *Fan Cultures*, London, Routledge.

[123] Jensen, Joli (1992), "Fandom as Pathology"…

[124] Peterson, Richard A. (1992), "Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore", *Poetics*, n° 21, p. 243-258.

[125] Lahire, Bernard (2004), La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi, Paris, La Découverte.

brouillage des frontières culturelles au profit d'une relative coexistence de divers types de goûts et de pratiques culturels chez un même individu. Ce phénomène tient, nous dit Olivier Donnat[126], à deux raisons majeures : tout d'abord, la démocratisation scolaire n'a pas, ainsi que la théorie de la légitimité nous conduirait à le supposer, été suivie d'un renforcement de la culture consacrée. Ce qui signale la perte d'influence de l'institution scolaire en matière de définition des hiérarchies culturelles. En outre, les industries culturelles et médiatiques s'imposant, elles sont venues concurrencer les institutions scolaire et familiale qui tenaient traditionnellement le rôle d'instrument de distinction.

Or donc, si l'homologie entre classes sociales et pratiques culturelles spécifiques n'est malgré tout pas entièrement contestée, il devient cependant acquis que le champ des pratiques et des goûts est bien plus labile qu'il n'y paraissait dans les années 1970-80, et par ailleurs que celui-ci n'est pas ou plus traversé par une seule ligne de légitimité (du « populaire » au « savant ») mais par un ensemble de légitimités concomitantes[127]. Preuve s'il en est, l'extrait précédent sous-entend le cinéma et le jazz comme faisant partie de la culture populaire, ce qui aujourd'hui – soit plus de trente ans après la parution de l'ouvrage *La Distinction* – à de quoi surprendre.

Dans ce contexte globalement hostile au fandomisme, Henry Jenkins va être l'un des instigateurs d'une perspective académique cherchant à (re)valoriser l'activité du fan[128]. Il en propose une approche en termes de productivité plutôt que de réception ; il promeut l'idée d'une « culture participative ». Suivant un même objectif, John Fiske distingue trois formes de productivité fan[129]. La première, *sémiotique*, renvoie à la signification des identités sociales (être fan de *Star Trek*), ou comment les textes médiatiques travaillent les identités des individus qui s'en emparent. Le deuxième type de productivité est dite *énonciative*, c'est-à-dire relative à la circulation des significations *via* les multiples conversations et échanges qui ont lieu au sein des communautés de fans. Pour Fiske, ces conversations et échanges ainsi que les relations auxquelles ils peuvent donner lieu finissent parfois par primer sur l'objet passionnel lui-même. Enfin, la productivité peut être *textuelle* et consister en la réappropriation des textes médiatiques : le *fan'art*. Celui-ci met au jour l'inventivité des fans à travers

---

[126] Donnat, Olivier (1994), Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme, Paris, La Découverte.

[127] Parmi lesquelles l'âge et même la génération deviennent des variables de plus en plus prépondérantes, les individus ayant progressivement tendance à rester fidèles aux objets passionnels de leur jeunesse : Donnat, Olivier (1998), *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, Dep-Ministère de la culture/La documentation française ; Glevarec, Hervé (2003), « La place et les conséquences de la radio dans l'univers culturel et social des jeunes », *in* O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, p. 85-92.

[128] Jenkins, Henry (1988), "*Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as a Textual Poaching", *Critical Studies in Mass Communication*, 5/2, p. 85-107 ; (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge.

[129] Fiske (1989), Understanding popular culture…

diverses activités créatives ayant toujours pour base le cadre contraignant d'une ou plusieurs séries : écrit fictionnel (*fanfiction*), montage vidéo (*fanvidéo*) ou écriture de chanson (*filk music*)[130]. Ces productions sont autant de pratiques par lesquelles les fans prolongent, enrichissent et complètent selon leurs envies leurs séries favorites. Elles s'appuient sur les prises offertes par les récits originaux, profitent des interstices qui se créent en leur sein ainsi qu'entre les différentes séries.

Cette forte appropriation des produits issus des industries culturelles (en particulier facilitée par le numérique) peut donner lieu à quelques tensions entre les communautés de fans et les industries culturelles. Les industries culturelles se trouvent en effet dans la situation paradoxale de dépendre en partie de ces publics particulièrement passionnés qui promeuvent et font circuler leurs produits ; elles souhaitent toutefois, parfois contre ces mêmes passionnés, garder le bénéfice du sens de ces produits et des valeurs qu'elles leur ont peu ou prou allouées. « Ce qui est en jeu, explique Jenkins, c'est la remise en cause du principe du *copyright*, lorsqu'il prétend encadrer jusqu'aux affects des fans, et la censure des significations alternatives au profit d'un sens univoque et unilatéral »[131]. Aux États-Unis surtout, où les séries sont depuis toujours considérées comme des œuvres culturelles à part entière, il n'est pas rare de voir des collectifs de téléspectateurs se former et investir l'espace public pour défendre leur série favorite et la vision qu'ils en ont. Forts d'une profonde connaissance de la série et de son univers, les fans se posent en gardiens de la tradition et de la cohérence du récit (formules narratives possibles, valeurs sous-jacentes, maintien d'un personnage, etc.).

Plusieurs travaux ont montré l'épreuve de force qui se joue parfois entre producteurs/diffuseurs et communautés de fans. Dominique Pasquier en fournit une bonne illustration avec la série-collège *Hélène et les garçons*[132]. Les petits fans n'hésitent pas à interpeller scénaristes et comédiens pour fustiger le choix de mettre Hélène, le personnage principal, en situation d'infidélité envers son petit-ami officiel Nicolas. Au regard de la série, la tolérance concédée aux autres protagonistes sur ce point n'est en effet pas de mise s'agissant d'Hélène qui, pour les fans, doit demeurer garante de la moralité en matière de relations amoureuses et affectives. L'engagement des communautés de fans s'exprime fortement à l'occasion de la suspension d'un programme ou, du moins, d'une volonté affichée par la chaîne. John Tulloch et Henry Jenkins évoquent le bras de fer entre les fans de *Star Trek* et le *network* américain NBC alors que ce dernier, faute d'une audience suffisante, désirait interrompre la série en

---

[130] Jenkins (1988), "*Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten"… ; (1992), *Textual Poachers*… ; François, Sébastien (2009), « Fanf(r)ictions. Tensions identitaires et relationnelles chez les auteurs de récits de fans », *Réseaux*, n° 153, p. 157-189.

[131] Jenkins (1992), *Textual Poachers*…, p. 32.

[132] Pasquier (1999), La Culture des sentiments…

1967 après seulement une saison[133]. Melissa S. Scardaville rend compte[134] de la mobilisation de ces « fans activistes », à travers le cas de la défense de *Another World*, soap-opera menacé d'annulation en 1999 après trente-cinq années d'existence. Deux exemples parmi d'autres, nombreux.

1.5.2 – Fandomisme et travail identitaire

Jenkins assouplit et dynamise le modèle « encodage-décodage » de Hall en introduisant l'idée de braconnage textuel (*« textual poaching »*) qu'il emprunte à de Certeau[135]. Pour le sociologue américain, le fan n'est pas nécessairement dans une posture de résistance face au producteur comme chez de Certeau ou Hall, mais revendique plutôt ce que Le Guern appelle un « droit à l'autodétermination sémiotique et identitaire »[136]. De fait, la recherche anglo-saxonne (davantage que les travaux français) a considéré la dimension identitaire de l'expérience médiatique, et tout particulièrement chez le fan :

> « Le sens d'un texte n'est pas donné d'avance, n'existe pas en soi : ainsi, la réception contient l'expérience identitaire, dans la mesure où le public ne se demande pas ce que le texte signifie, mais le fait signifier en le connectant à ses propres expériences. »[137]

L'identité du texte autant que celle de son public s'avèrent continuellement renégociées au cours de leurs interactions et ne cessent de s'informer et se transformer mutuellement. Les œuvres, y compris les plus populaires, fournissent aux individus des ressources pour penser leur expérience du monde et en retour les individus emplissent les œuvres de significations à partir de leur expérience vécue. Le fandomisme, par les pratiques ostensibles qu'il donne à voir, offre des clés de compréhension supplémentaires aux observateurs que nous sommes.

Jenkins montre comment les femmes amatrices de *Star Trek* construisent une acception « féministe » de la série distincte de lectures plus orthodoxes[138]. Celles-ci retiennent et valorisent des éléments sous-textuels *a priori* secondaires de *Star Trek* ayant trait à des problématiques qui les concernent plus singulièrement. La lecture et la production de *fanfictions* tournent régulièrement autour de la sexualité et de la

---

[133] Tulloch, John, Jenkins, Henry (1995), *Science fiction audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*, London, Routledge.

[134] Scardaville, Melissa S. (2005), "Accidental Activists: Fan Activism in the Soap Opera Community", *American Behavioral Scientist*, n° 48, p. 881-901.

[135] Certeau (1980), L'Invention du quotidien…

[136] Le Guern (2009), « *No matter what they do* »…, p. 41.

[137] *Ibid.*, p. 42.

[138] Jenkins (1988), "*Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten"…

question du genre, par exemple en imaginant une liaison (homosexuelle) entre Spock et Kirk, les deux héros de *Star Trek*. Les mouvements *gay* et *queer* érigent en porte-drapeau des soap-operas tels que *Dynasty* au travers de lectures parodiques voire ironiques. Ces réappropriations alternatives n'en sont pas moins des textes/pratiques de ralliement, supports de codes et de références partagés. Ceux-ci initient une forme subversive « des codes idéologiques dominants qui permet sans doute de tester nos conceptions du bien et du mal, de la norme et de la déviance »[139]. L'ambigüité entourant la sexualité d'un personnage ou la relation entre deux autres, ou bien encore de simples détails vestimentaires ou comportementaux peuvent susciter la passion de ces mouvements. Dans *Les Mystères de l'Ouest* (1965-1969), les tenues moulantes de James West ou le goût du travestissement de son partenaire Artemus Gordon ont donné lieu à moult interrogations (d'autant que Michael Garrison, le créateur de la série affichait son homosexualité). *Starsky et Hutch* ou encore *Miami Vice*, mettant chacune en scène un duo de policiers liés par une amitié aussi forte qu'ambiguë, sont sujettes à nombre d'interprétations dans ce sens[140]. S'intéressant à la série *Law & Order* et les questions concernant le penchant sexuel du policier Olivia Benson, Julie Levin Russo met en exergue[141] le processus par lequel les fans « localisent » son homosexualité supposée. Ce processus s'alimente selon elle de trois éléments concomitants : le texte lui-même, les indices qu'il offre aux interprétations des fans, enfin les contextes et méta-textes qui entourent la série.

Christian Le Bart, au gré d'une étude des fans des Beatles, rend compte de « la dialectique constitutive de tout fandomisme », et en particulier d'un dualisme « eux »/« nous » opérant tout au long de la carrière de fan[142]. La passion instaure dans un premier temps un phénomène de « différenciation » de l'individu vis-à-vis de son entourage mais aussi plus largement d'un autrui généralisé. Devenir fan revient ensuite à se reconnaître toutefois d'un collectif spécifique qui partage une même ferveur pour un objet et, par là même, potentiellement un ensemble de valeurs partagées, si ce n'est une commune vision du monde. L'inscription dans une communauté de fans résulte d'une propension qu'ils ont à partager leur attachement ; or dans le même temps, la rencontre avec d'autres *aficionados* désingularise la passion et introduit un principe de distinction entre les fans fondé sur l'intensité et l'authenticité de cette passion : « Il ne s'agit plus, désormais, explique Le Bart, de se différencier par la référence à l'univers Beatles mais à l'intérieur de celui-ci. Les communautés Beatles ne constituent une offre identitaire pertinente qu'à condition d'offrir aussi des opportunités de différenciation interne : la fusion en une grande

---

[139] Le Guern (2009), « *No matter what they do* »…, p. 42.

[140] Voir http://feuilletons.blogs.liberation.fr/series/2011/01/lhomosexualit%C3%A9-masculine-dans-les-s%C3%A9ries-am%C3%A9ricaines.html.

[141] Levin Russo, Julie (2009), "Sex detectives: Law & Order: SVU's fans, critics, and characters investigate lesbian desire", *Transformative Works and Cultures*, n° 3.

[142] Le Bart, Christian (2004), « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, n° 2, vol. 45, p. 283-306.

communauté familiale ne convient pas si elle dissout l'individu »[143]. Cette dialectique rapprochement/différentiation, si elle peut s'avérer remarquable à propos des fans, me paraît concerner en réalité tout individu, ses pratiques et ses goûts plus ou moins prononcés, s'inscrivant dans des cercles relationnels.

Par ailleurs, l'identité de fan n'est de plus jamais donnée *a priori* mais relève d'un processus continu d'apprentissage et d'acquisition de ce que Le Guern nomme le « savoir-être-fan »[144]. Ce processus est constitutif des multiples frottements à l'objet d'attachement ainsi qu'à ses médiations (dans le cas d'une série, ce sont les fanzines, les blogs et forums dédiés, etc.). Mais l'apprentissage doit aussi fortement aux interactions avec d'autres fans et se caractérise par une transmission plus ou moins intentionnelle de compétences, des plus avertis vers les plus néophytes. Les échanges entre les membres des collectifs de fans aménagent un cadre commun de références, établissent un ensemble de normes concernant les « bonnes » manières d'être fan, dans et hors de ce collectif. De même, elles construisent une identité collective, fondée sur différentes règles et valeurs déterminant, en dernière instance, ce que c'est d'être un fan *authentique*[145].

De son côté, Pasquier met en évidence[146] la façon dont *Hélène et les garçons* assiste les jeunes téléspectateurs dans leur compréhension du monde, l'apprentissage des relations amoureuses et des rôles sexués, domestiques et familiaux. Hélène et ses compagnons, en tant qu'opérateurs de leurs questionnements et conversations sur l'amour et les relations hommes/femmes, vont avoir une place importante dans la vie des petits fans et dans la construction de leur identité sociale. À revers des critiques dominantes à propos de la conception soi-disant passéiste du rapport entre sexes, Pasquier avance que la série a pu répondre à l'époque à une attente du public – notamment des petites filles – en suggérant une voie médiane entre une vision traditionnelle et romantique des relations homme/femme et une conception plus moderne de la femme émancipée héritée des mouvements féministes. Tout en présentant un monde clivé sexuellement (le local de répétition des garçons vs. la chambre des filles) et une image revisitée du Prince charmant, Hélène et ses amies affichent à l'instar des hommes leur autonomie et leur indépendance concernant leur avenir, leur vie amoureuse et sexuelle. Dans une période de redéfinition des rôles sexués et domestiques, *Hélène et les garçons* proposerait un modèle simple et rassurant basé sur la « reconnaissance de l'irréductibilité des différences entre les sexes sur fond de libération de la femme »[147].

---

[143] *Ibid.*, p. 297.

[144] Le Guern, Philippe (2002), « En être ou pas : le fan-club de la série Le Prisonnier », *in* P. Le Guern (dir.), *Les Cultes médiatiques*, Rennes, PUR. Une idée également très proche de la notion de carrière telle que Howard Becker l'emploie.

[145] Ibid.

[146] Pasquier (1999), La Culture des sentiments…

[147] *Ibid.*, p. 71.

S'ils connaissent, regardent et éventuellement apprécient la série, autrement dit s'ils sont également concernés par les problématiques identitaires initiées par ce programme, les garçons et adolescents savent quant à eux qu'ils doivent se montrer publiquement critiques à son égard, parce que *Hélène et les garçons* reste une « affaire de filles ». On comprend ici la dimension fondamentale de la relation à la télévision qui est une expérience socialement normée et organisée ; de sorte, remarque Pasquier, qu'il faut s'intéresser aux « positions spectatorielles » affichées sur la scène sociale, quelle que soit la réalité des goûts et pratiques effectifs. La réception tient ainsi du jeu des interactions qui l'encadrent et est structurée par un travail de présentation et figuration de soi à l'intérieur des différents cercles sociaux que l'on traverse : parler d'une série, c'est d'une certaine manière se dévoiler en tant que personne et révéler la position que l'on occupe dans l'espace social. Celui-ci se retrouve désormais sur les nouveaux espaces de l'Internet. Anne-Sophie Béliard[148] et avant elle Nancy K. Baym[149], ont montré combien les choix du pseudonyme, de la bannière et de l'avatar sont d'importants marqueurs de l'identité de fan employés sur les forums et considérés comme tels par leurs membres.

Sabine Chalvon-Demersay traite quant à elle des « publics particulièrement concernés », dont la fiction télévisée fait écho à leur biographie[150]. Elle étudie la réception de deux séries mettant en scène, la première, un professeur des écoles (*L'instit'*), la seconde, un centre hospitalier (*Urgences*), par des téléspectateurs dont c'est la profession. Elle interroge la série comme médiation de la façon dont ces personnes pensent leur activité, conçoivent sa réalité face à « l'idéalisation romanesque » et finalement leur identité sociale et professionnelle. Comme chez Pasquier, la fiction est conçue comme « opérateur de constitution du rapport à soi, à autrui et au monde »[151]. L'auteur constate que l'image idéalisée véhiculée par *L'instit'* n'est pas du goût des professionnels car elle outrepasse les limites pratiques et morales qu'eux-mêmes ne peuvent dépasser : par sa propre efficacité à résoudre les problèmes scolaires et (surtout) extrascolaires – aux dépens de tout réalisme –, l'instituteur Victor Novak (interprété par Gérard Klein) renvoie les véritables instituteurs à leurs difficultés et leurs insuffisances, au sein d'une institution éducative en crise.

Les médecins urgentistes en revanche apprécient *Urgences* car la série offre une vision idéalisée, non pas des résultats comme dans *L'instit'*, mais de leurs intentions et motivations : générosité, abnégation, altruisme… Toutefois, comme les instituteurs les médecins n'en signalent pas moins les défauts de réalisme de la série concernant le

---

[148] Béliard, Anne-Sophie (2009), « Pseudos, avatars et bannières : la mise en scène des fans », *Terrains & travaux,* n° 15, p. 191-212.

[149] Baym (2000), *Tune In, Log On*…

[150] Chalvon-Demersay, Sabine (1999), « La confusion des conditions : une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, n° 95, p. 235-283 ; (2003), « Enquête sur des publics particulièrement concernés »…

[151] *Ibid.* (2003), p. 504.

fonctionnement d'un service d'urgences hospitalier. Chalvon-Demersay, par cette mise en rapport des professionnels avec leur représentation fictionnelle, remarque que les téléfictions les amènent à interroger leurs façons de travailler, à réfléchir et éventuellement redéfinir leurs activités. À l'aune de l'idéalisation fictionnelle qu'elles donnent à voir, les séries constituent finalement des vecteurs potentiels d'une redéfinition des identités professionnelles dans la mesure où elles confrontent le monde tel qu'il est au monde tel qu'il pourrait ou devrait être[152]. Avec cette contribution singulière, l'auteur apporte ainsi une mise en perspective intéressante des processus de compréhension du monde à travers la fiction.

1.6 – Sites, blogs et forums internet : les nouveaux espaces du plaisir sériel

Nous l'avons vu, les séries font l'objet de discussions et d'échanges fréquents entre les spectateurs et leurs différents cercles relationnels. Ces pratiques tirent parti depuis une quinzaine d'années des nombreux espaces internet d'information, de discussion et de partage aujourd'hui dédiés au genre. Ces sites, blogs et forums sont venus bouleverser les modalités d'accès non seulement aux séries mais à leurs amateurs.

Une des études références nous vient de Nancy K. Baym, déjà évoquée plus haut[153], et propose une investigation ethnographique menée entre 1990 et 1993, puis cinq ans plus tard en 1998, auprès d'un collectif de fans de soaps opérant sur le réseau Usenet [154] : le *newsgroup* rec.arts.tv.soaps (r.a.t.s.). Baym s'est concentrée principalement sur une (sous-)communauté de r.a.t.s. regroupée autour du feuilleton *All My Children* (AMC) dont elle a personnellement été partie prenante. Elle étudie les multiples interactions entre les membres au travers d'une analyse des messages électroniques laissés sur le forum. Cette analyse est doublée de deux sessions d'entretiens, en 1993 et 1998, avec quelques-uns d'entre eux. Son objectif est de saisir la manière dont s'élabore et se structure une communauté : « comment un ensemble d'individus auparavant non connectés font d'un intérêt partagé pour un objet de la culture pop un monde social interpersonnel, riche et significatif »[155]. Le récit expose ainsi avec minutie la mise en place au sein du réseau technique Usenet « de pratiques, de normes, de relations sociales, et d'identités qui présideront à définir un groupe »[156]. L'auteur montre que la communauté r.a.t.s. se structure d'abord sur l'échange d'informations (résumés d'épisode, *spoilers*, etc.) ainsi que sur la discussion des épisodes quotidiens de AMC, c'est-à-dire sur la confrontation des interprétations

---

[152] *Ibid.*, p. 519.

[153] Baym (2000), *Tune In, Log On…*

[154] Usenet est un réseau internet basé sur un protocole NNTP différent du Web.

[155] *Ibid.*, p. 21.

[156] *Ibid.*, p. 14.

des uns et des autres. S'agissant d'un genre ordinairement stigmatisé, la plateforme r.a.t.s. permet aux fans de soap-operas de rencontrer d'autres amateurs ; ils ont l'assurance d'évoluer dans un univers bienveillant à l'égard de cette passion.

Ces débats et échanges de point de vue sont l'occasion d'introduire, en lien avec les évènements du feuilleton, des éléments de sa vie (hors-ligne), quelques-fois très intimes tels le décès d'un enfant ou la violence d'un conjoint. Parfois même les discussions sont déconnectées de l'objet initial ; leur part grandissante va d'ailleurs conduire à la mise en place d'une convention particulière au sein du forum : l'affichage de la balise « TAN » (pour *tangent*) en objet d'un message dont le sujet ne serait pas AMC. Avec le temps finissent par s'instaurer de véritables relations d'amitiés entre certains participants, en dépit souvent de l'absence de rencontre physique, relations qui donnent lieu à des échanges médiatisées plus personnalisées (par mail ou téléphone).

Baym dépeint un univers très amical dans lequel l'affichage de l'identité « réelle » est de mise (on se présente sous son vrai nom, on évoque ses expériences personnelles hors-ligne, etc.). Cette atmosphère conviviale et (si l'on peut dire) authentique est spécifique à cette communauté ; elle n'est en tout cas pas, souligne-t-elle, inhérente au *medium* lui-même et ne constitue donc pas le fait de toute communauté en ligne. L'Internet voit en effet se développer bien d'autres formes interactionnelles et communautaires dont certaines se fondent au contraire sur l'exploitation de l'anonymat de ces espaces pour la fantaisie identitaire (s'inventer une autre vie) ou l'échange musclé (impolitesse, invectives, insultes, etc.). L'ambiance chaleureuse de r.a.t.s. tient pour partie à quelques individualités (souvent parmi les plus anciens membres) jouant les rôles de moteur et de régulateur du collectif[157]. De sorte que Baym met en avant non seulement la singularité du collectif r.a.t.s. qu'elle étudie mais aussi, à un niveau plus général, l'imprévisibilité des dynamiques relationnelles de tout collectif en ligne, notamment parce que ces dynamiques relèvent de la rencontre et de la combinaison d'individualités à chaque fois différentes. Pour l'auteur, la constitution d'une communauté internet est un processus toujours en cours, sans cesse le fruit de négociations et recréations à la faveur des multiples interactions quotidiennes entre les membres. Sa seconde investigation, effectuée cinq ans plus tard, témoigne de cette

[157] On parlerait aujourd'hui de modérateur. Celui-ci néanmoins correspond à un statut bien identifié sur un forum : le modérateur est en charge de faire respecter le règlement inscrit dans la charte de participation au site (en général, il s'agit des règles de bienséance liées à tout débat d'idée ; il est aussi question de veiller à écrire correctement). Pour autant, bien que cette prérogative soit officiellement attachée au statut des modérateurs (il y en a généralement plusieurs sur un forum), d'autres participants peuvent toutefois intervenir dans le contrôle et la régulation des interactions. Plus largement, les forumeurs participent peu ou prou à la constitution de normes, de règles, de pratiques et valeurs partagées spécifiques à ce collectif. Certains, par leur fort engagement dans le collectif et/ou leur ancienneté, jouissent d'une majeure autorité en matière d'influence et de régulation des échanges au sein de ce collectif. Il n'est pas surprenant de constater que les modérateurs d'un forum sont bien souvent les dépositaires de cette autorité.

dynamique. En effet, si elle existe toujours en 1998, la communauté r.a.t.s. a vu ses membres se renouveler en partie, et avec eux, une part des pratiques et normes partagées[158]. L'arrivée des nouveaux internautes (souvent plus jeunes) n'est d'ailleurs pas sans générer certaines frictions au sein du collectif concernant ces pratiques et normes.

Leora Hadas fait aussi état[159] des tensions qui peuvent effectivement émerger à l'intérieur de ces communautés quant à la constitution et au respect de leurs règles et normes respectives, tensions avivées par le succès du Web et l'ouverture de ces formes participatives à des publics élargis qu'il a engendré. Si tout un chacun peut à sa guise être partie prenante de telles communautés comme c'est désormais souvent le cas avec les forums et sites de fans, la cohésion et l'homogénéité en leur sein risquent d'être mises à mal en même temps que diminuent les points communs entre leurs membres. De fait, l'instauration de règles partagées et leur respect par tous les membres deviennent moins aisés dès lors que le collectif s'élargit et s'hétérogénéise :

> « Les fans ont été envisagés comme l'élite de l'audience en raison de leur investissement intense à la fois vis-à-vis du texte et avec les autres [fans], mais il n'existe pas de tels préalables d'attention et de dévotion dans l'engagement quotidien, ordinaire rendu possible par le Web 2.0. »[160]

Sam Ford parmi d'autres, nous met toutefois en garde contre un déterminisme technologique qui situerait les changements de pratiques et modes de faire des individus dans les seuls développements techniques[161]. Faisant retour sur l'histoire de la fiction sérialisée, il montre que les usages antérieurs, relevant de conditions sociotechniques distinctes, n'en comportaient pas moins à l'état de germe les pratiques sociales observables aujourd'hui. Autrement dit, loin d'avoir à eux seuls révolutionné les pratiques « fan », l'Internet et les récentes technologies numériques ont plutôt constitué un espace de possibilités pouvant accueillir des pratiques sociales en partie préexistantes. Le fandomisme numérique est ainsi informé par un ensemble de pratiques déjà existantes avant la création de l'Internet (fan-clubs, magazines, fanzines, courriers de fans…). Baym ne dit pas autre chose :

---

[158] Sur ce point, voir aussi l'étude de Jason Mittell concernant le wiki *Lostpedia* consacré à la série éponyme. L'auteur examine la façon dont s'établissent les règles et normes (*« policies »*) à l'œuvre sur le site. Mittell, John (2009), "Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia", *Transformative Works and Cultures,* n° 3.

[159] Hadas, Leora (2009), "The Web planet: How the changing Internet divided *Doctor Who* fan fiction writers", *Transformative Works and Cultures,* n° 3.

[160] Ibid.

[161] Ford, Sam (2008), "Soap operas and the history of fan discussion", *Transformative Works and Cultures*, n° 1, [en ligne] http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/.

> « L'Internet n'a pas inventé les groupes de fans ; ils ont prospéré bien avant l'apparition des ordinateurs. D'un autre côté, l'Internet les a modifié, et pour ceux disposant d'un accès internet, il a changé ce que signifie être fan »[162].

Autrement dit, le réseaux des réseaux et les technologies numériques ont facilité ces diverses activités en fournissant des outils plus simples et adaptés (sites, blogs, forums, mails, P2P, etc.) à ces activités. D'autre part, les communautés en ligne ont rendu explicites et publiques ces pratiques des fans qui existaient déjà au sein des fan-clubs : discussion, prosélytisme, acquisition et échange de contenus, écriture de *fanfiction*, archivage…

1.6.1 - Le Web 2.0. et la reconfiguration des rapports producteurs/publics

Absente de l'analyse de Baym, l'industrie télévisuelle est introduite dans celle de Denise D. Bielby, C. Lee Harrington et William T. Bielby[163]. Considérant la relation des téléspectateurs et des industries culturelles (c'est-à-dire les protagonistes de leur série favorite : producteurs, diffuseurs, scénaristes, acteurs) sous le prisme du rapport de force, traditionnellement au détriment des premiers, les auteurs montrent que l'évolution du contexte médiatique et technique est venue en modifier la donne, conférant davantage de poids et de légitimité aux interventions des fans, par leurs remarques et critiques, dans les choix narratifs, esthétiques ou moraux des producteurs.

L'article propose une analyse comparée de trois arènes où opèrent les fans de soap-operas : les fan-clubs, les magazines spécialisés et les forums électroniques. Ces trois espaces structurent des relations différenciées des fans entre eux et avec les industries télévisuelles. L'arrivée des magazines spécialisés puis surtout, au milieu des années 1990, de l'Internet, a modifié le rapport de forte subordination des téléspectateurs vis-à-vis des producteurs. Cette relation asymétrique, au bénéfice des seconds, s'est vue reconduite par les fan-clubs dont l'objectif consistait avant tout à promouvoir la série et sa lecture dominante, et établir un lien pérenne avec ses créateurs et acteurs. Le fan-club, d'autant plus qu'il se fonde sur un nombre restreint de personnes se regroupant à l'occasion des quelques rares évènements ponctuels, n'offre donc qu'une prise[164] toute relative au fan pour s'approprier sa série favorite. Le fan, au dire des auteurs, ne dispose pas là d'un lieu pour exprimer des interprétations alternatives, des critiques et des revendications qui soient véritablement entendues par les producteurs.

---

[162] Baym, Nancy K. (2000), *Tune In, Log On…*, p. 215.

[163] Bielby, Denise, *et alii.* (1999), "Whose stories are they? Fans' engagement with soap opera narratives in three sites of fan activity", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 43/1, p. 35-51.

[164] Bessy et Châteauraynaud (1993), « Les ressorts de l'expertise »…

Les magazines spécialisés et leur « courrier des lecteurs » vont offrir cet espace d'expression plus large à leurs commentaires et *desiderata* éventuels. Or, prolongeant ce mouvement engagé dès les années soixante aux États-Unis, l'Internet a permis le développement et la structuration d'une véritable « culture fan » assise sur un pouvoir et des capacités d'appropriation des séries sans précédents. Les forums en ligne reposent en effet sur des modes d'interactions quasi-synchrones, disposent d'un potentiel de visibilité élevé et enfin d'une forte autonomie vis-à-vis des producteurs.

> « Les serveurs télématiques (*« electronic bulletin boards »*) en particulier permettent aux fans partageant des intérêts communs pour un récit d'interagir directement et fréquemment ainsi que d'exprimer ostensiblement leurs critiques, ceci relativement à l'abri de toute ingérence des producteurs. En conséquence, [les serveurs télématiques] ont facilité l'identité collective des fans et ont fortement renforcé la légitimité des revendications des fans à la fois parmi les fans eux-mêmes et – dans une certaine mesure – auprès de la communauté de production. »[165]

Victor Costello et Barbara Moore fournissent une analyse semblable[166], bien que surestimant à mon sens le poids des rapports de force entre téléspectateurs et industries télévisuelles. Selon les auteurs, l'Internet a avant tout apporté la potentialité de pratiques unifiées et centralisées autour de vastes espaces interactifs (forums, blogs, sites spécialisés) alors que l'ère pré-internet voyait surtout des collectifs de fans restreints et éparpillés. En résulteraient des dynamiques collectives assez puissantes pour résister à l'influence des industries culturelles. Par voie de conséquence, l'activité des producteurs exigerait désormais une certaine attention à ces téléspectateurs fidèles et leurs opinions : « Ainsi, le potentiel existe pour les auteurs et les producteurs de soap-operas de tirer parti des fans en tant que co-producteurs, en même temps qu'ils tentent de protéger leurs propres autonomie et intérêts » dans les processus d'appropriation (*« ownership »*) et de définition de ces contenus culturels[167].

Or pour Sharon Marie Ross, l'exploitation de l'activité des fans par l'industrie télévisuelle n'en est plus au stade de potentiel[168]. À travers la question de la télé-participation, elle représente un enjeu stratégique important à l'heure de la fragmentation croissante des publics. Si la télé-participation est une formule depuis longtemps éprouvée par les industries médiatiques (courrier des lecteurs, appels

---

[165] Bielby, Denise et *alii*. (1999), "Whose stories are they?"… Ma traduction.

[166] Costello, Victor, Moore, Barbara (2007), "Cultural outlaws: An examination of audience activity and online television fandom", *Television & New Media*, 8/2, p. 124-143.

[167] *Ibid.*, p. 48. Sur le fan en tant que co-producteur, voir : Hein, Fabien (2011), « Le fan comme travailleur : les activités méconnues d'un co-produteur dévoué », *Sociologie du travail*, n° 1, p. 37-51.

[168] Ross, Sharon M. (2008), *Beyond the box: television and the Internet*, Malden, Blackwell Publishing. L'auteur s'interroge sur la façon dont l'Internet vient modifier l'expérience de la télévision, du côté du public mais également de la production (scénaristes, producteurs, diffuseurs).

téléphoniques en direct), elle en devient aujourd'hui cependant une recette de plus en plus incontournable, et prend des configurations diverses. Ross effectue sa démonstration à partir des exemples de *Xena* et *Buffy contre les vampires*. Comptant parmi les premières séries ayant bénéficié d'un site internet (porté à la connaissance des téléspectateurs au générique), l'une et l'autre constituent selon l'auteur des préfigurations de pratiques spectatorielles et auctoriales futures.

Du côté des spectateurs, elle fait l'hypothèse qu'une partie des pratiques fans traditionnellement observées, dépassant le seul cadre du visionnage, se généraliseront au grand public. En bref, nous allons selon Ross vers un public plus impliqué et en interaction plus étroite avec les produits télévisés. Ce regain d'implication tiendrait notamment au fait que le téléspectateur fait face à des fictions aujourd'hui plus complexes, tenant de plus en plus à des stratégies « cross-médiatiques » voire, pour certaines comme *Lost*, quasiment « transmédiatiques »[169]. Par exemple, de plus en plus de séries proposent, particulièrement aux intersaisons, des webisodes. Ce sont des épisodes courts mis en général gratuitement à disposition des internautes. Tirant un fil narratif tiré de la série mais non abordé dans ses saisons régulières (e.g. l'enfance du héros), ils offrent aux amateurs de quoi patienter tout en entretenant leur intérêt pour la série.

Les communautés de fans sur l'Internet peuvent également être plus directement sollicitées (selon un type d'« invitation » que Ross nomme « overt ») lors d'enquêtes ou de jeux organisés par la production. Ces sollicitations visent non seulement à maintenir la fidélité du public déjà constitué mais également à donner du grain à moudre aux dynamiques communautaires existantes autour des séries. Les producteurs comptent pour ainsi dire sur le phénomène de bouche-à-oreille, phénomène favorisé par l'Internet et ses multiples réseaux sociaux. Dans ce cas, d'aucuns parleront plutôt de « marketing viral », défini ici par Kévin Mellet :

> « Un ensemble de pratiques professionnelles se déploie, (…) qui consiste à mettre à contribution les réseaux de relations personnelles dans la communication des marques et de leurs produits. (…) L'avantage est évident pour les marques qui ne doivent plus dépenser des sommes faramineuses en publicité mass media, mais juste cibler quelques leaders d'opinion ou *influentials* qui se chargeront de diffuser la bonne parole de la marque auprès de leurs relations qui elles-mêmes transmettront à leur proches, *ad libidum*. »[170]

---

169 Jenkins, Henry (2003), "Transmedia Storytelling", *Technology Review* ; Bourdaa, Mélanie (2012), « Bienvenue dans mon univers : nouvelles stratégies de production transmédiatique », communication, journée d'étude *La Série revisitée par le Web*, LCP/S.E.R.I.E.S. Le transmédia storytelling consiste à déployer un univers narratif sur plusieurs médias. Les divers segments distribués forment un tout cohérent lorsqu'ils sont envisagés ensemble, mais ils peuvent également être appréhendés séparément.

170 Mellet, Kévin (2009), « Au sources du marketing viral », *Réseaux*, n° 157-158, p. 267-292 (p. 270).

Comme Mellet le souligne, le marketing viral (et avant lui le marketing du « *word-of-mouth* » (ou bouche-à-oreille)) est fortement inspiré de la théorie du *two-step flow of communication* élaborée au mitan du siècle dernier par l'équipe de Lazarsfeld (voir la section 1.2)[171]. Aussi, les producteurs ont-ils en ligne de mire les communautés de fans qui, en leur qualité supposée de « leaders d'opinions », seraient les plus à même d'initier une dynamique de diffusion des séries. Les espaces internet dédiés sur lesquels ils officient, qu'ils aient été élaborés par les fans (sites amateurs) ou mis en place et supervisés par les productions elles-mêmes (sites officiels), font en outre de plus en plus l'objet d'investigations. Les équipes de production sont toujours plus attentives aux activités des amateurs, à leurs échanges ainsi qu'à leurs créations (fanfictions, etc.), *via* des prises de pouls occasionnelles ou au travers d'examens plus systématiques.

Ces pratiques s'ajoutent à un autre type de procédure aujourd'hui très employée : la projection test (ou, *sneak preview*), qui permet de mettre à l'épreuve un film ou une série en post-production sur un public supposé représentatif et non averti[172]. Selon Dominique Boullier et Marc Legrand, en 2005, 80 % des « pilotes » de séries étatsuniennes faisaient l'objet de projections tests. En fonction des retours du panel d'enquêtés, on procède si besoin est à diverses modifications : réajuster le montage, couper une scène voire, en dernier recours, remplacer un acteur ou retourner certaines scènes. Certaines séries en cours de diffusion peuvent être également concernées, par exemple lorsqu'elles présentent une audience décevante. Ces tests ne sont cependant pas une fin en soi car, si tel était le cas, *Friends*, l'une des plus séries contemporaines les plus populaires, n'aurait jamais vu le jour. En effet, en mai 1994, les quatre premiers épisodes du sitcom (à l'époque titré *Friends Like Us*) furent présentés en *preview* pour un résultat édifiant : le public test le jugea « peu divertissant, intelligent ou original »[173]. En dépit de ces résultats peu engageants, la chaîne-mère NBC décida de diffuser la série, avec le succès qu'on lui connaît.

---

[171] Katz et Lazarsfeld (2008 [1955]), *Influence personnelle…*

[172] Bosséno, Christian-Marc (1995), « La place du spectateur » , *Vingtième Siècle*, n° 46, p. 143-154 ; Boullier, Dominique, Legrand, Marc (2005), « Analyser l'activité du récepteur : le cas des previews », *Communication et langages*, n° 144, p. 51-63. Les méthodologies sont variées, d'ordre quantitatif (questionnaires de satisfaction, gradateurs individuels, rires de l'audience) ou qualitatif (entretiens, focus group), pendant la séance de visionnage et/ou à sa suite, parfois même sans support filmique (présentation du scénario, d'un *pitch*, d'un casting ou d'un dispositif promotionnel). Aux États-Unis, ces tests, sous-traités par les diffuseurs à des sociétés telles que Audience Studies Inc., s'effectuent sur des corpus de quatre-vingt à cent-cinquante personnes. Ces groupes sont plus réduits en France, où le secteur est occupé par des sociétés telles que Médiamétrie, IMCA ou encore l'Observatoire de la Satisfaction.

[173] Les conclusions du test retiennent une performance du pilote « faible » (*« weak »*) ainsi qu'un taux de satisfaction de 41 % qui, au vu des commentaires ultérieurs, constitue sans aucun doute un revers pour les responsables. Pour plus de détails, voir le *rapport de la projection test de la série, disponible en ligne à l'adresse* http://www.thesmokinggun.com/file/buck-amy-poehler *(dernière consultation, le 31 septembre 2012).*

Ces différents dispositifs et procédures de mise à l'épreuve mobilisés par les producteurs et diffuseurs accompagnent les mesures d'audience classiques, toujours déterminantes concernant la destinée d'une série (en particulier sur les chaînes privées)[174].

Certes, avec l'Internet et les TNIC les amateurs ont bénéficié d'une extension de leur champ d'action. Ils peuvent plus que jamais entrer en relation et se rendre visible en tant que collectifs, se faire relais d'informations auprès de leurs réseaux, ajouter des informations supplémentaires ou exposer leurs avis personnels, ou encore créer un site consacré à leur série préférée. Ils peuvent également concourir à la circulation des œuvres par la mise en partage de fichiers. On assiste en effet à un véritable système de diffusion et de partage alternatif basé sur les technologies P2P[175], à l'intérieur duquel des collectifs d'amateurs se consacrent à la seule activité de sous-titrage des fictions étrangères : le *fansubbing*[176]. Cependant, les producteurs et diffuseurs jouissent eux aussi de ces évolutions sociotechniques pour scruter et analyser le public mais aussi le fidéliser, l'enrôler[177] et le mettre à contribution concernant la promotion de leurs produits.

1.7 – La sériphilie : nouvelle forme passionnelle ?

Je conclurai cet état de l'art en évoquant quelques travaux récents portant sur le phénomène de *légitimation* des séries, processus rendu manifeste par l'apparition dans l'espace médiatique d'un vocable pour qualifier la passion pour le genre : la « séri(e)philie »[178]. Ce néologisme n'est pas sans évoquer celui de cinéphilie, laquelle a vu l'objet de son attention finir par obtenir ses lettres de noblesse, après avoir été sujet à des dénigrements analogues[179].

Anne-Sophie Béliard choisit de l'envisager comme un mouvement social apparu au début des années 1990, avec notamment la création en 1991 de la première revue

---

[174] Boutet, Marjolaine (2011), « Histoire des séries télévisées », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 11-46. Plus largement, sur le calcul de l'audience médiatique et la série de questions épistémologiques, méthodologiques, etc. qu'il pose, voir : Méadel, Cécile (2010), *Quantifier le public. Histoire des mesures d'audience de la radio et de la télévision*, Paris, Economica.

[175] Le Foulgoc, Aurélien (2009), « La structuration de l'offre de programmes télévisés par les réseaux *peer-to-peer* bittorrent », communication, séminaire *Melodi* (La Cantine).

[176] Allard, Laurence (2005), « Express yourself 2.0 », *in* É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin/INA.

[177] Callon (1986), « Élément pour une sociologie de la traduction »…

[178] Ce néologisme comprend les deux orthographes, avec ou sans « e ». Moi-même j'ai opté pour la seconde graphie – « sériphilie » – et n'emploierai la première – « sériephilie » – que pour respecter l'option d'un auteur cité.

[179] Baecque, Antoine de (2005), La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968, Paris, Hachette littératures.

spécialisée française vendue en kiosque[180]. Elle s'intéresse à la structuration des discours sériephiles, c'est-à-dire à la production des discours publics et la formation d'un espace discursif relatif aux séries selon un axe problématique centré sur les *processus de reconnaissance et de respectabilisation*. Sont ainsi examinés les contenus (discursifs) et les acteurs qui les portent (commentateurs), avec une focalisation sur les discours médiatiques (revues spécialisées, émissions de télévision et de radio, littérature) plutôt que sur la sphère universitaire ou encore des amateurs. Écarter ces derniers me paraît toutefois préjudiciable au regard de leur importance, en particulier sur la toile où les sites, blogs et forums amateurs sont légions et, pour certains, très populaires.

Son matériau empirique provient d'une enquête qualitative sur la base d'entretiens semi-directifs avec des producteurs de discours ainsi que d'une analyse de discours. Elle est partie des revues spécialisées (*Génération séries*, *Génériques*) et examine les liens interpersonnels, hiérarchiques, de pouvoir, l'évolution des carrières professionnelles, etc. L'analyse de contenus est centrée sur les types de supports, les dates, les personnes. Béliard observe enfin les formats des textes, les politiques éditoriales, la position de la revue, la nature descriptive ou analytique du texte, etc.

Elle cherche à rendre compte du lien entre la reconnaissance des séries et la mise en place de médiations permettant cette reconnaissance ; elle examine les discours de célébration ainsi que leurs supports. C'est par exemple la volonté de certains de les faire reconnaître comme objet de qualité et *genre à part entière* ayant ses propres espaces d'expression, ces propres experts. Il s'agit pour elle d'analyser la relation entre l'évolution de cet objet et les formes qu'il prend *via* les discours sur lui, les médiations qui le font exister. L'auteur interroge les logiques de développement de la cinéphilie afin d'informer son étude de la sériephilie. Elle s'inspire pour cela de la définition qu'en donne Antoine de Baecque[181]. Apparue dans les années 1950 avec le mouvement de la Nouvelle Vague, la cinéphilie est pour l'historien une manière spécifique de voir les films, d'en parler et de diffuser ce discours. De ce point de vue, la revue *Les Cahiers du cinéma* autour de laquelle les tenants du mouvement naviguaient a joué un rôle essentiel – une sorte de point d'ancrage – dans la structuration et la diffusion de ce rapport inédit au cinéma. Béliard s'appuie sur cette définition pour appréhender les ressorts de l'apparition d'un discours analytique, critique porté sur les séries. Elle fait état de la constitution d'un domaine de presse spécialisée sur les séries et l'émergence concomitante d'un espace discursif critique. Celui-ci se construit en trois temps : 1) les années 1980 et ce qu'elle nomme *les prémisses (préhistoire)* : cette période correspond à un moment de vide interprétatif, où les discours sont plutôt focalisés sur des acteurs « starifiés » ; 2) les années 1990 et *le développement de la presse spécialisée*, également appelée « sériephilie militante » : cette

[180] Béliard, Anne-Sophie (2010), « *Sociologie de la sériephilie* », communication au séminaire *Médiacultures et Régimes de valeur culturels*, LCP-CNRS/CIM-Paris 3.

[181] Baecque (2005), *La Cinéphilie*…

seconde phase voit la montée d'un activisme venant de quelques-uns, comme le médecin et romancier Martin Winckler et le journaliste Alain Carrazé ; 3) les années 2000 et *le mouvement de dispersion* : il rend compte de la généralisation en même temps que de l'hétérogénéisation des pratiques sériphiles, entre autres liées à l'extension de la couverture médiatique des séries.

Postulant l'apparition de « nouvelles séries télévisées » correspondant à la *Quality TV* évoquée dans la partie introductive, Éric Dagiral et Laurent Tessier avancent que l'activité (pour ne pas dire l'activisme) des communautés de fans est un facteur explicatif du processus de légitimation du genre. Les deux sociologues se penchent en particulier sur les collectifs de sous-titrage amateurs (ou *fansubbing*) de séries anglo-américaines, lesquels « peuvent être considérées comme un nouveau type de médiateur-prescripteur, ayant recours à de nouveaux outils de médiation, qui ont permis de relayer et d'appuyer cette revendication de légitimité des séries télévisées »[182]. Situés en bout de chaîne du système d'échange des séries en ligne (P2P), ces communautés de sous-titreurs offrent au public français – la majorité des spectateurs n'étant pas bilingues – un accès et des conditions spectatorielles plus légitimes, en particulier du point de vue des conventions de la cinéphilie :

> « C'est précisément contre les conditions de diffusion évoquées plus haut (diffusion aléatoire, publicités omniprésentes, VF), que ces communautés de fans se battent. Leur objectif est de fournir au spectateur les conditions de possibilité d'une consommation légitimante de ces produits culturels. Grâce à ces communautés, le spectateur va pouvoir regarder les épisodes de ces séries dans l'ordre, sans publicité, et surtout, grâce aux sous-titres fournis par les fansubbers, il va pouvoir suivre ces séries en version originale sous-titrée, et non en version doublée. Or, selon les critères de la cinéphilie française, la VOST incarne (au contraire de la VF), le mode de consommation légitime par excellence. »[183]

Ce faisant, ces *fansubbers* contribuent à faire passer ces séries, selon la terminologie chère à Bourdieu, du statut « d'art moyen » à celui « d'art "à part entière" ». Ce processus, expliquent Dagiral et Tessier, ne se fait pas naturellement et requière l'investissement de collectifs « motivés et très compétents » dont font partie ces fans sous-titreurs.

Glevarec, enfin, aborde les récentes transformations qui ont touché les séries[184]. Ces dernières se sont constituées comme genre culturel spécifique – un mouvement que vient sanctionner le terme « sériphilie » –, un genre audiovisuel en passe d'être « anobli » comme le fut avant lui la fiction cinématographique. Cette « mise en genre », c'est-à-dire le renforcement des frontières du genre, aboutit à une

---

[182] Dagiral et Tessier (2008), « 24 heures ! »…, p. 111. J'examinerai moi-même ces collectifs de sous-titreurs au chapitre 6.

[183] *Ibid.*, p. 114.

[184] Glevarec (2013), « Le régime de valeur culturel de la sériephilie »…

hiérarchisation interne des œuvres (permettant par exemple aux individus de s'interroger sur les les meilleures séries)[185]. Pour Glevarec également, le genre le doit tout d'abord à l'essor d'un nouveau type de productions, dites de « qualité », en provenance des chaînes du câble américaines (HBO en tête)[186]. Sa légitimation relève ensuite d'un mouvement d'enthousiasme récent (probablement lié à l'apparition de ces « nouvelles » séries) de la part des catégories sociales supérieures et diplômées ; celles-là même dont les individus emplissent en partie les rangs des *teams* de *fansubbers* étudiées par Dagiral et Tessier.

Ceci nous conduit vers le dernier facteur mis en lumière par Glevarec : l'Internet a en effet permis aux spectateurs européens et français d'accéder plus aisément à la majorité des productions étrangères et *a fortiori* états-uniennes. Le Web, à travers ses nombreux réseaux d'échange alternatifs, est venu court-circuiter les systèmes télévisuels nationaux, les faisant « apparaître brusquement dans [leur] nature monopolistique, voire irrespectueuse, chaque fois que les téléspectateurs [leur] imputent de ne pas respecter les œuvres, leur doublage ou leurs ordres de diffusion par exemple »[187]. Face à lui et aux nouvelles prétentions des spectateurs, diffuseurs et sociétés de production ont été amenés à réviser leur politique éditoriale en matière de séries.

Glevarec montre enfin que l'anoblissement des séries a eu pour conséquence la reconsidération du statut du film. Pour une partie du public en effet « la série ne se mesure plus au film comme objet dominé, elle a internalisé sa critique et son jugement esthétique. À l'occasion, l'idée inverse, celle de mesure négativement la créativité cinématographique par rapport à la production télévisuelle devient possible »[188]. Pour l'amateur, film et série deviennent deux formes audiovisuelles distinctes et aucune n'est, dans l'absolu, culturellement plus élevée ou artistiquement plus « pure » que l'autre. Comme il existe des chefs-d'œuvre cinématographiques, on trouve des chefs-d'œuvre téléfictionnels… tout comme de piètres films et des séries médiocres. Les séries tendent ainsi à n'être plus jugées et mesurées à l'aune du film cinématographique ; leur montée en légitimité et l'investissement passionné de certains (y compris parmi les catégories diplômées et supérieures) a principalement eu comme effet collatéral la caractérisation du film comme « forme courte et contraignante ».

---

[185] Glevarec, Hervé et Pinet, Michel (2007), « "Cent fois mieux qu'un film". Le goût des jeunes adultes pour les nouvelles séries télévisées américaines », *Médiamorphoses*, Hors-Série, p. 124-33. Pour une réflexion plus générale sur la légitimité culturelle, voir : Glevarec, Hervé (2005). « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical", *in* É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Colin/INA, p. 69-102.

[186] McCabe et Akass (eds.) (2007), *Quality TV*…

[187] Glevarec (2013), « Le régime de valeur culturel de la sériephilie »…

[188] Ibid.

Conclusion du chapitre 1

Les travaux de sciences humaines et sociales portant sur les séries télé ne sont en France pas légion. On assiste cependant depuis quelques années à une multiplication des études, qui accompagne la visibilité croissante du genre audiovisuel dans la sphère publique. Lorsqu'elles intègrent le spectateur à l'analyse (rappelons qu'une large part des travaux se concentrent sur l'œuvre), les études s'inscrivent généralement dans le sillage des *Reception Studies* anglo-saxonnes. Associant le courant libéral des *Uses & Gratifications*, la tradition plus critique des *Cultural Studies* et celle de l'analyse littéraire, les études de réception ont permis de penser à nouveau frais la relation du public et des médias, et *a fortiori* des séries. Elles ont conféré une épaisseur salutaire ainsi qu'un nouvel espace de liberté à un téléspectateur qui en manquait sous le regard des approches classiques. Elles ont encore contribué à lever davantage « le mystère de la réception » ainsi qu'à mieux apprécier « cet être collectif, incertain et obscur, recherché et craint » qu'est le public médiatique[189].

Les études sur la réception de séries ont ainsi révélé des téléspectateurs non pas passifs devant leur poste et aliénés par ces programmes mais en interaction complexe avec eux, entre identification et distanciation, crédulité et lucidité. Comme le formulerait Hennion, les individus font en sorte de *se laisser agir* par les fictions qu'ils regardent ; en amateurs réflexifs, ils se mettent sciemment en situation de se « faire avoir » par elles[190]. Ces études ont en outre analysé les ressorts du plaisir sériel, fondé sur les dimensions à la fois ludique, routinière, située et intime… autant d'aspects, somme toute, qui composent le nouveau régime de valeur non-ascétique décrit par Glevarec. Les travaux ont enfin mis en exergue le poids des cercles sociabilitaires et des communautés dans la structuration des pratiques de réception. Comme le souligne Cécile Méadel, depuis les travaux liminaires des chercheurs de l'École de Columbia, les études de réception n'ont cessé « d'ajouter des filtres ou des barrières, bref des médiateurs, entre l'émetteur et le récepteur »[191]. Ces collectifs dans lesquels évoluent les individus constituent le premier de ces médiateurs. Ceux-ci orientent la façon dont les téléspectateurs donnent sens et interprètent les programmes.

En revanche, la prise en compte de l'environnement socio-culturel de l'activité de réception s'arrête trop souvent à ses modalités matérielles et techniques. Les individus sont devenus avec les *Reception Studies* des véritables « lecteurs-herméneutes » de ces « séries-textes » avec lesquelles ils entrent en contact, mais leurs conditions d'usager, de consommateur ou encore de collectionneur n'ont été que peu étudiées.

---

[189] Méadel, Cécile (2009), « Repérages sur la réception et ses multiples paradigmes », *in* C. Méadel (dir.), *La Réception*, Paris, Presse du CNRS, Essentiels d'Hermès, p. 9-21 (p. 9).

[190] Hennion et alii. (2000), Figures de l'amateur..

[191] Méadel (2009), « Repérages sur la réception »…

Des postures qui ont été davantage prises en compte par les *Fan Studies*, lesquelles ont à faire avec des spectateurs passionnés et engagés dans un ensemble d'activités (créatives, de collection, d'échanges…) beaucoup plus prononcées que le spectateur moyen. Ces études ont donc rapidement porté un intérêt à l'Internet, et plus largement aux TNIC, et aux conséquences de leur arrivée sur les pratiques des fans. Nous avons vu notamment que l'Internet a facilité les dynamiques collectives, la mise en lien des fans entre eux ainsi qu'avec les séries (tout particulièrement à l'aide des réseaux P2P). Il a concouru à un certain rééquilibrage du rapport des amateurs et des instances productrices, bien que ces dernières instances tirent également parti de ce nouveau contexte sociotechnique. Pour certains auteurs comme Glevarec, le Web est enfin déterminant concernant le processus de légitimation que connaissent les séries depuis bientôt deux décennies. Il est le dispositif central d'un univers sociotechnique duquel émergent ou, à tout le moins, se consolident et s'affirment un ensemble de pratiques et d'usages, de normes et de conventions que d'aucuns résumeront sous l'étiquette de la « sériphilie ».

Dans la droite ligne des recherches présentées ici, j'ai souhaité saisir au plus près l'activité spectatorielle et prendre au sérieux les amateurs de séries. Cependant, je me suis moins intéressé à la dimension interprétative (quel sens est-il conféré à telle série ? quelles en sont les différentes interprétations ?, etc.) qu'aux manières dont les sériphiles *pratiquent* les séries. J'ai cherché à comprendre ce qu'ils en *font* ou, en inversant le questionnement, ce que ces séries leur *font* et *font faire*. Autrement dit, que signifie aujourd'hui en pratique *être attaché* à une ou plusieurs séries (dans les diverses expressions que le terme peut compter : aimer, s'intéresser, suivre, apprécier, se passionner, etc.) et quels types d'activités concrètes cela implique-t-il ?

Avant d'aborder ces activités concrètes dans les chapitres 3 à 6, j'examinerai dans le chapitre suivant le processus l'élaboration de la forme sérielle, du roman-feuilleton dix-neuviémiste à la fiction radiophonique en passant par le *serial* cinématographique du début du XXe siècle. Ce détour par l'histoire permettra, je l'espère, de saisir comment, au fil du temps et des médias successifs, une forme culturelle s'est vue façonnée et a émergé, et avec elle un public et des formats d'attachement spécifiques, une forme dont les séries télé contemporaines sont aujourd'hui les plus éclatantes manifestations.

Chapitre 2
De l'élaboration de la forme sérielle

> « Près de 200 heures de feuilletons et séries sont offertes chaque semaine aux téléspectateurs français. Mini-séries du matin, soap-operas l'après-midi, séries américaines à l'heure du thé, sitcom avant le journal télévisé, séries de prestige au prime-time, et de nouveau séries américaines et rediffusions pour les couche-tard. (…) À croire que la télévision aujourd'hui ne saurait exister sans avoir recours, comme l'a fait avant elle la radio, à une formule déjà éprouvée il y a un siècle par la presse écrite. (…) De la chanson de geste médiévale aux contes des veillées conviviales, du roman-feuilleton de la presse populaire du XIXe siècle au feuilleton intimiste de l'âge d'or de la radio, c'est la même tradition qui, passant d'un support à un autre, atteint aujourd'hui avec la puissance évocatrice des images électroniques un rare degré d'efficacité. »
> (Piéjut, 1987 : 10)

Cette analyse aux allures très actuelles date en réalité de 1987 et est extraite d'un numéro des *Dossiers de l'audiovisuel* dédiés aux feuilletons et séries télévisés[1]. Non content de nous inviter à relativiser la vogue des séries et leur apparence de nouveauté, cette introduction de Geneviève Piéjut nous montre également combien aujourd'hui *Les Experts*, *Desperate Housewives*, *Plus Belle la Vie* ou *Grey's Anatomy* sont dépositaires d'une histoire qui débute et se développe au XIXe siècle avec le roman-feuilleton. Celui-ci, constitutif du journal de presse, se déploiera ensuite au cinéma à ses débuts avec les *serials* puis à la jeune radio avec le feuilleton radiophonique, pour enfin, au terme de la seconde guerre mondiale, s'attacher durablement à un *medium* encore balbutiant : la télévision.

Comme d'autres avant moi, je fais l'hypothèse que la relation des spectateurs au séries est historiquement construite, et ce, bien avant l'avènement de la télévision, à travers

[1] Piéjut, Geneviève (1987), « Feuilletons et séries », Les *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 16, INA/La Documentation Française, nov-décembre, p. 10.

d'autres supports médiatiques. Les séries contemporaines sont héritières de formes culturelles antérieures desquelles elles tiennent pour partie leurs propres caractéristiques. Pour qui souhaite aborder la question de l'attachement aux séries et de la sériphilie, le recourt à l'histoire de la forme sérielle elle-même se révèle dès lors opportun.

À l'origine de ce chapitre, des questions relatives au roman-feuilleton de presse, première forme moderne de la sérialité fictionnelle. Quels attributs possédait-il l'ayant amené à être un tel objet d'attachement, en sorte qu'il soit devenu en quelques années un ingrédient indispensable des quotidiens ? Par quelle recette et selon quel savant mélange les journaux en ont-ils fait le moteur d'une mobilisation populaire ? À la lecture de plusieurs travaux sur le sujet (émanant d'historiens principalement), j'ai pu constater que le roman-feuilleton est un genre fictionnel romanesque, en tension intime et contigüe cependant avec la « réalité » des faits d'histoire et faits divers relatés dans les journaux ; un roman dramatique fort d'intrigues, de suspens et de coups de théâtre, le tout d'autant plus mis en valeur par le principe à la fois frustrant et captivant de « la suite à demain ». C'est un récit d'où émerge enfin la figure d'un héros tantôt surhomme invulnérable, tantôt fragile victime, clé de voute d'un dispositif identificatoire et répétitif.

Des traits et caractéristiques que les feuilletons cinématographique et radiophonique viendront renouveler, bientôt suivis par les séries télévisées. Certes amendées par l'épreuve du temps et les changements de médias, les formules initiées par le feuilleton populaire demeureront au fond relativement inchangés. C'est ce commun dénominateur de la sérialité qui est au centre de ce chapitre. Pour reprendre Michel Kokoreff, j'ai souhaité ici mettre en lumière « son style d'écriture, ses procédés narratifs, son rythme et sa durée, ses personnages fétiches »[2]. Tandis que lors des prochains chapitres seront analysés les divers engagements pratiques des sériphiles (à partir d'une perspective socio-pragmatiste), ce deuxième chapitre s'appuie principalement sur des analyses internes et formelles des œuvres, complétées par une attention aux contextes socio-historiques dans lesquelles elles sont apparues. Pour ce faire, je me suis avant tout appuyé sur un matériau de seconde main relative à la littérature académique (d'histoire, de sémiologie, de narratologie, etc.) sur le sujet.

Une première partie retrace brièvement l'histoire du genre sériel à travers le temps et les médias, du roman-feuilleton à la fiction radiophonique en passant par le feuilleton cinématographique (ou *serial*) (section 2.1). Je mettrai ensuite en exergue quelques grandes caractéristiques communes à ces œuvres littéraires, filmiques et radiophoniques, en tissant des liens avec les caractéristiques des séries télévisées contemporaines (2.2). Il s'agira dans un premier temps des genres narratifs (mélodrame, comédie, policier, science-fiction, etc.) dont la variété permet de satisfaire les goûts particuliers et, partant, de plaire au plus grand nombre. Nous

[2] Kokoreff, Michel (1989), « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, n° 1, p. 19-39 (p. 21).

verrons que les séries empruntent elles aussi à ce fond générique tout en le renouvellement, en particulier en effectuant de nombreuses combinaisons génériques. Je m'arrêterai ensuite sur les schémas narratifs, *grosso modo* partagés entre les formats du feuilleton et de la série[3] : d'un côté, une structure rhizomique caractéristique du feuilleton populaire et, plus tard, du soap-opera ; de l'autre, un schéma non-évolutif et immuable dont les *formula shows* (*Columbo*, *NCIS*, *Dr House*) sont emblématiques. À l'instar des genres, nous verrons que ces schémas narratifs font l'objet de diverses combinaisons dans les séries contemporaines. Je terminerai cette deuxième section par un dernier trait de la fiction sérielle, notamment examiné par Umberto Eco : la tension entre répétition et innovation, variation et récurrence.

Enfin, la troisième et dernière section concernera la figure du héros de fiction, son évolution au cours du temps et des supports ainsi que ses récents avatars télévisuels (2.3). Si le feuilleton populaire a consacré le héros singulier, tantôt surhomme (Monte-Cristo, Rodolphe, Fantômas), tantôt victime (Jeanne Fortier, Rémi « sans famille », Jeanne Jousset), la série contemporaine offre des personnages plus complexes à l'image de Tony Soprano, ce parrain de la Mafia également mari et père de famille, occupé à gérer une dépression. La série contemporaine initie également le « héros multiple », selon l'expression de Sarah Sepulchre[4], autrement dit ces collectifs de personnages principaux que l'on trouve dans *Friends*, *Urgences* ou encore *Lost*. En sus de la littérature consacrée, je m'appuierai dans cette dernière partie sur les entretiens que j'ai effectués ; la mise en regard des travaux académiques sur les héros et personnages de fiction et des expériences (rapportées) des sériphiles confère une portée heuristique certaine.

2.1 – Du roman-feuilleton au feuilleton radiophonique, ou l'avènement de la fiction sérialisée

> « Conçu pour une lecture aussi brève que fervente, au jour le jour, le roman publié en feuilleton, s'adaptant aux lois du marché, développe une esthétique particulière, des thèmes et des formes "populaires" qui, en dépit de l'entrée dans l'ère industrielle de production et de consommation des bien culturels, rappellent dans une certaine mesure le fonctionnement de la littérature de colportage et préfigurent les formes et les contenus de la culture multimédiatique du XXe siècle. » (Couégnas, 2008 : 38)[5]

---

[3] Benassi (2000), Séries et feuilletons TV…

[4] Sepulchre, Sarah (2011), « Le personnage en série », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 107-150.

[5] Couégnas, Daniel (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? », *in* L. Artiaga (dir.) *Le Roman populaire (1836-1960)*, Paris, Autrement, p. 35-53 (p. 38).

Un détour par l'histoire nous apprend que, loin d'être un phénomène récent, la sérialité fictionnelle trouve véritablement ses racines dans le cours du XIXe siècle avec l'apparition du roman-feuilleton au sein des journaux de presse. Au tournant du XXe siècle, le roman-feuilleton passera petit à petit le relais au feuilleton cinématographique, autrement désigné *serial*. Plus tard, la radio naissante adaptera à son tour la formule du feuilleton en élaborant notamment un genre nouveau bientôt appelé soap-opera, lequel verra son âge d'or arriver avec la télévision. Autant de dispositifs médiatiques successifs qui ont mis à profit le feuilleton pour se développer et élargir leur public et, ce faisant, ont transformé et amendé cette forme médiaculturelle. Loin d'avoir toujours été en concurrence, nous verrons que ces différents médias se sont régulièrement associés pour mieux capter le public.

Le XIXe siècle voit la presse devenir un mass-média, assisté en cela par le roman-feuilleton. Celui-ci implique l'idée de livraisons multiples, en épisodes, d'une histoire romanesque. Avec lui apparaît la formule « à suivre… » supposée maintenir en haleine le lecteur-acheteur et l'inciter à revenir vers le journal le lendemain afin de connaître la suite du récit. Outre la stimulation de la curiosité du lecteur c'est « la création d'une sorte d'habitude, de réflexe, de besoin rythmé de consommation culturelle » qui attache, selon Daniel Couégnas, plus encore le lecteur à son journal[6]. Et le procédé commercial est d'autant plus opérant qu'il profite également aux moins fortunés, encouragés par l'échelonnement des dépenses dans le temps. Ce principe de fidélisation est fondé sur un genre littéraire spécifique : au feuilleton-roman qui consistait à découper en épisodes un récit littéraire déjà écrit (voire publié en livre) succède le roman-feuilleton dont l'innovation tient à l'anticipation, dans le procédé d'écriture même, de la publication échelonnée. Le récit n'est donc plus segmenté *a posteriori*, avec plus ou moins de bonheur, mais écrit et calibré pour l'espace « feuilleton » des journaux, selon un mode de diffusion singulier et à destination d'un lectorat comptant désormais les catégories les moins pourvues économiquement et culturellement.

Pour les historiens, le « rez-de-chaussée du quotidien »[7] – selon la formule d'Anne-Marie Thiesse – aura joué un rôle majeur à la fois dans la démocratisation de la lecture, dans l'avènement de la littérature romanesque et enfin dans l'instauration de la presse comme premier média de masse[8]. Si je m'arrêterai principalement sur le cas de la France qui constitue une place forte de l'histoire du genre, c'est en Grande-Bretagne qu'une forme médiaculturelle voisine du roman-feuilleton a vu le jour.

---

[6] Couégnas (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? »…, p. 38.

[7] Les romans-feuilletons siégeaient au bas des pages de journaux, appelé aussi « rez-de-chaussée », initialement dans une rubrique un peu fourre-tout : le « feuilleton ».

[8] Thiesse, Anne-Marie (2000 [1984]), *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*, Paris, Seuil ; Thérenty, Marie-Ève, Vaillant, Alain (dir.) (2001), *1836. L'an I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions ; Cachin, Marie-Françoise, Cooper-Richet, Diana, Mollier, Jean-Yves, Parfait, Claire (dir.) (2007), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions ; Queffélec, Lise (1989), *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».

La *serialized fiction* britannique s'est développée dès le XVIIe siècle. Néanmoins, cette « fiction sérialisée » ne s'est pas stabilisée dans un format et un genre circonscrit et recouvre en vérité une somme diverse de chroniques, nouvelles, « embryons de prose », petits récits autour de faits divers ou de société[9]. Par ailleurs, ces productions sont rarement originales, ou écrites en vue d'une publication en épisodes. Elles n'ont de surcroît pas la longévité de leurs équivalents français et connaissent une fin rapide, notamment imputable à une série de lois très restrictives passées au cours de l'année 1725. Le roman-feuilleton finit par quasiment disparaître des journaux anglais pour se reporter, sous l'ère victorienne, sur les magazines et revues hebdomadaires ou mensuels proposant une littérature plus *high brow* (intellectuelle, élitiste)[10]. L'une de ces revues justement publiera *The Pickwick Papers* de Charles Dickens, entre mars 1836 et novembre 1837.

Le feuilleton est un genre qui va et vient dans la presse anglaise depuis le XVIIe siècle sans jamais être un genre de premier choix dans les journaux, ces derniers lui préférant les nouvelles. Il en est allé différemment en France.

2.1.1 - De la rubrique au genre : l'essor de la sérialité dans la presse française

De l'autre côté de la Manche en effet, l'histoire du roman-feuilleton a partie liée, dans le courant du XIXe siècle, avec le phénomène de massification de la presse et de son expansion aux couches populaires, modérément alphabétisées et confrontées aux prix encore prohibitifs des livres et journaux. Or, l'abaissement des tarifs de la presse, la création de collections populaires à bas coût (en livre ou fascicule) ainsi que la politique d'alphabétisation menée durant la seconde moitié du XIXe siècle, l'amélioration des conditions ferroviaires et de fabrication des imprimés vont conduire à un accroissement exponentiel des publics. C'est alors au roman-feuilleton en particulier que reviendra la tâche de séduire ces nouveaux lecteurs, et à travers eux, des annonceurs publicitaires, compensant en cela l'abaissement des coûts de production et le prix d'abonnement des journaux.

C'est en tout cas le pari qu'amorce en 1836 Émile de Girardin qui diminue de moitié le prix d'abonnement à son quotidien *La Presse* (de 80 à 40 francs) et fait publier en « tranche » *La Vieille Fille* de Balzac. Vingt ans plus tard, Moïse Millaud et *Le Petit Journal* inaugurent en 1863 la vente au numéro et à 1 sou. Formule à son tour suivie par la quasi-totalité des quotidiens de tous bords. Au début du XXe siècle, Paris compte ainsi entre cinquante et soixante-dix quotidiens, pour un tirage journalier à cinq millions et demi d'exemplaires, quand la province dispose de quelque 240

---

[9] Cooper-Richet, Diana (2007), « Panorama de la "serialized fiction" dans les périodes britanniques avant l'ère victorienne », *in* M.-F. Cachin *et alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 13-25.

[10] Décaux, Sylvie (2007), « Une chronologie du roman-feuilleton en Angleterre : 1676-1855 », *in* M.-F. Cachin *et alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 27-39.

journaux tirés à quatre millions d'exemplaires. Un tel constat amène Lise Queffélec à considérer la presse du XIXe comme la « préhistoire » des médias modernes. Pour Loïc Artiaga, le roman-feuilleton et plus généralement le roman populaire vont être les « agents d'un changement crucial du régime de littérarité : avec eux, l'œuvre (…) devient objet médiatisé », traversé par la double logique de périodicité et de flux[11]. Ce qui ne sera pas sans être la cible d'un feu nourri de critiques émanant notamment des élites politiques et religieuses[12]. Malgré cette diversification des journaux (commerciaux tels *Le Petit Journal* ou plus élitistes à l'image du *Figaro*, militants comme *L'Humanité* ou encore catholiques à l'instar de *La Croix*, etc.), le roman-feuilleton va demeurer une constante en leur sein dont la présence tiendra pour beaucoup aux sollicitations croissantes du public, désormais habitué et en attente de toujours plus d'histoires en tous genres.

Son succès ne s'est pourtant pas fait en un jour, ni ne se rapporte au seul couple « un homme, une date » qu'un balisage chronologique de surface impute généralement à Girardin, en 1836. C'est au contraire le résultat d'ajustements successifs qui ont conduit à l'installation durable de la forme fictionnelle romanesque sur un support – le journal de presse – dédié aux faits d'information.

Selon Marie-Ève Thérenty, l'encart « feuilleton » apparu au début XIXe siècle au bas de quelques journaux (*Le Propagateur, Le Journal du commerce, Le Journal des débats*)[13] résulte d'un « subterfuge fiscal ». Celui-ci consiste en l'agrandissement de la feuille de journal sans augmentation simultanée du timbre à 3 centimes ni de la taxe postale. Cette case nouvelle jouit dès ses débuts d'une relative autonomie et est, sous l'Empire, le seul espace polémique au sein d'une presse tenue par la censure. Bien que fluctuant au fil du temps et des régimes politiques successifs, le feuilleton (qui n'a pas encore le sens entendu par la suite) demeure un espace à part, « presque clandestin », fait de chroniques littéraires ou scientifiques, d'échanges polémiques entre critiques, de petites annonces et messages personnels, etc. Jusque dans les années 1840, le feuilleton est ainsi, aux yeux de Thérenty, tout à la fois espace de proximité et connivence avec le lecteur, espace de la polémique, de la série et enfin de l'expérimentation générique – expérimentation qui durera quelques décennies, au prix de formules et genres divers et variés, pour s'accélérer au début de la monarchie de Juillet. Elle aboutira enfin au feuilleton que l'on connaît et dont Girardin n'a finalement été, selon les mots de Jacques Migozzi, qu'un catalyseur[14] : l'activeur d'un mouvement d'ajustement/constitution d'un format textuel, d'un public élargi, d'un

---

[11] Artiaga, Loïc (dir.) (2008), Le Roman populaire (1836-1960). Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles, Paris, Autrement, p. 10.

[12] Dumasy-Queffélec, Lise (1999), *La Querelle du roman-feuilleton*, Grenoble, Ellug.

[13] Thérenty, Marie-Ève (2007), « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », *in* M.-F. Cachin *et alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 67-80.

[14] Migozzi, Jacques (2007), « La révolution française du roman-feuilleton (1836-1848) », *in* M.-F. Cachin *et alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 81-93.

nouveau modèle économique d'édition et de diffusion, etc. que l'on finira par nommer « roman-feuilleton ». D'autant que la publication de *La Vieille Fille* dans *La Presse* n'a pas présenté, bien au contraire, à lui seul et pour la première fois toutes les qualités formelles, esthétiques et éditoriales qui seront par la suite attribuées au genre (ce récit n'était d'ailleurs pas paru dans le « feuilleton » du quotidien mais à sa rubrique « variétés »). Selon Migozzi, il faut attendre plusieurs années encore pour que cette « forme-sens » se stabilise, le temps qu'un ensemble de « processus concomitants (…) interagissent, entrent en synergie et précipitent, au sens chimique comme au sens cinétique du terme, l'avènement de pratiques nouvelles dans toute la chaîne de l'imprimé, de la rédaction des textes à leur réception, en passant par leur édition et leur diffusion ». Et l'auteur de conclure : « À vrai dire, Dutacq et Girardin n'avaient pas clairement pour dessein dès 1836 d'attirer les lecteurs par la publication de romans »[15].

Migozzi souligne ainsi la difficulté, sinon l'ineptie, de chercher à attribuer à tel ou tel la paternité du roman-feuilleton ; il montre au contraire que son apparition relève moins d'une rupture que de la « gestation progressive d'une formule éditoriale conquérante et d'une forme-sens séductrice (…) une lente mais irrésistible colonisation de la littérature par la presse »[16], emmenée par un faisceau d'initiatives et décalages : de l'agrandissement du format des journaux début XIXe, créant ainsi le fameux « rez-de-chaussée », à la contraignante loi sur la presse de 1828 qui a contribué au recourt à la publicité, en passant par l'apparition d'écrits peu ou prou fictionnels et/ou publiées en plusieurs livraisons par des hebdomadaires ou des grandes revues. Jean-Yves Mollier souligne quant à lui l'importance des années 1830-1836, qui se sont révélées déterminantes concernant la mise en forme du roman-feuilleton. Selon lui « le caractère exceptionnel, pour la presse littéraire et dramatique, de cette courte période de liberté et de création » des débuts de la monarchie de Juillet a présidé à des changements décisifs concernant l'essor du genre[17]. Après une phase préliminaire, les années 1830 vont sonner l'avènement du genre, confirmé en 1842 par l'engouement (la « secousse tellurique ») initié par les *Mystères de Paris* d'Eugène Sue. À partir de là, le roman-feuilleton va dominer le rez-de-chaussée des journaux sur le mode du récit fictionnel fleuve basé sur un héros prééminent et diffusé en livraisons quotidiennes ou hebdomadaires.

---

[15] *Ibid.*, p. 83-84.

[16] *Ibid.*, p. 84.

[17] Mollier, Jean-Yves (2007), « Au origines du feuilleton dans l'espace francophone », *in* M.-F. Cachin *et alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 53-65 (p. 54).

2.1.2 – Les premiers pas du cinématographe et du *serial*

> « Le système mis au point en Amérique était d'une efficacité redoutable sur le plan commercial : le mariage du cinéma avec le vieux roman-feuilleton. Au lieu de présenter en une seule séance un film d'aventures de 90 minutes, on produisait un film fleuve, et on le découpait en 12 ou 15 épisodes hebdomadaires de 30 à 40 minutes. Cela permettait d'accaparer les salles pendant 12 ou 15 semaines. Un romancier populaire connu était chargé d'en tirer un feuilleton écrit, publié simultanément avec la projection du film. Quelques semaines après la parution dans un journal quotidien le roman racontant le film faisait l'objet de nouvelles publications en fascicules illustrés. » (Lacassin, 1964)

Au long de la seconde moitié du XIXe siècle, le feuilleton s'est épanoui essentiellement dans les journaux et magazines de presse, avant d'être, éventuellement, publié en livre. L'arrivée du cinématographe au début du XXe siècle lui offre un nouveau support sur lequel se fixer : c'est la naissance des séries puis des feuilletons cinématographiques, dont Français et Américains seront les principaux artisans[18]. Les salles obscures deviennent le théâtre d'un nouveau divertissement populaire, rendu accessible une fois encore par de bas tarifs et des thématiques et intrigues assez élémentaires[19]. Au mélodrame imprimé en vogue au XIXe siècle vient désormais s'ajouter le film à épisodes. Les deux sont d'ailleurs en interrelation constante. Le jeune cinéma n'hésite pas à puiser dans le fond livresque et romanesque, comme en témoignent les premières adaptations des aventures de héros de la littérature populaire tels que Nick Carter, Fantômas, Zigomar ou encore Nat Pinkerton. En retour, les auteurs vont rapidement avoir en ligne de mire l'adaptation cinématographique de leurs œuvres. À l'instar des projections du *serial What Happened to Mary*, conjointement publié dans le périodique *McClure's Ladies World*, les associations entre cinéma et imprimé ne sont pas rares : « À la fin, nous dit le sociologue Gabriel Thoveron, on ne sait plus quelle œuvre a précédé l'autre, il n'y a plus de décalage apparent entre aventures filmées et imprimées, puisque l'on ira voir le samedi au cinéma du coin l'histoire lue toute la semaine dans le journal »[20]. Les deux médias sont finalement moins en concurrence qu'en complémentarité. Pour Véronique Elefteriou-Perrin, cette alliance confère au *serial* naissant un public déjà conquis par le roman-feuilleton : « Avec des slogans tels que "À lire ce matin dans nos pages, à voir ce soir sur l'écran" était inauguré une pratique qui assurait aux concepteurs du feuilleton un public potentiel (…) En retour, affiches à l'entrée des

---

[18] Albera, François, Gili, Jean (dir.) (2001), « Serials », *1895*, n° 33, Dossier « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », [en ligne] http://1895.revues.org/102#tocto1n4. Voir également sur le site de cinéphiles : http://www.psychovision.net/films/dossiers/712-hollywood-et-le-serial (dernière consultation le 4 août 2012).

[19] Thoveron, Gabriel (2008 [1996]), *Deux siècles de paralittératures - Lecture, sociologie, histoire. Tome 2*, De 1895 à 1995, Liège, Éditions du Céfal.

[20] *Ibid.*, p. 429.

salles et insertions dans la bande filmique incitaient le spectateur à la version écrite du récit »[21]. De plus, ces textes offraient un complément narratif non négligeable pour éclaircir les zones d'ombres laissées par des films souvent trop courts pour rendre toute l'intelligibilité des intrigues.

S'appuyant sur les succès livresques, les films en actes et à petit budget vont soutenir le développement du cinéma et faciliter l'apprivoisement par les foules du nouveau langage délivré par ces images animées – comme le roman-feuilleton en son temps l'a fait pour les journaux de presse. Outre le public lui-même, le *serial* séduit producteurs, distributeurs et exploitants par des qualités économiquement attractives : un minimum de risque pour un budget modique et une exposition de plusieurs semaines. Aux États-Unis particulièrement, les pratiques de tournage voisines de celles alors expérimentées dans l'industrie automobile font des feuilletons cinématographiques des produits de consommation de masse[22].

Ordinairement composés de dix à quinze épisodes, chacun d'une quinzaine de minutes en moyenne[23] et distribué chaque semaine, les feuilletons cinématographiques sont projetés en première partie de longs-métrages au budget plus généreux. Si l'on évoque plus régulièrement le *serial*, ce sont plutôt des *series* qui sont d'abord portées à l'écran. À l'inverse du second qui est un feuilleton, c'est-à-dire dont l'histoire complète est distribuée sur une suites d'épisodes, la *serie* est une fiction plurielle dont les épisodes, centrés sur un personnage ou un thème récurrents, livrent des histoires bouclées relativement indépendantes les unes des autres. Ce couple *serie / serial* – à tout le moins aux États-Unis – a durablement structuré les logiques d'offre et de réception de fictions plurielles. Si le *serial* viendra à qualifier par la suite ce qui sera communément appelé les *soap-operas* (radiophoniques ou télévisuels), c'est-à-dire les feuilletons diffusés en journée, le vocable renvoie également et en premier lieu aux précédents feuilletons cinématographiques.

Au reste, de même que pour le roman-feuilleton, la forme *serial* ne s'est pas faite en un jour et résulte d'un processus d'élaboration qui voit d'abord s'imposer un format proche de la *serie*. Les premiers films à épisodes sont des adaptations filmiques de récits romanesques. Le geste initial est généralement attribué au réalisateur français Victorin Jasset qui, en 1908, transpose à l'écran les aventures du détective Nick Carter. Décliné en six épisodes d'une dizaine de minutes chacun, *Nick Carter, le roi des détectives* obtient un large succès public, et bénéficiera d'une suite l'année suivante : *Les nouvelles aventures de Nick Carter*, série en neuf épisodes. Une demi-douzaine d'années durant, le cinéma fait la part belle aux *series* ; mais progressivement le principe du feuilleton s'impose.

---

[21] Elefteriou-Perrin, Véronique (2007), « Film-feuilleton, guerres et propagande aux États-Unis », *in* M.-F. Cachin *et alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 302.

[22] *Ibid.*, p. 300.

[23] Les chiffres indiqués sont des moyennes à prendre avec prudence, le nombre d'épisodes et leur durée pouvant varier du simple au double selon les films.

Le premier véritable *serial* est sans doute *Les aventures de Kathlyn* (*The Adventures of Kathlyn*), débutée en 1913 aux États-Unis. Le film de treize épisodes invite à suivre les péripéties d'une jeune femme intrépide aux prises avec de nombreux dangers desquels elle réchappe toujours, parfois miraculeusement. Un an plus tard, la compagnie Pathé sort son premier feuilleton : *The Perils of Pauline*, avec l'actrice principal Pearl White. Projeté pour la première fois à New York le 23 mars 1914, ce *serial* fait le récit d'une autre jeune femme, Pauline – l'histoire du feuilleton filmique en connaîtra de nombreuses –, elle aussi soumise à diverses épreuves au long des vingt épisodes que compte le feuilleton. Fort de son succès, Pathé produit en 1915 *Les mystères de New York* (*The Exploits of Elaine*). Pearl White y partage cette fois l'affiche avec Arnold Daly, qui incarne Craig Kennedy, un détective scientifique créé par le romancier Arthur B. Reeve. Le duo est notamment amené à combattre « The Clutching Hand » (soit, « La main qui étreint »), un méchant de la pire espèce. Pearl White campera par deux fois encore le personnage d'Elaine, dans *The New Exploits of Elaine* et *The Romance of Elaine*, également parus en 1915. Les projections françaises sont effectuées de concert avec la parution hebdomadaire des épisodes, adaptés à l'écrit par Pierre Decourcelle. En France toujours, après avoir produit la série *Fantômas* (1913), héros masqué tiré de l'œuvre de Pierre Souvestre et Marcel Allain, Louis Feuillade[24] réalise notamment *Les Vampires* (1915) et *Judex* (1917) – deux *serials* notoires.

Tous ces feuilletons ont en commun de proposer des récits à suspens courant sur l'ensemble des épisodes. Chaque fin d'épisode est ponctué par un *cliffhanger* suivi du fameux « La suite au prochain épisode… ». Le *cliffhanger* (littéralement « suspendu à la falaise ») désigne l'interruption de l'action en cours tandis que quelque chose de décisif vient d'arriver ou est sur le point de se produire. Synonyme de « rebondissement à suivre », ce procédé narratif vise autrement dit une mise en suspense destinée à retenir l'attention du spectateur de telle sorte qu'il soit au rendez-vous suivant. Il caractérise encore nombre de séries contemporaines comme nous le verrons plus loin.

La formule perdure jusqu'au début des années cinquante, intégrant les attentes plus élevées de la part du public ainsi que le développement du cinéma parlant. Le genre décline cependant depuis les années trente, notamment sous le coup des arrivées successives de la radiodiffusion puis de la télévision. À son tour, la radio tirera bénéfice du format du feuilleton, en exploitant d'abord intensément les précédents littéraires et filmiques puis en créant ces propres formules sérielles, dont le soap-opera de journée.

[24] Lacassin, Francis (1964), *Louis Feuillade*, Paris, Éditions Seghers.

2.1.3 - Le feuilleton radiophonique

N'en déplaise à Raymond Williams[25], la radio constitue le premier média de flot et, à plusieurs égards, servira de propédeutique à la future télévision. Au cours des années vingt aux États-Unis et en France, diverses stations radio locales ou nationales, privées ou d'État, livrent à un public croissant d'auditeurs une suite de programmes hétérogènes : journaux d'information, émissions musicales, dramatiques enregistrées, radio-crochets, etc. Les premières fictions proposées sont des radio-drames, d'abord sous la forme de « théâtres radiophonés », c'est-à-dire de retransmissions sur les ondes et en direct de pièces jouées sur une scène ; ensuite sous la forme de « théâtres radiophoniques », soit la réalisation en studio d'une pièce adaptée ou créée spécialement pour la radio[26]. Ces premières expériences radiodiffusées interrogent la spécificité de l'art radiophonique.

Quel peut être le langage propre de la fiction radiophonique, par-delà des emprunts faits au théâtre, à la littérature ou au cinéma ? Cécile Méadel déroule le processus d'élaboration de ce langage particulier, un langage indissociable de la mise sur pied d'équipements et de procédés techniques *ad hoc* ainsi que de nouveaux corps de métier (metteur en onde, bruiteur, mélangeur) : « le simple fait de vouloir produire une narration radiophonique suppose la mise au point de techniques particulières qui vont être progressivement affinées et qui vont "s'incarner" dans des professions spécifiques ». Ce faisant, la mise en onde de fictions (adaptations ou créations originales) contribue fortement à l'instauration de la radio comme *medium* : « Quand les musiciens, conférenciers, journalistes, etc. ignorent le micro et s'inscrivent dans la continuité de leurs pratiques antérieures, les auteurs radio-dramatiques réfléchissent, écrivent, explicitent, énoncent des règles. Ils élèvent des controverses sur ce qu'est une voix radiogénique, sur la place du bruit et surtout le poids du silence, sur la manière dont l'auditeur doit se comporter »[27]. Comme le souligne Méadel, ce langage émerge également d'une prise en considération des conditions inédites dans lesquelles se trouvent l'auditeur. Celui-ci n'est pas en présence des artistes, immergé parmi un public de spectateurs-auditeurs ; il se trouve dans l'intimité de son domicile, seul avec son poste. D'autant plus seul que, jusqu'à l'apparition du haut-parleur, il est muni d'un casque d'écoute qui le rend aussi attentif au programme diffusé que coupé de son environnement immédiat. Le modèle de « l'auditeur solitaire » va ainsi constituer « le canon de la communication radiophonique »[28], par opposition au modèle du spectacle et de l'écoute collective. Pour Marc Denis, l'un des pionniers du théâtre

---

[25] Williams (2003 [1974]), *Television…*

[26] Méadel, Cécile (1994), *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos-Economica/INA.

[27] *Ibid.*, p. 290.

[28] *Ibid.*, p.306

radiophonique, celui-ci n'est pas destiné à « 500 auditeurs mais [à] 500 000 fois UN auditeur »[29].

Au long des expérimentations réalisées, une fiction proprement radiophonique dotée d'une grammaire spécifique va émerger, parallèlement à la mise en place d'une grille de programme. Aux dramatiques unitaires viennent s'ajouter des feuilletons et séries, jusque-ici présents dans les périodiques et les salles de cinéma. Diffusées en direct ou (de plus en plus) enregistrées au préalable, ces fictions plurielles sont retransmises à fréquence régulière sur les ondes.

Amos 'n' Andy est l'un des premiers grands succès de la fiction radiophonique[30]. Programmée sur la station chicagoane WMAQ à partir de 1928[31], cette comédie rassemblait chaque semaine pas moins de quarante millions d'auditeurs. Elle met en scène deux hommes noirs quittant le sud des États-Unis dans l'espoir d'une meilleure vie à Chicago. À l'image d'*Amos 'n' Andy*, les premières tentatives révèlent le potentiel économique du genre et les années 1930 voient fleurir quantité de séries et feuilletons radiophoniques. Ces programmes sont généralement produits et sponsorisés par des grandes marques – une pratique par la suite interdite et donnant lieu aux inserts publicitaires que l'on connaît aujourd'hui. Rapidement appelés *soap-operas*, les feuilletons mélodramatiques diffusés en journée et adressés aux ménagères sont par exemple produits par des fabricants de lessives (*soap*) et autres produits d'entretien tels que Procter & Gamble ou Colgate-Palmolive ou encore Lever Brothers.

Dans le prolongement des feuilletons filmiques, la fiction radiophonique donne à entendre des épisodes d'une quinzaine de minutes en moyenne, livré quotidiennement ou chaque semaine. À l'instar des *series*, certaines fictions présentent des épisodes bouclés n'ayant d'autre lien entre eux que l'identité fixe de leurs héros ou d'une thématique ; comme les *serials*, d'autres fictions proposent des récits allongés déployés sur leurs différents épisodes. En revanche, tandis que les *serials* ne comptent ordinairement pas plus d'une vingtaine d'épisodes, la fiction radiophonique peut être développée sur des centaines voire des milliers d'épisodes courant sur plusieurs années. Elle se rapproche de ce point de vue du roman-feuilleton. Comme lui, elle est déchargée de la contrainte de l'image[32] et de la mise en scène audiovisuelle des récits.

---

[29] Cité par Méadel : *Ibid.*, p. 303

[30] Allen (1985), Speaking of Soap-Operas…

[31] Outre le fait que Freeman Gosden et Charles Correll, les deux acteurs, étaient blancs, *Amos 'n' Andy* est en fait tiré d'une autre fiction relatant une aventure semblable, *Sam 'n' Henry*, diffusée sur WGN entre 1926 et 1928. Suite à un différent avec WGN, Golden et Correll exportèrent le concept sur WMAQ, créant par là la première syndication d'une fiction radiophonique. Voir : Dunning, John (ed.) (1998), *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*, New York, Oxford University Press.

[32] En réalité, l'image n'est pas absente du roman-feuilleton, bien au contraire, la littérature populaire se voit régulièrement enrichie d'illustrations – des gravures le plus souvent. Mais, comme le texte et son auteur (voire l'éditeur), ces illustrations ne requièrent personne d'autre que leur dessinateur. Voir Letourneux, Matthieu (2008), « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-

La réalisation est ici une mise en son – ou mise en onde – qui, bien qu'elle nécessite également des studios d'enregistrement, une équipe de comédiens et des techniciens, est moins coûteuse que la réalisation d'un film. Dès lors, forts d'un succès perpétué, certains feuilletons radio tels que *Vic and Sad*, *Stella Dallas*, *Hearts in Harmony*, *Big Sister*, etc., sont restés à l'antenne des décennies durant. Quelques-uns d'entre eux, comme *Guiding Lights*, *Perry Mason* ou *The Loone Ranger*, ont été adaptés à la télévision ; après avoir été simultanément présents sur les deux médias, ils ont délaissés les ondes pour définitivement s'installer sur le petit écran.

La radio française n'est pas en reste, qui diffuse dès les années trente mais surtout après-guerre différents genres de fictions : des comédies familiales comme la très populaire *Famille Duraton* (une forme proche du sitcom américain sur les ondes de 1937 à 1966 sur Radio-Cité puis Radio Andorre), des séries humoristiques (*Sur le banc*, avec Jane Sourza et Raymond Souplexe ; *Signé Furax*, créé et interprété par Pierre Dac et Francis Blanche), des fictions policières (*Les Maîtres du mystère*) et dramatiques (*Les enfants terribles*, adaptée du roman de Jean Cocteau) des récits sentimentaux (*Noële aux quatre vents*), etc.

À la charnière des années 1950-60 aux États-Unis, et près d'une décennie plus tard en France, les derniers grands feuilletons radio disparaissent sous l'effet de la concurrence de la télévision et des séries et feuilletons télévisés. Ceux-ci sont déjà à l'antenne depuis la fin des années quarante en Grande-Bretagne et aux États-Unis, régulièrement adaptés de fictions radiophoniques. C'est en octobre 1950 qu'est diffusé le premier feuilleton télévisé français (sur l'unique chaîne de la RTF) : *Agence Nostradamus*, fiction en neuf épisodes de 15 minutes, créée par Jean Luc et Pierre Dumayet, et réalisé par Claude Barma.

Comme le souligne Benassi[33], comme le cinéma ou la radio avant elle, la télévision ne dispose pas à ses débuts de genres et de formats qui lui soient propres. Nous verrons dans la suite de ce chapitre que les acteurs de la télévision s'interrogent à cette époque sur la faculté du petit écran à s'affirmer comme un média à part entière, qui ne soit pas un substitut du théâtre, une radio imagée, ou encore un cinéma « du pauvre ». Ils s'interrogent autrement dit sur sa (leur) capacité à élaborer une grammaire spécifique distincte de celle de la radio, du théâtre ou du cinéma. La télévision des origines va cependant s'inspirer de ces précédents supports médiatiques, notamment concernant la fiction. Se réappropriant les séries et feuilletons, elle emprunte des œuvres et des formules ayant déjà fait leur preuve dans la presse, les salles obscures ainsi qu'à la radio : c'est-à-dire permettant de fidéliser un large public populaire.

1910) », séminaire de recherche, Université de Paris Sorbonne, [en ligne] http://www.enc.sorbonne.fr/node/77.

[33] Benassi (2000), Séries et feuilletons TV…

Finalement, tandis que roman-feuilleton et feuilleton cinéma vont progressivement disparaître au cours des années 1940-50, la fiction sérielle se révèle davantage appropriée aux médias de flot que sont la radio et, plus encore, la télévision sur laquelle elle se fixera durablement. Au fil du temps, cette dernière élaborera ses propres formes et formats sériels, aménageant pour l'essentiel des caractéristiques fictionnelles héritées de ces prédécesseurs médiatiques. Des caractéristiques que nous allons détailler à présent, à commencer par la dimension narrative de la fiction sérielle.

2.2 – Les ressorts de la narration sérielle

2.2.1 - De l'élaboration des genres sériels

En tant que médias de masse, la presse du XIXe, le cinéma et la radio de la première moitié du siècle dernier et la télévision contemporaine, ont visé ou visent à séduire le public le plus large possible. Or, ainsi que le souligne Couégnas, plaire au plus grand nombre nécessite de plaire à chacun en particulier : une condition à laquelle la variété des thématiques et objets fictionnels abordés est censée répondre[34]. Au fil des ans et des médias successifs vont être élaborés, modifiés, peaufinés, disparaîtront parfois pour, peut-être, mieux revenir ensuite, une variété de genres et sous-genres fictionnels auxquels empruntent tout en les révisant les séries contemporaines.

La littérature populaire du XIXe siècle s'illustre principalement à travers le roman de mœurs, constante d'une histoire dont Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue ou encore Émile Zola sont les auteurs les plus célèbres. Cependant, l'époque va voir se succéder divers sous-genres romanesque plus ou moins éphémères tels que le roman maritime (Édouard Corbière), le roman exotique (Pierre Loti) ou frénétique (Jules Janin, Frédéric Soulié), le roman scientifique (Jules Verne), judiciaire ou policier (Émile Gaboriau, Gaston Leroux, Maurice Leblanc) – autant de genres peu ou prou récupérés ensuite par le cinéma et la radio. Établir une topographie précise des différents genres paraît toutefois difficile tant les frontières sont floues et labiles. Au travers de ces multiples genres romanesques, sont dépeints divers contextes sociaux, du drame bourgeois aux bas-fonds de la criminalité en passant par les vicissitudes aristocratiques et misères ouvrières. Cette variété thématique du roman populaire permet de satisfaire un lectorat large aux appétences et pratiques hétérogènes. Aussi, lorsque se met en place à partir de la seconde moitié du XIXe siècle une édition populaire publiée en livres ou fascicules, elle prolongera le mouvement avec la création de collections spécialisées aux titres explicites : « Bibliothèque Fémina » (Juven), « Romans célèbres de drame et d'amour » (Tallandier), « Bibliothèque des grandes aventures » (Tallendier), « Collections militaires » (Librairie des romans populaires), etc.

[34] Couégnas (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? »…

Ces collections littéraires reflètent un clivage genré : les premières, qui proposent une littérature à tendance sentimentale, sont adressées aux femmes ; les secondes offrent à lire des récits d'aventure et visent un lectorat d'hommes[35]. À cet égard, le temps et le changement de média n'ont pas bouleversé cette partition et la téléfiction plurielle a prolongé, en particulier à ses débuts, la séparation des publics masculin et féminin[36] : aux hommes les séries policières et fantastiques et autres westerns, aux femmes les mélodrames et soap-operas. D'un point de vue syntaxique, ces derniers, feuilletonnants et organisés selon le procédé de « la suite à demain… », font figure de dignes héritiers des romans-feuilletons et feuilletons radiophoniques. L'arrivée du genre sur les ondes radiophoniques va d'ailleurs redoubler le clivage de genre – entendu aux deux sens du terme – par une distinction temporelle. L'apparition des soap-operas radiodiffusés à la fin des années vingt aux États-Unis leur confère rapidement une place de choix aux heures vespérales, traditionnellement consacrées au repos et au loisir. Après quelques hésitations et malgré le défaut de sponsors liés à l'absence de vue concernant l'audience de journée, la station WGN lance en 1930 *Painted Dreams*, premier *daytime* soap-opera[37]. Diffusé en début d'après-midi, le programme est destiné principalement aux femmes dont une large proportion n'a pas à cette époque d'activité professionnelle extérieure. Au vu du bon accueil fait à la formule, d'autres stations s'engouffreront dans la brèche ouverte par *Painted Dreams*, tant est si bien qu'à partir du milieu des années trente, les soap-operas emplissent les journées radiophoniques américaines.

Parallèlement à ces soap-operas emblématiques de la période radiophonique du feuilleton, l'auditeur trouve d'autres genres fictionnels, certains dans le prolongement de l'imprimé et du cinéma (western (*The Lone Ranger*, *Gunsmoke*), science-fiction (*Flash Gordon*, *Planer Man*), policier (*Sherlock Holmes*, *Perry Mason*, *Nick Carter*), aventure (*Tarzan*, *Jungle Jim*), etc.), d'autres plus inédits. De même que le soap-opera qui, bien que tributaire du feuilleton mélodramatique, est une forme typiquement radiophonique, la radio est à l'origine d'un nouveau genre tiré de la double tradition du vaudeville et du *minstrel show*[38], le *sitcom* (ou comédie de situation) : *Amos 'n' Andy*, *The Jack Benny Program*, *Blondie*, etc. Cette nouvelle forme, tout comme le soap-opera, ne tarde pas à être transposée à la télévision lorsque celle-ci est suffisamment installée

---

[35] Au reste, Thiesse note que la lecture de roman-feuilleton était globalement une pratique socialement convenue comme féminine. Thiesse (2000), *Le Roman du quotidien*… Sur la base d'une série d'entretiens réalisés entre 1979 et 1980 dans plusieurs maisons de retraites auprès de personnes âgées ayant connu l'époque des romans-feuilletons.

[36] La fiction enfantine, très tôt développée, mise à part.

[37] Thompson (1996), Television's Second Golden Age…

[38] Spectacle étatsunien créé au XIXe siècle conjuguant de la musique et du chant, de la danse ainsi que des intermèdes humoristiques, le tout interprété initialement par des comédiens blancs au visage noirci, puis par des acteurs noirs eux-mêmes. Dépeints comme de joyeux idiots, ignares et en proie à toutes les superstitions, ces personnages burlesques commencent à jurer avec la montée de la lutte contre le racisme.

dans les foyers. De nouveau, cela débute par de simples adaptations de fictions radiophoniques à succès (*The Jack Benny Program*, *Our Miss Brooks*) ou des programmes taillés sur mesure pour des stars de la radio (*The Burns and Allen Show*). Mais bientôt, la télévision crée ses propres sitcoms, et notamment *I Love Lucy*, produit par la comédienne Lucille Ball et son mari Desi Arnaz. *I Love Lucy* et sa créatrice sont restées dans les mémoires pour avoir instaurées plusieurs conventions du genre encore en cours aujourd'hui : déplacement de la production de New York à Hollywood, tournage en public, utilisation de trois caméras, etc.

Le passage de relais progressif à la télévision amendera la partition genrée des programmes : les *series* de soirée, composées d'épisodes unitaires, à la tonalité plus « masculine » ; les *serials* de journée, de type feuilletonnants, pour des publics plus féminins et âgés. L'arrivée du feuilleton *Dallas* en 1978, fruit d'un désir du réseau américain CBS de réunir les publics en combinant des attributs des différents genres sériels, a durablement changé la donne. Et, s'il existe encore bien sûr des séries visant plutôt un public féminin et des séries destinées avant tout à un spectatorat masculin, *Dallas* et d'autres avec elles ont ouvert la voie à un mélange des genres sériels. Les fictions vont dès lors se faire plus hybrides et complexes, à l'instar de la série-feuilleton *Twin Peaks* (réalisée par David Lynch et Mark Frost) qui jongle avec les codes respectifs des univers du soap-opera, du policier et du fantastique. Les années 2000 ont ainsi vu naître nombre séries composites, pour ne pas dire transgenres : *Buffy contre les vampires* inscrit l'univers de la série collège dans le genre du fantastique, voire de la série B d'épouvante ; *Ally Mc Beal* s'appuie sur la thématique judiciaire (elle met en scène un cabinet d'avocats) pour mieux explorer les aventures sentimentales et affectives d'Ally et ses collègues, sur fond de comédie musicale et de clins d'œil récurrents à l'univers de Tex Avery ; *Grey's Anatomy* revisite le soap-opera au prisme du genre médical quand *Dr House* aménage ce dernier selon les codes de l'intrigue policière ; *Desperate Housewives* est à mi-chemin entre le soap-opera, la comédie, la chronique sociale et le récit à suspens, etc.

Toutefois, après avoir longtemps cherché à rassembler le public le plus vaste possible au moyen de programmes généralistes et fédérateurs, les chaînes se positionnent parallèlement sur des publics « de niche » en proposant des fictions mélangeant les genres et les formules[39]. Cette politique éditoriale est destinée à répondre à la fragmentation tendancielle du public, notamment consécutive à un élargissement de l'offre. En proie à une concurrence accrue, les chaînes (et *a fortiori* celle du câble et du satellite) se concentrent de plus en plus sur des groupes spécifiques de téléspectateurs.

Du genre à la formule

Ce phénomène d'hybridation générique n'a pas conduit, pour autant, au flou artistique. D'une part, aussi complexes puissent-elles être aujourd'hui, les téléfictions

[39] Boutet (2011), « Histoire des séries »…

plurielles ont hérité d'un ensemble de conventions génériques, certes en constante mutation, mais somme toute relativement établies. Des conventions constituées au cours du temps à travers les histoires croisées du roman populaire, du *serial* et du feuilleton radiophonique. Selon Esquenazi, les séries ont su « pétrir, mélanger, ciseler ces conventions afin d'ajuster les genres populaires aux contraintes formelles, sociales et politiques de la télévision »[40]. Cette dynamique générique est loin d'être exclusive des téléfictions actuelles. Couégnas, par exemple, évoque le foisonnement générique et en constante expansion de la littérature populaire du XIXe siècle. Mais s'il produisait déjà des « hybrides génériques », cet univers romanesque n'en était pas moins organisé selon des principes d'écriture et de lecture particuliers.

Couégnas emprunte à cet égard le concept de « dominante » à Alain Michel Boyer. Pour ce dernier, la dominante, « fixe et immuable à l'intérieur de chaque genre, détermine et éclaire la spécificité de celui-ci »[41]. Elle constitue en d'autres termes un « principe directeur du genre », une sorte de « cahier des charges » administrant l'univers diégétique en son entier, sa thématique, son personnel fictionnel ainsi que leurs relations. À l'autre bout, la dominante dicte « un certain mode de lecture, avec ses enjeux, ses affects. Un roman sentimental ne se lit pas comme un roman policier »[42]. En ces termes, la notion utilisée par Boyer et Couégnas semble proche de l'idée de « formule » développée par Esquenazi à la suite de John Cawelti.

Esquenazi estime que chaque série possède une structure – narrative, sémantique et syntaxique – relativement stable assurant sa cohérence au fil de ses épisodes. Alors qu'il conçoit le genre comme « l'alliage entre un schéma narratif et un univers culturel », la formule résulterait de « l'ancrage du genre ». Certains éléments restent variables tandis que d'autres sont fixés : la durée d'épisode, le rythme narratif, les personnages principaux et les décors, etc. La notion circonscrit finalement l'horizon des possibles d'une série : « Non pas scénario mais machine à fabriquer des scénarios, non pas ensemble de personnages mais réserve de modèles de personnages, non pas mise en scène mais définition d'un cadre de mise en scène »[43].

Telle que définie, la formule semble proche de ce qui est communément appelé en télévision la « bible ». La Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD) en donne la définition suivante :

> « La bible est le document de référence original et fondateur d'une série ; elle détermine et décrit les éléments nécessaires à l'écriture, par des auteurs différents, des épisodes d'une œuvre télévisuelle. C'est l'outil qui donne aux auteurs qui collaborent ou collaboreront à l'œuvre les clés de son

---

[40] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées*…

[41] Boyer, Alain-Michel (1992), *La Paralittérature*, Paris, PUF, p. 68.

[42] Couégnas (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? »…, p. 51.

[43] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées*…, p. 90. Voir aussi : Esquenazi, Jean-Pierre (2003), « L'inventivité à la chaîne : formules des séries télévisées », *Médiations et information*, n° 16, p. 95-110.

> fonctionnement et de sa cohérence. La bible doit donner l'ensemble des éléments permanents indispensables au développement de la série : *elle est le document écrit décrivant de façon détaillée le cadre général dans lequel évolueront les personnages principaux de la série : les éléments dramatiques communs, les lieux, les thèmes, la progression dramatique, la description détaillée des personnages principaux et de leurs relations* »[44].

Ce document référent fonde ainsi le projet de la future série et sera utilisé par différents intervenants : producteurs, scénaristes, réalisateurs, techniciens, acteurs… Aux côtés d'une note d'intention à l'attention des producteurs et financeurs, la bible consigne une somme d'informations concernant les personnages (biographies, profils psychologiques, habitudes vestimentaires, évolutions possibles, etc.) et l'univers spatio-temporel dans lequel ils évoluent, informations destinées notamment aux multiples auteurs qui, le cas échéant, travailleront à l'écriture. En ce sens, la bible garantit une certaine cohérence de ton entre les épisodes malgré la présence de scénaristes différents. Ce document va s'étoffer au fur et à mesure des épisodes, de la caractérisation des héros ou de l'introduction de nouveaux personnages, de nouvelles informations ou intrigues[45]. Au même titre que la formule, la bible s'inscrit dans un (ou plusieurs) genre(s) et, ce faisant, le concrétise.

Les genres, nous dit Jost, « ne naissent pas *ex nihilo* – certains viennent d'autres médias ou même de la société pré-médiatique –, et ne sont pas fixés une fois pour toutes »[46]. Les téléfictions actuelles n'échappent pas à la règle, qui sont héritières d'une longue tradition narrative et générique, d'abord écrite avec le roman populaire, puis audiovisuelle avec le cinéma et la radio – ceci sans parler de la longue tradition orale (épopées, contes) qui prévalait auparavant[47]. Le (méta)genre romanesque a ainsi donné lieu à divers (sous)genres (mélodrame, aventure, exotique, policier, comédie, etc.) constituant le terreau générique des séries contemporaines. Et nous avons vu que, dans le sillage de certaines séries emblématiques (*Dallas*, *Twin Peaks* ou encore *Buffy contre les vampires*), la tendance actuelle est au mélange des genres fictionnels. Ce mélange est aujourd'hui redoublé d'un second phénomène d'hybridation ayant trait cette fois à la structure narrative des fictions.

---

[44] Définition adoptée par la SACD le 26 novembre 1998, applicable pour toute nouvelle œuvre à compter des diffusions du 1er janvier 1999 (je souligne). De cette définition dépendent en partie, et c'est un point non négligeable, les modalités de rémunérations des auteurs et scénaristes. Sur ce dernier aspect, voir : Pasquier (1995), *Les Scénaristes et la télévision*…

[45] Comptant initialement entre 30 et 50 pages, le document peut ainsi atteindre plusieurs centaines de pages après plusieurs années d'existence.

[46] Jost (2009), *Comprendre la télévision*…, p. 40.

[47] Dupont (1991), *Homère et Dallas*…

2.2.2 - Structure narrative rhizomique contre *formula show*

La structure narrative foisonnante du roman-feuilleton est, selon Thiesse, celle de la *ramification*. D'une trame principale mettant en scène quelques personnages organisés selon un premier schéma actanciel part, au travers de l'un d'entre eux, un nouveau récit corrélatif de nouvelles intrigues. Ce récit secondaire va impliquer d'autres protagonistes, susceptibles de générer à leur tour de nouvelles histoires, etc. Selon les besoins et envies, l'auteur pourra réitérer l'opération, à partir d'un autre personnage de la trame première non encore sélectionné ou de l'un des personnages du second récit. Il en résulte une histoire en arborescence dont les différentes expansions s'embranchent à l'intrigue initiale et où l'ensemble des personnages, de premier plan ou secondaires, participent peu ou prou au récit principal. Ils évoluent autrement dit dans un même monde dans lequel ils sont susceptibles de se croiser. Fonctionnant selon le principe du « roman à tiroirs » dont les multiples récits secondaires ne seront fermés qu'avec le dénouement de l'intrigue principale, les écrivains « maintiennent ainsi constamment en attente le désir qu'a le lecteur de connaître la fin de chaque histoire »[48].

Jean-Claude Vareille ne dit pas autre chose :

> « C'est ainsi que s'entent sur un récit premier une foule de récits seconds, selon une technique de la dissémination, du branchement aléatoire et imprévisible, du rhizome, de la germination et de l'éternelle différence, de la subordination et de la subordination à la subordination, de l'enchâssement et de l'enchâssement démultipliable à l'infini dans l'enchâssement. (…) Là réside le principe de la rentabilité textuelle : dès qu'un intérêt secondaire est pris en compte, il s'agglomère en capital en devenant lui-même source de nouveaux intérêts (revenus). Le développement textuel opère en quelque sorte par intérêts cumulés : il y a d'abord les données initiales exploitées ou non, puis les données des données, et ainsi à l'infini. Un texte donne toujours un autre texte, un roman un autre roman, une histoire une autre histoire. »[49]

Lié à une temporalité créative étendue, ce mode d'écriture permet à l'auteur, au gré des sollicitations des lecteurs et/ou de la volonté de l'éditeur, d'étirer à l'envi le récit ou au contraire de le boucler rapidement : « Que le romancier écrive au fur et à mesure de la publication et suive donc les tendances de la vente ou qu'il compose d'un seul jet, cette écriture est fort pratique car elle permet une rédaction rapide et abondante »[50].

---

[48] Thiesse (2000), *Le Roman du quotidien*…, p. 143.

[49] Vareille, Jean-Claude (1994), *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologie et pratiques*, Limoges, PULIM/Nuit Blanche éditeur, p. 255-256.

[50] Thiesse (2000), *Le Roman du quotidien*…, p. 143.

Plus tard, les soap-operas radiophoniques puis télévisés feront montre d'une écriture (et réalisation) sensiblement comparable. Jean Bianchi remarque « l'allure interminable de [leurs] intrigues », qui « s'imbriquent [telles des] pelotes emmêlées dont on tire aujourd'hui un fil et un autre demain ». La multiplication des intrigues secondaires permet au soap comme elles permettaient jadis au roman-feuilleton d'allonger indéfiniment leur récit. « L'écriture du roman-savonnette valorise la continuité. Elle étire la durée, la vidant de tout élément de terme, de clôture. Les épisodes n'y bouclent pas sur une décision, une résolution, un dénouement »[51]. Aussi le téléspectateur pénètre-t-il dans une aventure au long cours, indolente, glissant inlassablement d'un drame à un autre, d'une intrigue à une autre.

En contre-point de cette forme d'écriture caractéristique du roman-feuilleton et du *serial*, le XXe siècle voit l'essor du format *serie*. Contrairement aux feuilletons et soap-operas, la *serie* propose à chaque épisode un récit différent mais partageant toutefois des traits communs (personnages, thèmes, etc.) avec les autres épisodes/récits, ceci l'identifiant comme partie d'un tout qu'est la série (voir chapitre 1). Tout en garantissant au téléspectateur de retrouver leurs héros favoris d'une semaine à l'autre (la série est bien souvent distillée à un rythme hebdomadaire), chaque épisode remet en somme les compteurs du récit à zéro. Ainsi, les séries policières *Columbo*, *Kojak, Hawaï police d'État* (*Hawaii Five-O*), les westerns *Maverick*, *Gunsmoke, Les Mystères de l'ouest* (*The Wild Wild West)* ou encore les sitcoms *I Love Lucy*, *Ma Sorcière Bien-Aimée* (*Bewitched*), *The Mary Tyler Moore Show* donnent à voir des personnages sans mémoire, n'ayant rien retenu de leurs aventures précédentes. Ce faisant, ils sont l'élément central d'un univers fictionnel volontairement peu complexe afin de ne perdre personne en chemin ou, *a contrario*, de laisser la possibilité à quiconque d'arriver en cours de route. Certaines séries, parfois appelées *formula shows*[52], présentent des épisodes régulièrement bâtis selon un schéma narratif immuable. Benassi nous dit qu'elles proposent des épisodes invariablement composés de trois temps : la séquence initiale, dite d'euphorie, où un contrat est proposé (par exemple un crime) ; la séquence actionnelle mettant en scène une tension puis, après quelques revers, sa résolution (découverte du coupable) ; la séquence finale, enfin, qui expose le retour à la position initiale d'euphorie[53]. Le resserrement de l'intrigue sur un épisode oblige à une écriture plus dynamique et rythmée très différente de l'écriture alentie et dilatée du soap-opera.

Dallas, encore une fois, innovera en combinant les formules du soap de journée et du drama de soirée – mettant, selon l'expression imagée de Bianchi, « le roman-savonnette sous les projecteurs du soir, taill[ant] des habits haute-couture à la télévision pantoufle »[54]. Selon le sociologue, cette fiction présente le foisonnement

---

[51] Bianchi (1985), « Dallas »…, p. 22.

[52] Soit, « spectacle à formule ».

[53] Benassi (2000), Séries et feuilletons TV…

[54] Bianchi (1985), « Dallas »…, p. 22.

d'intrigues enchevêtrées propres au soap (ainsi qu'au roman populaire) tout en évitant « l'impression de narration molle typique » du genre. Le rythme du récit y est accéléré et le tempo accru. « Les alternances rapides des protagonistes et des situations (…) d'une séquence à l'autre, comme le contraste des lieux (…) et les petits rebonds secs du drame donnent à l'écriture une nervosité de surface et un attrait qui la rapprochent des émissions plus cotées du soir : westerns, policiers, comédies de situation »[55]. Ce début de millénaire a ainsi été marqué par l'avènement de ce format hybride amorcé par *Dallas*, conjuguant des caractéristiques sérielles avec le procédé feuilletonnant « à suivre… »[56].

Un des plus grands succès de ces dernières années, *Heroes*, est à cet égard emblématique de la recrudescence de la dimension feuilletonnante des séries, dans la veine des romans-feuilletons du XIXe siècle. Forte d'une trentaine de personnages récurrents, dont près de la moitié peuvent être considérés comme des héros de premier plan, *Heroes* accumule les intrigues secondaires ainsi facilitées par l'abondance de protagonistes fictionnels. La série nous invite à suivre une dizaine de super-héros en devenir, parmi lesquels le policier omniscient Matt Parkman, la lycéenne immortelle Claire Bennet, Hiro Nakamura, savoureux maître du temps, le peintre devin Isaac Mendez, l'homme volant Nathan Petrelli et son frère Peter, susceptible de détenir tout pouvoir avec lequel il entre en contact, sans oublier le terrible Sylar capable de s'accaparer le pouvoir de son détenteur en assassinant celui-ci. À ces super-héros s'ajoutent d'autres personnages récurrents dénués de super-pouvoirs mais tout aussi importants tels que le scientifique Mohinder Suresh, marchant sur les traces de son père, Ando Masahashi, le fidèle compagnon de route de Hiro, ou encore Noé Bennet, père de Claire et transfuge de « La Compagnie », société énigmatique dont l'objectif semble être de contrôler les personnes dotées de pouvoir(s). Si tous ont un lien plus ou moins ténu entre eux, que le spectateur va découvrir à mesure des épisodes, ces personnages, originaires d'univers socio-culturels et géographiques différents, sont autant d'occasions pour la série d'explorer des mondes fictionnels variés. *Heroes* traite par exemple du lycée et des problématiques post-adolescentes les plus triviales auxquelles est confrontée Claire Bennet, toute super-héroïne qu'elle est[57]. Elle nous fait découvrir tour à tour l'univers policier par le biais de Matt Parkman, officier de police de Los Angeles puis inspecteur, amené à collaborer avec le FBI, le monde politico-médiatique au travers de la campagne de Nathan Petrelli, qui brigue un siège au Congrès américain, ou encore le Japon contemporain tout autant

---

[55] *Ibid.*, p. 22.

[56] Notons que *Dallas* suit au départ une formule de type itérative, ce n'est qu'après quelques épisodes et autant d'échecs d'audience que les scénaristes choisissent d'orienter la série vers un format plus feuilletonnant. Voir par exemple : Corel, Denys *et alii.* (2005), « Buffy the Vampire Slayer » *in* M. Winckler (dir.), *Les Miroirs obscurs*, Vauvert, Au Diable Vauvert, p. 17-33.

[57] Ce qui n'est pas sans rappeler la série *Buffy contre les vampires* et la thématique des vampires comme allégorie des épreuves auxquelles sont confrontés les adultes en devenir que sont Buffy et ses compagnons.

qu'historique (voire légendaire) lors du voyage dans le passé de Hiro Nakamura, dans le XVIIe siècle des samouraïs, etc. Ces univers génèrent cependant de multiples aventures auxiliaires plus ou moins proches ou éloignées de l'intrigue principale.

Pour illustrer ce dernier point, j'aurais également pu évoquer d'autres séries, très variées dans les registres et thématiques qu'elles proposent, tels la série fantastique *Lost* ou le soap médical *Grey'Anatomy*. Ce dernier, ayant engendré une nouvelle série, *Private practice*, présente une caractéristique particulièrement remarquable du point de vue du schéma narratif rhizomique discuté ici. En effet, nous allons à présent voir que cet art de la ramification romanesque déborde parfois l'unité du texte pour se faire transtextuel (Genette), selon un procédé relativement équivalent à ce qui vient d'être expliqué. Il s'agit alors d'un roman ou d'une série dérivés, de nos jours communément désignés par le terme anglais *spin off*.

D'un récit l'autre : le spin off ou la transfictionnalité

Tiré du lexique de la sphère économique, le *spin off* définit dans le domaine de la création culturelle une œuvre fictionnelle découlant d'une œuvre déjà existante, le plus souvent par la reprise d'un ou plusieurs personnages secondaires de celle-ci mué(s) en figure(s) de proue de celle-là. Le texte original et son dérivé composent donc, selon Séverine Barthes, « deux unités distinctes, entretenant entre elles un lien génétique chronologiquement daté »[58]. Très utilisé aujourd'hui à la télévision pour sa capacité, la familiarité aidant, à fidéliser le public, ce procédé est loin d'être le privilège des séries contemporaines. Ce phénomène de transfictionnalité se rencontre dans la littérature, dans le cinéma ou encore dans la bande dessinée. Encore une fois, le roman dix-neuvièmiste semble en avoir instauré les bases, de Jules Vernes à Zola en passant évidemment par Balzac. Avec cette œuvre d'une vie que représente *La Comédie Humaine*, ce dernier systématise un principe narratif jusqu'alors peu utilisé : celui des personnages *reparaissants*[59]. Au travers de 143 romans publiés ou ébauchés entre 1829 et 1855, Balzac compose un vaste univers romanesque où se croisent et se recroisent une palette de personnages, tantôt au premier plan, tantôt au second, ou encore faisant une apparition *hitchcockienne au détour d'une phrase. Ce faisant, et débordant le simple procédé du spin off, l'écrivant français met en scène par touches littéraires successives un monde alternatif au nôtre, comme* David E. Kelley et Dick Wolf, à travers plusieurs séries, ont respectivement créé un Boston et un New York alternatifs (voir *infra*).

Le passage à la télévision verra ces stratégies narratives et éditoriales prolongées. Nombre de téléfictions plurielles à succès ont accouché d'une ou plusieurs séries

---

[58] Barthes (2009), *Du « temps de cerveau disponible »…*, p. 339. L'auteur apporte un éclairage approfondi sur ce procédé narratif dans le chapitre 8 « Produire en séries : pour une rhétorique du spin off », p. 345-407.

[59] Labouret, Mireille (2005) « À propos des personnages reparaissants », *L'Année balzacienne,* n° 6, p. 125-142.

dérivées. *Buffy contre les vampires* a vu le personnage d'Angel devenir par la suite le héros principal de la série éponyme. De même Joey Tribbiani, l'un des six protagonistes principaux du sitcom *Friends*, se verra confier sa propre série, *Joey*. Probablement plus encore que pour le roman-feuilleton, ce procédé présente un intérêt certain pour les créateurs et producteurs de séries. Compte tenu des coûts de production élevés, l'exploitation de la notoriété d'une série à succès peut se révéler profitable au moment d'en lancer une nouvelle. Partageant avec elle un ou plusieurs éléments communs (personnages, lieux, intrigues, etc.), le dérivé a des chances d'être accueilli favorablement par le public de la série-première, par exemple déjà acquis au sort des personnages repris dans la nouvelle série. Barthes rappelle à ce titre l'origine sémantique du mot *spin off* qui réfère à l'idée de « rejet », au sens botanique du terme, c'est-à-dire à une jeune pousse issue d'une plante déjà bien enracinée[60]. Aussi, se risquera-t-on à produire un *spin off* d'une série si celle-ci rencontre le succès et dispose d'un public fidèle. À cet effet, la série dérivée s'évertuera à conserver un lien apparent avec sa devancière – du moins à ses débuts et le temps de se constituer à son tour une assise assez solide. Ce lien est d'abord entretenu par le fait qu'elle s'inscrit préférentiellement dans le genre fictionnel de la série-mère : le sitcom *Friends* a donné lieu à un autre sitcom, *Joey* ; l'esprit et l'ambiance fantastiques de *X-Files* parcourent *The Lone Gunmen* ; tout comme *Dallas*, *Côte Ouest* est un soap-opera de *prime time*, etc.

La dérivation de série organisée sur la reprise d'un ou plusieurs personnages, voire d'un lieu, constitue le premier type d'une typologie établie par Barthes qui en compte trois : le *spin off* « à dominante pathologique »[61]. S'inscrit dans ce type une dérivation basée sur une dimension chronologique, comme la série *Caprica*, tirée de *Battlestar Galactica*[62]. *Caprica* donne à voir l'origine, 58 ans auparavant, des événements développés dans *Battlestar Galactica*. Certains personnages de la première sont des parents des héros de la seconde. Ils évoluent sur la planète Caprica, que leurs descendants devront fuir dans *Battlestar Galactica* suite à une attaque des cylons, robots humanoïdes créés par leurs aïeux…[63] Le second type de *spin off* mis en exergue par Barthes est dit « à dominante logique » et renvoie à la reprise d'une structure diégétique, c'est-à-dire à la duplication d'une configuration narrative[64]. En clair, un

---

[60] Barthes (2009), *Du « temps de cerveau disponible »*…, p. 352.

[61] *Ibid.*, p. 367.

[62] Lui-même est un *remake* de la série *Galactica* qui a connu son heure de gloire à la croisée des décennies 1970-80.

[63] On parlera ici également de *prequel*, qui définit une œuvre dérivée d'une première mais dont l'action se situe antérieurement du point de vue de l'univers diégétique. Ce procédé n'est pas nouveau, loin s'en faut : souvenons-nous en effet du *Pantagruel* de François Rabelais, publié en 1532, soit deux années avant *Gargantua*, alors même que le personnage de Gargantua est le père de Pantagruel. Le cinéma n'est pas en reste dont je ne citerai qu'un exemple fameux parmi d'autres : les trois derniers opus de *Star Wars - Épisodes I à III* (de 1999 à 2005) qui relatent des événements antérieurs à la trilogie originale, réalisée entre 1977 et 1983.

[64] *Ibid.*, p. 353.

même schéma narratif structure plusieurs séries, à l'instar des trois *Experts – Las Vegas*, *Miami*, *Manhattan* – qui mettent en scène dans chacune de ces trois villes une équipe d'enquêteurs différente. Enfin, le troisième et dernier type de *spin off*, « à dominante éthique », fonctionne sur la constitution d'un label tel que l'a mis en place la série des *Law & Order*.

Ces différentes dérivations sont en fait autant de manières de « promettre »[65] au lecteur ou spectateur qu'il retrouvera avec ce nouveau programme un plaisir qu'il a pu ressentir au contact du récit-premier. Pour autant, le dérivé n'en devra pas être une duplication par trop identique ; il lui faudra également proposer de l'inédit : « Nous sommes ainsi face à une promesse jouant à la fois sur le plan de l'identité et celui de l'altérité. Se retrouve, avec cette notion de promesse, l'idée d'horizon d'attente et de pacte construit entre le producteur du discours et son récepteur. Les trois pôles traditionnels de la rhétorique sont ainsi mis en tension : cette promesse, qui lie l'orateur et son auditoire, se matérialise dans le discours produit. Ce discours (logos) créera, s'il touche à son but, le plaisir de l'auditoire (pathos) et confirmera, par un phénomène de rétroaction, l'image de l'orateur (ethos) »[66].

Certains univers fictionnels tels que celui proposé par la série *All in the Family* sont développés sur plusieurs générations de fictions. Le sitcom met en scène Archie Bunker, père de famille conservateur confronté à un monde en évolution. Notons en premier lieu que la série est l'adaptation américaine de la série anglaise *Till Death Us Do Part* diffusée de 1965 à 1975 sur la BBC. Produite pour sa part entre 1971 et 1979, *All in the Family* a rapidement généré pas moins de cinq séries dérivées : *Maude* (1972-1978) se recentre sur le personnage de Maude Findlay, la cousine d'Édith Bunker ; *The Jefferson* (1975-1985) s'intéresse aux voisins des Bunker, un couple afro-américain, après leur déménagement dans un quartier chic de New York ; *Gloria* (1982-1983) relate les aventures de Gloria Bunker, la fille d'Édith et Archie, après son divorce ; *704 Hauser* (1994) dépeint la vie des Cumberbatch, les nouveaux occupant de l'appartement de la famille Bunker dans *All in the Family*. Enfin, *Archie Bunker's Place* (1979-1983) fait suite à l'arrêt de *All in the Family* et met en scène Archie Bunker, le père de famille et personnage principal de la série-première. Il évolue non plus dans la maison familiale mais dans le café qu'il a acheté dans la huitième et avant-dernière saison d'*All in the Family*[67]. À leur tour, deux de ces *spin off* ont engendré leur propre série dérivée : issue de *Maude*, *Good Times* (1974-1979) se concentre sur le personnage

---

[65] Jost, François (1997), « La promesse des genres », *Réseaux*, n° 81.

[66] *Ibid.*, p. 368.

[67] Selon Barthes, *Archie Bunker's Place* ne serait toutefois pas exactement un *spin off* mais plutôt un *serie revamp*. S'appuyant présentement sur une typologie avancée par le bloggeur américain Thom Holbrook, elle définie ce procédé ainsi : il « consiste à renommer et réorienter une série existante qui n'a pas le succès escompté ou dont la longue durée de vie a induit de grandes modifications ; le changement se fait donc dans une continuité chronologique ». *Ibid.*, p. 340. (Voir le site d'Holbrook : http://poobala.com/crossoverlist.html)

de Florida Evans, l'ancienne femme de ménage de Maude[68] ; *The Jeffersons* a quant à elle donné lieu *Checking In* (1981) avec la reprise du personnage de Florence Johnston, la bonne de George et Louise Jefferson, tandis qu'elle devient la gouvernante en chef d'un hôtel de Manhattan[69].

Ces multiples séries dérivées ont, bon an, mal an, fait perdurer durant plus de vingt ans, de 1971 à 1994, l'univers diégétique dépeint initialement par *All in the Family*. Et il n'est d'ailleurs pas à exclure que cet univers soit à l'avenir, par un biais ou un autre, ranimé à nouveau au gré d'une future série.

Certains scénaristes n'ont pas hésité à pousser le procédé à son comble en créant une réalité alternative partagée par plusieurs séries et dont les protagonistes respectifs peuvent se rencontrer à l'occasion. David E. Kelley a ainsi construit un Boston parallèle à travers *The Practice* (1997-2004) suivi de *Boston Legal* (2004-2008), *Ally McBeal* (1997-2002) et son dérivé *Ally* (1999) et enfin *Boston Public* (2000-2004). Dick Wolf s'est attelé à créer quant à lui un New York alternatif *via* la franchise des *Law & Order – New York District* (1990-...), *New York Unité Spéciale* (1999-...), *New York Section Criminelle* (2001-...), *New York Cours de Justice* (2004) – et la série *Conviction* (2006), le *spin off* de *New York Unité Spéciale* centré sur le personnage d'Alexandra Cabot. Plus encore que David E. Kelley, Dick Wolf a édifié un univers fictionnel cohérent partagé par les cinq séries. Ce faisant, le producteur « érige un New York parallèle au nôtre, avec ses propres policiers et procureurs, mais aussi ses organes de presse et ses médecins. (...) Pour comprendre l'intégralité des clins d'œil et le sens réel des apparitions d'un personnage d'une série A dans une série B, il faut regarder l'ensemble des productions d'un même auteur »[70]. Comme l'explique Barthes dans sa dernière phrase précitée, cette transfictionnalité est rendue tangible avec les *spin offs* successifs lancés par Wolf, mais également *via* les multiples *crossovers* réalisés entre ses séries.

Autre procédé notoire de l'univers de la fiction populaire, le *crossover* consiste à faire se rencontrer les univers diégétiques de deux séries distinctes. Selon Nils Ahl et Benjamin Fau, « au sens propre, le *crossover* est une intrigue qui commence dans une série donnée et se termine dans une autre, et implique des personnages des deux

---

[68] Soulignons néanmoins que le lien entre *Maude* et *Good Times*, sa série dérivée, est en partie gommé par les producteurs de la seconde. Celle-ci s'est en quelque sorte fortement autonomisée par rapport à sa série-mère. En effet, il n'est pas fait mention de l'existence de Maude ; d'autre part, le mari du personnage Florida Evans, Henry dans *Maude*, se prénomme James dans le *spin off*. Enfin, le couple ne réside plus à New York mais à Chicago.

[69] Faute d'une audience suffisante, la série est annulée après seulement quatre épisodes diffusés. Maria Gibbs, l'actrice, réintégrera alors le *casting* de *The Jeffersons*. Il sera expliqué que l'hôtel St. Frederick dans lequel elle était partie travailler avait finalement été victime d'un incendie, amenant cette dernière à réintégrer son poste auprès des Jefferson.

[70] Barthes, Séverine (2011), « Production et programmation des séries télévisées », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 47-73 (p. 70).

séries »[71]. Cette acception s'est tout de même assouplie avec le temps pour s'étendre aux cas où des personnages d'une série A interviennent dans un épisode d'une série B. Leur mise en œuvre reste difficile puisqu'elle nécessite la coopération de deux productions. Les *crossovers* interviennent par conséquent généralement entre des fictions dotées d'un même producteur et/ou diffuseur. Enfin, pour Martin Winckler, ce procédé transfictionnel relève de la même ficelle commerciale que le *spin off* consistant à exploiter la bonne fortune d'un produit pour en (re-)lancer un autre[72]. Ce procédé est en effet utilisé bien souvent pour attirer l'attention du public d'une série populaire vers une autre série moins regardée.

Amplement utilisées dans le roman populaire mais aussi au cinéma et dans la fiction radiophonique, *crossover* et *spin off* font converger finalement les structures narratives du feuilleton et de la série itérative précédemment décrits. La série itérative, puisse-t-elle avoir une forme narrative simple, peut cependant être partie prenante d'un univers plus complexe basé sur plusieurs séries interreliées. Par ailleurs, le procédé du *spin off* a dévoilé une tension entre la promesse du même – destinée à rassurer le spectateur – et la nécessité d'apporter une part d'inédit et d'originalité – sans quoi, peu d'agrément. Cette tension entre répétition et innovation est plus largement au cœur de la production sérielle, comme nous allons le voir à présent.

2.2.3 - Entre retour du même et innovation

Outre l'écriture rhizomique, un procédé narratif que le roman-feuilleton a contribué à mettre en place consiste à jouer sur l'effet de ressassement et de répétition, non seulement à l'intérieur d'une œuvre mais aussi plus largement, selon le principe de transfictionnalité évoqué plus haut, au sein de la littérature populaire. Et ce d'autant plus que, nous l'avons vu, le roman-feuilleton, roman fleuve, marche à l'abondance narrative et à la profusion des situations et des personnages.

La mémoire du lecteur (mais également celle de l'auteur, s'il ne veut pas commettre d'impair narratif[73]) est donc particulièrement mise à contribution. Le feuilleton dispose à ce titre un certain nombre de rappels et résumés au fil des épisodes pour assister la mémoire des fidèles ou mettre autant que faire se peut à niveau les

---

[71] *Ahl, et Fau (dir.) (2011), Le Dictionnaire des séries*…, p. 984.

[72] Winckler, Martin (2002), Les Miroirs de la vie : histoire des séries américaines, Paris, Le Passage, p. 23.

[73] Mireille Labouret évoque que les travaux entrepris pour circonscrire la diégèse de la *Comédie Humaine* de Balzac ont mis au jour un vaste ensemble d'erreurs et d'invraisemblances : « morts qui ressuscitent, enfants posthumes, variations physiognomoniques et psychologiques dues aux "copier-coller" maladroits d'un romancier corrigeant [son manuscrit] à grande vitesse » : Labouret (2005), « À propos des personnages reparaissants »…, p. 129.

retardataires. Selon Umberto Eco, *Le Compte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, à ses yeux « l'un des romans les plus passionnants qui aient jamais été écrits », était aussi, toujours selon Eco, l'un des « plus *mal écrits* de tous les temps » : en cause notamment « l'exigence, commune à tout feuilleton, de la répétition obsessionnelle du déjà-connu afin de récupérer les étourdis d'un épisode à l'autre : page 100, un personnage raconte un fait, puis page 105, il rencontre un autre personnage à qui il raconte mot pour mot la même histoire »[74]. Sans oublier bien sûr le paiement à la ligne pratiqué à cette époque, qui incitait les auteurs à tirer à la ligne (d'où une multiplication des scènes dialoguées) et user à l'envi de répétitions.

À la télévision, une telle redondance est observable dans les soap-operas, pour lesquels nous avons vu qu'elle permet entre autre de minimiser les pertes de spectateurs en cours de diffusion. De nombreuses séries voient par ailleurs leurs épisodes précédés d'un pré-générique, rediffusant une sélection de scènes tirées des épisodes antérieurs et liées aux intrigues poursuivies dans l'épisode qui débute. S'ajoute à cela que, outre leur enjeu mémoriel, ces résumés constituent des accroches visant à décider le spectateur à regarder l'épisode entier[75].

Dans un article déjà évoqué au premier chapitre sur la tension innovation/répétition dans la fiction populaire, Eco oppose la logique feuilletonnesque de la littérature romantique du XIXe siècle à la logique sérielle de la télévision contemporaine, toutes deux contrepoids de sociétés respectivement travaillées par la constance de l'ordre social puis par son incessant bouleversement : l'excitation de la rupture et du déploiement d'une histoire contre le sentiment de détente, le répit lié au retour du déjà connu[76].

> « Le [roman-]feuilleton, fondé sur le triomphe de l'information constituait l'aliment de prédilection d'une société vivant au milieu de messages chargés de redondance. Le sens de la tradition, les normes de la vie sociale, les principes moraux, les règles d'une conduite convenable dans le cadre d'une société bourgeoise, dessinaient un réseau de messages prévisibles que le système social fournissait à ses membres et qui permettait à la vie de s'écouler sans heurts. Dans ce contexte, le choc "informationnel" d'une nouvelle de Poe ou un coup de théâtre à la Ponson du Terrail procuraient le plaisir de la "rupture". Dans une société industrielle contemporaine, en revanche, le changement social, le surgissement perpétuel de nouveaux codes de conduite, la dissolution de la tradition, appellent des récits basés sur la redondance. »[77]

---

[74] Eco, Umberto (1993), *De Superman au Surhomme*, Paris, Grasset, p. 77.

[75] Barthes (2009), *Du « temps de cerveau disponible »*..., p. 201.

[76] Eco (1994), « Innovation et répétition »...

[77] *Ibid.*, p. 135.

Signalons tout de même que lorsque Eco rédige cet article au début des années 1980, la tendance est à la série itérative, de type *formula show* (il cite *All in the Family*, *Columbo*, *Starsky et Hutch*). Sans doute forte à propos concernant ces dernières séries, cette interprétation n'apparaît pas aussi pertinente aujourd'hui au moment d'une recrudescence des formules feuilletonnantes (sagas, mini-séries notamment) et surtout en regard de l'essor des séries-feuilletons caractéristiques des années 2000 (*24 heures chrono*, *Californication*, *Lost*, *Desperate Housewives*, etc.). « Habituellement, on conçoit une série en boucle pour des raisons commerciales : il s'agit de trouver un moyen de maintenir la série en vie, de parer au problème naturel du vieillissement du héros. Au lieu de lancer les personnages dans de nouvelles aventures (qui impliqueraient leur marche inexorable vers la mort), on leur fait perpétuellement revivre leur passé »[78]. Si cette analyse convient au tandem de policiers Starsky et Hutch ou à l'inspecteur Columbo, lesquels ne font effectivement montre d'aucune évolution autre que physique (la faute aux comédiens !), elle ne correspond pas aux héros plus récents : Dexter Morgan (*Dexter*), Hank Moody (*Californication*) ou encore Walter White (*Breaking Bad*) suivent un parcours existentiel parfois au cœur même de l'intrigue narrative[79].

Par ailleurs, si la mise en feuilleton tend à favoriser la variation du récit tandis que la sérialisation est plutôt déterminée par un principe d'invariance, les séries ne sont pas seulement redondance et les éléments diégétiques des feuilletons ne sont pas tous appelés à se renouveler. La dialectique identité/variabilité travaille ces deux formats de la fiction plurielle, mais à des endroits différents. Selon Benassi, la mise en feuilleton consiste généralement en des variations sémantiques, temporelles et narratives tout en conservant une stabilité (invariance) spatiale et discursive du récit. Ces dimensions sont pour l'essentiel fixes dans la mise en série tandis que « ce sont les *variations* spatiales (multiplication des lieux et des milieux culturels ou sociaux possibles) et discursives (démultiplication de figures, thèmes, motifs) qui apportent la part d'imprévu du récit »[80]. Comme il le souligné toutefois, cette répartition demeure avant tout théorique, ne serait-ce que parce que séries et feuilletons sont elles-mêmes des catégories théoriques (ou idéaltypiques). Chaque série trouve son propre positionnement des curseurs variant/invariant ainsi que les dimensions auxquelles ils s'appliquent. La difficulté d'établir une typologie plus empirique est d'autant plus forte depuis vingt ans que les téléfictions tendent à s'hybrider en empruntant aux formules sérielles et feuilletonnesques.

Au-delà des œuvres *stricto sensu*, la dialectique répétition/variété structure plus largement le genre lui-même. Pour Couégnas, le roman-feuilleton déploie une

---

[78] *Ibid.*, p. 137.

[79] Je renvoie ici la section suivante consacrée aux personnages de fiction.

[80] Benassi (2000), *Séries et feuilletons TV…*, p. 49. Rappelons que l'ouvrage est tiré d'une thèse soutenue en 1998, soit au tout début de la vague des séries-feuilletons en question.

esthétique singulière pour laquelle la vraisemblance d'une histoire se réfère moins au quotidien du lecteur qu'au « sentiment de conformité de [cette] histoire avec des histoires antérieures »[81]. C'est donc à l'aune d'un corpus d'œuvres préalable véhiculant un ensemble de normes esthétiques et de conventions narratives qu'est estimée une nouvelle œuvre, selon sa capacité à produire de l'original tout en s'inscrivant dans la tradition du genre, sa disposition à mobiliser « les mêmes univers, les mêmes types de personnages, les mêmes péripéties » tout en se montrant capable de surprendre encore le lecteur. Car sans surprise, point de plaisir – quand bien même celle-ci serait au fond « un retour de l'identique, sous des déguisements superficiels » comme le défend Éco[82]. Car le sémioticien, en dépit du *distinguo* qu'il opère entre le roman-feuilleton et la série télévisée, *distinguo* plaçant la répétition du côté de la seconde, conclut après tout du caractère répétitif du premier : « Ses structures fondamentales restaient toujours les mêmes et il n'était guère difficile au lecteur averti de savoir avant la fin de l'histoire si mademoiselle Untel était ou non la fille disparue du Duc de X »[83]. Le feuilleton du XIXe siècle et les séries télévisées useraient en définitive de procédés différents pour conférer au prévu des allures d'inattendu.

Quoi qu'il en soit, la similarité avec le déjà connu est un argument largement utilisé par les producteurs et diffuseurs pour vendre une nouvelle fiction. Déjà au XIXe siècle, explique Thiesse, « les journaux déploient toute une argumentation pour convaincre leur clientèle que le nouveau feuilleton s'inscrit dans le même ordre de production que les précédents. Jouant d'un côté sur le sensationnel, l'énigmatique et l'inconnu, ils insistent d'un autre côté sur le caractère familier du roman »[84]. De ce point de vue, la série télévisée n'est pas différente : tout en vantant la force narrative de la dernière née selon une logique de rupture, une chaîne (producteur et/ou diffuseur) n'hésite pas à mettre en évidence sa proximité avec les précédents succès. Tandis que d'un part on assure le public de la présence des ingrédients qui ont fait le succès de quelque séries antérieures, on garantit d'autre part de l'originalité que ne manquera pas de trouver le spectateur en regardant la nouvelle série. Cela, selon une logique de surenchère analogue à celle employée pour la promotion de produits de consommation – ou la fameuse lessive qui « lave encore plus blanc ! » caricaturée par l'humoriste Coluche. Cette logique établit un lien entre deux produits, tout en les distinguant à la faveur du second, « encore meilleur ». S'agissant de série, elle fonctionne aussi sur les nouvelles saisons diffusées : la cinquième saison de *How I met Your Mother* serait ainsi « encore plus drôle et imprévisible » que les précédentes[85].

---

[81] Couégnas (2008) « Qu'est-ce que le roman populaire ? »…, p. 40.

[82] Eco (1994), « Innovation et répétition »…, p. 137.

[83] *Ibid.*, p. 135.

[84] Thiesse (2000), *Le Roman du quotidien*…, p. 96.

[85] http://ma-tvideo.france2.fr/search/?q=how+i+met+your+mother+-+saison+5 (dernière consultation le 10 mai 2013).

Ces rapprochements explicités entre deux séries ou plus peuvent reposer sur des liens thématiques ou génériques (sitcom, séries policière, médicale ou d'aventure, soap-opera, etc.), fonctionnant comme la promesse du même à l'intérieur de la diversité… ou l'inverse. Ces liens peuvent également être d'ordre génétique, *via* à un même scénariste, un même producteur, une chaîne-mère commune, si ce n'est par l'entremise d'une série-mère dans le cas d'un *spin off*.

Moins que pour les romans-feuilletons et *serials* cependant où les suites sont fréquentes (ou bien encore pour les séries et sagas cinématographiques telles que *James Bond* ou *Le Seigneur des Anneaux*), la réunion de deux séries peut enfin découler de la présence d'un ou plusieurs mêmes personnages. C'est le cas par exemple lors d'un *spin off* ou d'un *remake* comme *Dallas* récemment, qui redonne vie au célèbre J.R. Pour Couégnas, le héros est essentiel qui, par sa présence récurrente, promet le maintien de « déjà connu » et cautionne une certaine constance à l'intérieur de la variation d'un récit en feuilleton mais également d'un roman à un autre (e.g. *Rocambole* ou *Fantômas*)[86]. En outre, la proximité entre deux séries peut être alimentée non par un personnage mais par un même comédien incarnant dans chacune d'elles un personnage différent. Alors que certains acteurs de fictions télévisées ont aujourd'hui atteint un statut de célébrité d'un niveau comparable aux stars du grand écran[87], ils représentent des arguments publicitaires largement mobilisés.

De façon générale, cet être hybride que constitue le personnage-comédien – ainsi que le définit Chalvon-Demersay – occupe une position centrale dans la fiction sérialisée. C'est ce que nous allons voir dans la section suivante.

2.3 – La figure du héros romanesque

L'essor de la forme romanesque à partir du XIXe siècle est aussi celui du personnage fictif. Le roman-feuilleton et, après lui, le *serial* s'organisent plus ouvertement autour de la figure du héros romanesque[88] qui, de Monte-Cristo à Arsène Lupin en passant par Rocambole ou Fantômas, constitue la pierre angulaire du récit. Or, sous des atours certes quelque peu renouvelés depuis, ce héros peuple le petit écran depuis ses débuts jusqu'à nos jours : citons pêle-mêle J.R. Ewing, l'odieux magnat du pétrole de *Dallas*, Dale Cooper, l'agent bienveillant et sagace de *Twin Peaks*, Lorelai Gilmore, la mère célibataire de *Gilmore Girls*, l'inspecteur Olivia Benson de *New York Unité Spéciale*, particulièrement impliquée, etc. Nous allons le voir, le héros et la palette de

---

[86] Couégnas (2008) « Qu'est-ce que le roman populaire ? »…, p. 43.

[87] On observe d'ailleurs un brouillage des frontières entre le petit et le grand écran, certains acteurs du cinéma n'hésitant plus à s'inviter dans des séries (Glenn Close, Forest *Whitaker,* Harvey Keitel, *Steve Buscemi*, etc.) sans parler des réalisateurs (Steven Spielberg, Martin Scorsese).

[88] Couégnas, Daniel (2006), « Les laquais des trois mousquetaires », *Belphégor*, n° 1, nov., [en ligne] http://etc.dal.ca/belphegor/vol6_no1/articles/06_01_couegn_3mousq_fr.html.

personnages de premier plan ou secondaires constituent pour le public des prises essentielles pour entrer dans et s'attacher à l'histoire. Leur récurrence au sein de la fiction plurielle permet que s'établisse une sorte de familiarité, et dès lors un lien d'empathie, pour les lecteurs ou spectateurs au fil de leurs retrouvailles et à mesure qu'ils les accompagnent dans leurs aventures.

Bien souvent confronté à un destin tumultueux, le héros vit en effet maintes péripéties – que l'auteur de roman-feuilleton comme les scénaristes de téléfiction ne laissent pas de rallonger si possible – et doit faire face à de multiples coups du sort et retournements. Tout est bon pour attiser l'intérêt et la curiosité du lecteur : suspens, intrigues et coups de théâtre… qui attendront, peut-être, le lendemain ou la semaine suivante pour trouver leur résolution. Évidemment – c'est là un autre attribut du genre – le feuilleton brille ordinairement par sa longueur, et il faut parfois au public plusieurs mois d'attente pour qu'il voit se clore enfin l'intrigue principale et les diverses intrigues secondaires de l'histoire. Récit fleuve et rhizomique, le roman-feuilleton surclasse bien souvent les romans traditionnels en longueur et, pour ceux publiés ensuite en livre, il faut parfois plusieurs volumes pour en contenir l'histoire entière. De ce point de vue, la série, dont certaines tiennent dans de longues rangées de coffrets DVD, en est bien son digne successeur.

Le héros populaire se distingue par une lisibilité extrême. Le personnage de roman-feuilleton n'admet aucune ambigüité et confine parfois au stéréotype. Ses traits de personnalité ainsi que sa fonction dans le récit sont aisément et rapidement identifiables – même si ceux-ci peuvent apparaître plus tard lorsque l'histoire joue précisément sur le décalage entre le « paraître » et l'« être » (e.g. un « méchant », pour mieux parvenir à ses fins, peut s'être mué un temps en un « bon » en apparence)[89]. Bien qu'on se trouve en présence d'une trame feuilletonnante, les personnages, dont les principales caractéristiques sont exposées au début de l'histoire, n'ont finalement pas vocation à évoluer, ou très peu. Pour Couégnas, « la suite du texte, lors des entrées en scène et des "prestations" du personnage, ne contribuera nullement à enrichir, à nuancer ou affiner ce portrait, mais bien plutôt à exemplifier, illustrer et confirmer répétitivement les traits de la fiche signalétique initiale »[90]. Malgré la succession de péripéties et d'aventures qu'il traverse, le héros du roman-feuilleton comme du *serial*, à l'instar de l'inspecteur Columbo dans la téléfiction éponyme, demeure égal à lui-même. Sous des dehors dynamiques, ces feuilletons populaires offrent à voir en fait une répétition du même, d'une manière finalement peu différente de la série itérative : de roman en roman, tout comme ses intrigues, ses personnages se montrent égaux à eux-mêmes. De telle sorte que le héros d'un nouveau feuilleton doit être immédiatement identifiable et, d'une certaine façon, familier pour le lecteur. Tout en promettant des « développements originaux ou du

[89] Sepulchre (2011), « Le personnage en série »…, p. 146.

[90] Couégnas, Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éd. du Seuil.

moins prétendus tels », il doit en d'autres termes renvoyer au fond commun des personnages du genre que le public à coutume de fréquenter[91].

Une partie des séries contemporaines opèrent une rupture avec ces principaux aspects de la sérialité. Elles donnent à voir des personnages plus complexes et contrastés, sortant par là-même du dualisme bon/méchant qui a longtemps caractérisé les récits populaires ; d'autre part, ces personnages sont amenés à évoluer au cours des épreuves qu'ils sont amenés à traverser.

2.3.1 - Les visages multiples du héros roman feuilletonnesque

Tout au long de son existence, le héros du roman-feuilleton a bien sûr évolué et s'est fait le reflet des situations socio-économiques et morales qu'il a traversées au fil du temps. Le milieu du XIXe siècle tout d'abord présente un héros justicier, solitaire et expiateur à l'image de Monte Cristo ou de Rodolphe. Dans un récit conjuguant le comique et le tragique, la peinture historique et la critique sociale, le drame et le pittoresque, apparaissent les héros d'Alexandre Dumas ou d'Eugène Sue, figures de proue d'une période que Eco décrit comme « démocrate sociale » : « Avec un apparent manque d'engagement et une volonté délibérée de divertir, le feuilleton première version entendait décrire la vie des classes inférieures, les conflits de pouvoir au sein de la société, les contradictions économiques »[92]. Or, s'il combat et tente de réparer les injustices, ce personnage-surhomme n'est cependant pas un fer de lance de la lutte des classes et de la subversion de l'ordre social. Tout comme Superman et Zorro plus tard, il vient suppléer la police et la justice lorsqu'elles font défaut et se trouvent dépassée, portant assistance aux gentils et combattant les méchants. « Le roman populaire n'est pas révolutionnaire, déclare Eco, il est caritatif, consolant ses lecteurs par l'image d'une justice fabuleuse ; toutefois, il met à nu certains problèmes et, s'il n'offre pas de solutions acceptables, du moins trace-t-il des analyses réalistes »[93].

Plus tard, c'est la figure emblématique de Rocambole qui apparait sous la plume de Ponton du Terrail. Dans la lignée de ces prédécesseurs, il incarne le héros surhomme, le « justicier invincible volant d'aventures en aventures [d'autant que] là où il passe naît une intrigue, une aventure, un drame. Ce sont d'abord celles des autres, qu'il catalyse. S'en mêlant, elles deviennent les siennes »[94].

---

[91] Frigerio, Vittorio (2008), « Bons, Belles et méchants (sans oublier les autres) : le roman populaire et ses héros », *in* L. Artiaga (dir.), *Le Roman populaire en France (1836-1960)*, Paris, Autrement, p. 97-116 (p. 109).

[92] Eco (1993), *De Superman*…, p. 120.

[93] *Ibid.*, p. 121.

[94] Buard (2000), « Un siècle d'aventures de Rocambole »…, p. 622.

Entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle, émerge une littérature à tendance sentimentale, un « roman de la victime » selon l'expression de Thiesse[95]. Ce genre mélodramatique et compassionnel évacue le héros surhomme pour laisser place à un personnage principal vulnérable et impuissant : le plus souvent une femme, une fille ou une mère, trompée, dévoyée, injustement accusée, violée… Bien que suivant de multiples combinatoires, Thiesse met en exergue le canevas traditionnel des romans de la victime. L'héroïne, de modeste condition et de bonnes mœurs, va passer (par des recettes narratives diverses et variées) pour une criminelle ou une débauchée. Mais selon l'historienne, ce type romanesque n'est pas aussi manichéen qu'il n'y paraît car « la victime n'est pas sans tâche » : « son histoire serait plutôt proche d'un roman du Purgatoire » et son épreuve est à considérer comme « l'expression de l'expiation d'un péché qu'elle a, ou aurait, pu commettre ». Thiesse souligne en effet le caractère quasi-cathartique du roman de la victime qui mettrait « en scène, précisément, des fantasmes (amoureux, sociaux) que les lectrices doivent refouler »[96].

Ce constat rejoint celui de Queffélec pour qui ce « roman populaire par excellence » mérite tout autant la désignation de roman bourgeois tant il en véhicule les valeurs : le travail et son corolaire, l'ascension sociale par l'effort, la famille, la patrie[97]. Éco y voit quant à lui une (deuxième) période de la « loi et de l'ordre » ; les protagonistes, des bourgeois et aristocrates, vertueux et bien-pensants, véhiculent une pensée nationaliste et impérialiste. « Le héros des années 1900, avance Thiesse, est un être passif, injustement condamné, incapable de révolte contre ses juges et la société qui l'a exclu ; il attend, résigné, sa réhabilitation. En quelque sorte, un Dreyfus de la fiction… Sa faute : être femme, ou avoir commis quelque crime mineur s'il est un homme. Le dénouement de l'histoire n'est pas l'obtention d'une position supérieure et plus heureuse, mais la simple restauration de l'état initial accidentellement perturbé »[98]. Thiesse perçoit ici la référence implicite à une morale sociale sanctionnant l'individu qui manifesterait le souhait de changer de place dans la hiérarchie sociale. La victime a paru le chercher ; quant à l'opposant, le « méchant », il a clairement la volonté et y travaille par tous les moyens. S'il y parvient un temps, c'est forcément au prix du déclin (momentané) d'autres protagonistes auxquels il a pris la place. Installé et au-dessus de tout soupçon, un tiers vient finalement résoudre l'affaire et restituer chacun à sa bonne place : « Il symbolise donc en quelque sorte la loi sociale qui assigne chaque individu à sa véritable place »[99]. Dans ce sens, l'historienne reconnaît au roman du surhomme (Arsène Lupin, Fantômas, etc.) qui ressurgira par la suite une valeur anarchiste, non pas du fait que le héros défie la police

[95] Thiesse (2000), Le Roman du quotidien…

[96] *Ibid.*, p. 154-155.

[97] Queffélec (1989), Le Roman-feuilleton français…

[98] Thiesse (2000), *Le Roman du quotidien*…, p. 155.

[99] *Ibid.*, p. 157.

et l'autorité mais parce que « protéiforme et doté d'ubiquité, il est inassignable à une position sociale »[100].

Si, sous la plume de Jules Mary, Georges Pradel ou Pierre Decourcelle, le roman à tendance sentimentale reste malgré tout dominant, d'autres genres plus minoritaires existent malgré tout à l'adresse des hommes de la petite bourgeoisie urbaine. Des auteurs tels que Marcel Allain et son *Fantômas*, Gaston Leroux et Maurice Leblanc et respectivement *Rouletabille* et *Arsène Lupin* insufflent un nouvel élan en renouvelant le genre criminel-policier. On y tutoie l'irrationnel et le fantastique (voire la science-fiction, avec H.G. Wells) avec des héros énergiques, forts, intelligents et astucieux. Pour Éco, cette troisième phase consacre le crime et le malfaiteur ; la violence et la méchanceté plus ou moins gratuite brocardent la (bonne) morale bourgeoise précédemment décrite. Dès lors, la sympathie du public va à « l'assassin impuni, sadique, impitoyable, et non à la police réduite au rang de pathétique et dérisoire de la vertu inefficace. [Fantômas] représente l'irruption de l'irrationnel, faisant de Grand-guignol l'antichambre du Théâtre de la cruauté »[101].

2.3.2 - Du héros de roman-feuilleton au héros téléfictionnel

D'aucuns voient dans le héros du petit écran un descendant du héros roman-feuilletonnesque tel qu'il a été construit au cours du XIXe et jusqu'au début du siècle dernier. Ainsi Couégnas conclue-t-il l'un de ces écrits : « Le noyau narratif sériel du "roman populaire" du XIXe siècle aura ainsi résisté à l'épreuve du temps en se métamorphosant et en multipliant ses avatars médiatiques »[102]. Certains auteurs comme Vittorio Frigerio n'hésitent pas à prolonger la filiation au héros mythique de l'épopée ou tragique du théâtre antique, avec lesquels le héros télévisuel contemporain partagerait « nombre de traits distinctifs »[103]. Mais disons pour aller vite que, outre la proximité temporelle (moins de deux siècles), l'héritage du roman-feuilleton, et plus tard du *serial* et du feuilleton radiophonique, paraît d'autant plus saillant qu'ils participent de conditions socio-économiques relativement analogues à celles des téléfictions. Les héros romanesques, cinématographiques, radiophoniques et télévisuels sont des avatars des médias de masse. Cette filiation est de prime abord rendue visible par l'adaptation à la télévision, à ses débuts et par la suite, de nombreux succès de la littérature populaire[104]. Les héros et personnages « de papier » tels qu'Arsène Lupin, Rouletabille, d'Artagnan ou encore Rodolphe se retrouveront, pour

---

[100] *Ibid.*, p. 157.

[101] Éco (1993), *De Superman* ..., p. 121.

[102] Couégnas (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? »..., p. 53.

[103] Frigerio (2008), « Bons, Belles et méchants »..., p. 107.

[104] Je renvoie sur ce point aux travaux passionnants de Sabine Chalvon-Demersay : (2005), « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n° 175-176, p. 77-111 ; (2005), « Les sept visages des Misérables : adaptations télévisuelles et figures temporelles », *Réseaux*, n° 132, p. 133-184.

certains à plusieurs reprises, portés à l'écran (à la télévision comme au cinéma d'ailleurs).

Qu'elles soient tirées d'un roman populaire ou qu'elles soient des créations originales, les fictions de la télévision continuent de mettre à l'honneur la figure du héros. De Samantha Stephens (*Ma sorcière bien aimée*) et Jules Maigret (*Commissaire Maigret*) à Buffy Summers (*Buffy contre les vampires*) et Jack Bauer (*24 heures chrono*), en passant par Patrick Jane (*Mentalist*) et Carrie Bradshaw (*Sex & the City*), les séries nous offrent avant tout de suivre les aventures et péripéties d'un ou plusieurs personnages récurrents, évoluant dans des univers et contextes socio-culturels foisonnants, en des époques et des lieux divers. Certes multiforme, le héros sériel s'est aussi transformé au fil du temps, laissant transparaître des figures prédominantes selon les périodes – comme nous venons de le voir précédemment avec le roman-feuilleton. Tantôt surhomme à l'image de John Steed (*Chapeau melon et bottes de cuir*) ou de James West (*Les mystères de l'ouest*), tantôt anti-héros (Betty Suarez dans *Ugly Betty* ; Hank Moody dans *Californication*…), le héros se rapporte également de plus en plus à des collectifs, comme les policiers du commissariat de *Hill Street Blues*, l'équipe hospitalière d'*Urgences* et, plus récemment, le groupe d'enquêteurs des *Experts* et les « femmes au foyer » de *Desparates Housewives*.

Sarah Sepulchre définie ce qu'elle appelle le « héros multiple » comme « tout actant sujet actualisé par plus d'un personnage d'une manière constante tout au long d'une fiction. Il ne s'agit pas d'une succession de héros solitaires, mais bien d'une configuration où plusieurs personnages remplissent simultanément l'actant sujet »[105]. En d'autres termes, elle considère le groupe comme « un "personnage" lui-même constitué de personnages : un système dans le système »[106]. Ce héros multiple présente selon elle l'avantage de mettre en scène des personnages plus complexes, inscrits dans des réseaux d'interactions plus nombreux. De plus, par le biais des personnages de premier plan sont proposés différents points de vue sur l'action en cours et, plus largement, sur le monde. Le héros multiple tend à évacuer la figure du surhomme, irréprochable, omniprésent et quasi-omnipotent ; il dévoile un univers fictionnel plus réaliste, vraisemblable : « Fini les héros qui se trouvent toujours au bon endroit, au bon moment avec la solution miracle et à qui toutes les aventures possibles et imaginables arrivent »[107]. Chacun des personnages qui composent le groupe se présente à nous avec ses qualités et vertus mais aussi avec ses défauts et travers, à l'image de Monica et de sa maniaquerie, de son ami Joey et sa prodigieuse naïveté dans le sitcom *Friends*, ou, plus encore, à l'instar d'Andy Sipowitz, policier alcoolique, raciste, misogyne et violent de *NYPD Blue* et auquel, malgré tout, on ne manquera pas

---

[105] Sepulchre (2011), « Le personnage en série »…, p. 126. On parlera aussi de *séries chorales* pour qualifier ces fictions à héros multiples.

[106] Sepulchre, Sarah (2004), « Quand les héros se font multiples : le cas de la série *PJ* », *in* P. Beylot et G. Sellier (dir.), *Les Séries policières*, Paris, INA/L'harmattan, p. 171-189 (p. 179).

[107] *Ibid.*, p. 186.

de s'attacher au fil des épisodes. Et c'est un autre avantage des séries chorales que d'offrir aux spectateurs, avec les personnages principaux multiples et variés, autant d'occasions d'être séduits, selon la sensibilité de chacun. Néanmoins, parfois, aucun des personnages ne parviendra à accrocher le spectateur, comme le raconte Nora à propos de *Desperate Housewives*, qui dépeint le quotidien mouvementé de cinq habitantes d'une banlieue américaine huppée :

> *« Parmi ces personnages, il n'y en a aucun, il n'y a aucune de ces femmes qui m'est vraiment sympathique, à laquelle je m'identifie. J'aime bien la série mais y en a aucune qui est bien, qui est un modèle ou pourrait faire envie. Non c'est pas ça. » (30 ans, professeur des écoles)*

Une fois n'est pas coutume, le peu d'intérêt de Nora pour les cinq protagonistes ne lui ôte pas l'envie de suivre cette série dont elle apprécie toutefois l'intrigue et l'ambiance. Et en effet, j'ai pu constater plus généralement que l'attachement à une série est corrélatif d'un attrait pour un ou plusieurs de ses protagonistes fictifs. Des protagonistes qui entrent plus ou moins en résonnance avec la sensibilité de chacun, ses goûts sériels mais aussi son histoire personnelle. Des personnages, enfin, en qui les amateurs peuvent s'identifier et dans lesquels ils se projetteront. Lucile, à propos de *Medium* et de son personnage Allison DuBois :

> *« La famille qu'elle forme avec son mari et ses enfants, c'est un peu la famille que j'ai eue je pense. Bon t'enlève le côté fantôme et procureur. Une famille lambda, pépère, ça s'engueule mais c'est pas trop violent. Donc ça avait ce côté un peu "doudounant" de la famille que je forme avec mes parents et ma sœur. Et c'est vrai que le couple qu'elle forme avec son époux me séduit beaucoup. Ce côté un peu team gagnante, tout le monde se soutient, etc. Et pour le coup, elle, c'est un personnage dans lequel je peux me projeter parce que c'est pas une bombe sexuelle. On peut se projeter facilement, et en même temps, c'est pas non plus le côté complètement "je mate mes voisins" de Plus Belle la Vie. Elle a un côté proche de toi et en même temps, y'a une intrigue un peu plus intéressante que Plus Belle la Vie, où on s'en fout quoi ! » (27 ans, avocate)*

Exprimant une idée voisine du « réalisme émotionnel » développé par Ien Ang[108], Sabine Chalvon-Demersay décrit bien la tension, entre identification et distanciation, qui caractérise la relation des spectateurs aux personnages[109]. À partir d'une analyse de la construction des personnages dans *Urgences*, la sociologue dégage trois traits favorisés par la série : 1) un traitement réaliste de l'activité de médecin urgentiste ; 2) une idéalisation de leur éthique professionnelle ; 3) une dramatisation de leur vie personnelle. Ces trois traits instaurent trois types de rapport du public aux

---

[108] Ang (1985), *Watching « Dallas »*… Voir le chapitre 1.

[109] Chalvon-Demersay, Sabine (2002), « Des métiers comme on aimerait », *in* A. Delage et J. Spire (dir.), *La Télé au logis : usages de la télévision*, Paris, Créaphis, p. 107-113.

personnages : i) de la connivence, à travers une meilleure connaissance du monde hospitalier et de ses difficultés ; ii) de l'admiration pour leur pratique professionnelle, le dévouement et l'abnégation dont ils font preuve ; iii) de la compassion, enfin, pour leurs déboires et échecs personnels (qui découlent fréquemment de leur forte implication professionnelle). Si la connivence et la compassion président à un processus de rapprochement voire d'identification des spectateurs vis-à-vis des protagonistes de la série, l'admiration – et donc l'idéalisation – dont ceux-ci font l'objet suppose *a contrario* un phénomène de distanciation.

Ainsi, à l'instar de Lucile dans le précédent extrait d'entretien, les amateurs rendent compte du besoin de se sentir en familiarité avec les personnages fictionnels tout en ayant la possibilité de les magnifier. Le succès public d'une série semble ainsi plus généralement tenir notamment au savant équilibre entre proximité et distanciation. Ce que Jost confirme, pour qui la force des séries américaines est de parvenir à satisfaire deux aspirations contradictoires : « l'envie d'explorer le nouveau continent, d'aller vers l'inconnu, de découvrir l'étranger et, en même temps, de trouver dans ces mondes construits la familiarité rassurante d'une actualité qui est aussi la nôtre, des contradictions humaines que nous connaissons »[110]. Fabienne, par exemple, mère de famille cinquantenaire ne voit pas en *Desperate Housewives* une occasion de s'extraire de son quotidien. Après plusieurs tentatives infructueuses, elle cessera de regarder la série, trop proche, me dit-elle, de son expérience personnelle. Gérôme, de son côté, raconte son rapport ambivalent aux séries françaises qui, outre leur qualité jugée discutable, donneraient à voir un univers par trop réaliste :

> *« J'ai tenté R.I.S, sur la police scientifique, parce que comme j'aimais bien Les Experts, je me suis dis "on va voir". Et j'ai détesté. J'aimais pas parce que…en même temps j'aime pas trop la science-fiction. J'aime bien que ce soit un peu réaliste, mais j'aime pas non plus que ça le soit trop. Et Les Experts on voit très bien que ça ne se passe pas comme ça dans la réalité, même aux US. Y'avait un moment dans R.I.S où les personnages arrivaient avec des charlottes sur la tête et des combinaisons blanches et ils étaient ridicules. Alors que dans les séries américaines, ils sont tous hyper bien sapés, les femmes ont des talons hauts et voilà ça me plaît. » (40 ans, cadre supérieur)*

Si aucun des interviewés ne le formule explicitement, je ferai pour ma part l'hypothèse que l'univers de référence étatsunien doublé de l'esthétique audiovisuelle nord-américaine inhérente aux conditions d'élaboration d'une série[111] – dont le public français est imprégné depuis plus de trois décennies au gré des multiples fictions

[110] Jost (2011), De quoi les séries américaines…

[111] Sans affirmer par là l'uniformité de l'esthétique télévisuelle américaine, les séries y partagent tout de même des caractéristiques communes : un certain type de matériel utilisé, des conventions photographiques, des normes filmiques, etc., mais aussi des environnements particuliers (e.g. gratte-ciels) et des codes de jeu.

américaines diffusées à la télévision –, que cet univers donc offre au téléspectateur ce mélange de réalisme[112] et d'extraordinaire, de familiarité et d'étrangeté qu'il apprécie.

Notons enfin que, parmi les séries regardées, certaines confèrent davantage de place aux personnages, à leur histoire personnelle et leur psychologie, lesquelles sont développées et étayées au fil des épisodes et des saisons. D'autres séries au contraire misent plutôt sur les situations et intrigues aux dépens de l'exploration psychologique de leurs protagonistes fictionnels. Les premières se puisent principalement dans les séries feuilletonnantes ; les secondes appartiennent surtout à la catégorie des fictions itératives, et correspondent aux séries « pop » anglo-américaines[113] en vogue dans les années 1960-80. Martin Winckler évoque par exemple la série *Urgences* et l'importance qu'elle va peu à peu accorder aux membres de l'équipe d'urgentistes, ses personnages récurrents, ce alors même que le cahier des charges initial prévoyait une trame principale centrée sur les patients se succédant dans le service. Or, écrit-il au début des années 2000, « à mesure que le temps passe, les bribes de vie personnelle qui nous sont livrées prennent inévitablement corps, et donnent à ces personnages une réalité palpable (…) Désireux de traiter tous les personnages avec réalisme, les scénaristes n'ont pu laisser Greene, Carter, Benton, Hathaway ou Weaver à l'arrière-plan comme le fait, depuis dix ans, *Law & Order* avec ses policiers et ses procureurs. Les spectateurs ont de la mémoire et au bout de six années, les personnages ne sont plus "vierges" »[114]. Cela dit, comme en témoigne la tentative de suicide de l'infirmière Carol Hathaway au premier épisode de la série, on comprend rapidement qu'une attention sera accordée à la sphère intime des personnages récurrents.

Dans l'extrait suivant d'une interview réalisée avec Éric et Perrine , un couple de sériphiles, *Urgences* et à ce titre distingué des *Experts*, qui, à bien des égards, peut être rapprochée de la franchise des *Law & Order* citée par Winckler :

> ***P.*** *: Urgences, chaque épisode t'avais l'histoire de l'épisode, c'était drôle, mais tu suivais vraiment la psychologie des personnages. Bien plus que l'histoire en elle-même qu'était un peu… T'as à chaque fois des patients qui sont traités durant l'épisode, mais t'as tout le suivi des personnages.* ***E.*** *: Alors que dans Les Experts, c'est le scénar de ton truc qui prévaut sur les personnages, après tu suis un peu ce qui se passe, y'a l'ancien joueur,*

---

[112] Ou à tout le moins de vraisemblance, en particulier concernant les séries fantastiques. Pour Jost, la vraisemblance est l'attribut principal du *mode fictif*, premier mode d'énonciation d'un triangle conceptuel comptant également les modes *ludiques* et *informatifs*. Le mode fictif, propre aux téléfilms, séries et films, repose non pas sur la véracité de l'énoncé mais sur « la cohérence de l'univers créé avec les postulats et les propriétés qui le fondent » : Jost (1997), « La promesse des genres »…, p. 34. L'auteur le définit ailleurs en tant qu'il « vise à construire un mode autonome, quoi qu'il en soit des ressemblances avec le nôtre ; c'est l'univers du vraisemblable » : Jost (2001), « Séries policières »…, p. 60.

[113] Buxton (1991), De « Bonanza » à « Miami vice »…

[114] Winckler (2002), *Les Miroirs de la vie*…, p. 170.

> *l'autre ancien bidule… bon tu suis un petit peu mais c'est pas très important.* ***P.*** *: Urgences, c'est plus l'inverse.* ***E.*** *: Urgences, c'est quand même plus « Les Feux de l'Amour à l'hôpital » quoi. (rires)* ***P.*** *: T'es méchant parce que ça c'est Grey's Anatomy et ça on n'a jamais regardé.* ***Intervieweur*** *:* Donc, ce qui veut dire que dans Les Experts, l'important c'est pas tant les personnages que l'intrigue ? ***P.*** *: Si, ben on regarde pas [Les Experts] Manhattan et Miami parce que les personnages sont insupportables.* ***E.*** *: Ben dans Las Vegas, les personnages sont bien mais leur histoire on s'en fout un peu quoi. (Perrine, 36 ans, pharmacienne ; Éric, 40 ans, photographe freelance)*

Nous voyons bien à la lecture de cet extrait d'entretien l'attachement différencié aux héros de la série-feuilleton *Urgences* vis-à-vis de ceux de la série itérative *Les Experts*. Cette dernière fait la part belle aux investigations policières généralement ouvertes puis résolues durant chaque épisode, ne laissant entrevoir que peu d'éléments de la vie privée et intérieure de ses personnages récurrents – à la différence d'une série comme *Dexter* par exemple qui nous fait partager la vie intérieure du héros du même nom, expert médico-légal de la police de Miami et accessoirement tueur en série. S'ils sont dès lors moins exigeants à l'égard des personnages des *Experts*, en quelque sorte au second plan du récit et véhicules d'une intrigue prédominante, Perrine et Éric ne sont pas prêts à accepter n'importe quel type de héros – en témoigne leur désintérêt pour *Les Experts : Miami*, franchise des *Experts*, dont les personnages leur sont *« insupportables »*. En retour, au-delà des situations médicales que l'équipe d'urgentistes doit gérer à chaque épisode, *Urgences* met en scène le parcours professionnel mais aussi personnel des principaux protagonistes. Cela explique en partie l'attachement du couple à la série, que Perrine suit depuis la première heure, en 1996. Elle a par exemple pu suivre le jeune et timide étudiant de troisième année John Carter[115], l'un des personnages phare de la série, de ses débuts au service d'urgence où il subit la forte autorité de son superviseur, le Docteur Peter Benton, à son engagement en Afrique en tant que médecin confirmé, en passant par l'agression dont il sera victime[116] ainsi que ses multiples échecs amoureux. Réciproquement, Carter a accompagné Perrine dans sa propre trajectoire au long de quinze années, de 1996 à 2009, de ses études d'infirmière à sa vie de mère et de pharmacienne.

Comme la jeune femme, plusieurs amateurs soulignent leur goût pour les personnages doués d'épaisseur et évolutifs, ce pourquoi ils se tournent plutôt vers les séries feuilletonnantes – bien que celles-ci nécessitent une plus grande assiduité de leur part :

---

[115] Interprété par Noah Wyle durant onze saisons de l'âge de 23 ans à 34 ans, puis un retour à la saison 15, alors que l'acteur à 38 ans.

[116] Durant l'épisode 14 de la saison 6, il est poignardé par un patient schizophrène, tout comme son amie et étudiante Lucy Knight qui, elle, n'y survivra pas.

> *« Y'a des personnages… Sawer [Lost] il change, il évolue dans la série. Au début, c'est vraiment le mauvais garçon, et puis là, il se pose. Comme pour Dexter, par exemple, au début, il est tellement renfermé sur lui, il a l'impression d'être exclu. Et petit à petit, il essaie de ressentir des choses, parce qu'en fait, dans la série, il n'a absolument aucun sentiment. Petit à petit, ça commence à apparaître. D'accord, donc ça c'est un plus, vous vous attachez au personnage… ? Oui, oui, c'est bien. Ça donne un sens à l'histoire, c'est pas un personnage qui stagne. » (Christian, 37 ans, employé)*

Winckler le souligne à juste titre, l'art narratif des séries a ceci de spécifique qu'il implique « insensiblement – mais inéluctablement – le triple vieillissement du personnage, de l'acteur et du spectateur »[117]. Incidemment, il introduit une autre qualité fondamentale du héros télévisuel, qu'il partage d'ailleurs avec les personnages cinématographique et de théâtre : tous ont besoin pour exister d'une personne-interprète, un comédien.

2.3.3 - Le héros sériel : une personne comme une autre ?

À la différence du personnage romanesque qui n'a pas d'existence hors du texte et des écrits d'un auteur, le personnage sériel, comme ceux du théâtre et du cinéma, est incarné par un acteur. S'inspirant des catégories de Wolfgang Iser, Chalvon-Demersay[118] situe le héros sériel du côté de la perception quand le personnage romanesque relève de la représentation. Alors que la représentation, pour Iser, permet de faire émerger un élément jusque-là absent empiriquement, la perception suppose un objet préexistant : en l'occurrence ici, l'acteur-interprète[119]. Autrement dit, celui-ci, en lui-même et indépendamment du rôle qu'il campe, est signifiant. Pour André Gardies, « contrairement au récit romanesque dans lequel le personnage apparaît comme un espace vide que le texte remplira à mesure de sa progression, le comédien entre à l'écran aussitôt porteur de multiples significations. (…) Si détaillée qu'en soit la description, si précises qu'en soient les caractéristiques, ce n'est qu'avec le visage singulier et unique du comédien que se manifestera l'actualisation ultime du personnage. Le roman qu'on adapte ou le scénario original ne contient qu'une image virtuelle de l'instance actorielle. Celle-ci ne sera "révélée" et "fixée" qu'avec le choix

---

[117] *Ibid.*, p. 35.

[118] Chalvon-Demersay (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros »…

[119] Chalvon-Demersay note toutefois que la perception du héros de série télévisée n'engage que deux sens sur cinq, la vision et l'audition : « [Le héros de série] a un corps, mais un corps qui, dans sa dimension perceptible par les spectatrices, n'est pas en volume. Il n'a, pour elles, ni odeur, ni épaisseur, ni matière, il échappe au toucher, à la force et à l'étreinte », *Ibid.*, p. 212.

du comédien-interprète »[120]. L'appréhension d'un personnage de série est donc également influencée par l'acteur qui l'incarne.

Cette influence s'effectue à un triple niveau, en pratique perméables : cette appréhension est tout d'abord informée par ce que le comédien, en tant que personne, dégage spontanément et qui renvoie à son aspect physique, son allure et sa gestuelle ou encore à sa voix (qui, comme dans toute interaction sociale et selon des raisons propres à chacun, plairont plus ou moins au spectateur) ; elle dépend deuxièmement du jeu d'acteur dont on estimera la qualité et la plus ou moins grande correspondance avec le personnage (encore une fois, en partie à la discrétion du récepteur) ; l'appréhension d'un personnage de série procède enfin de l'image entourant l'acteur, laquelle excède la présente série. En effet, comme le signale Sepulchre, si un comédien méconnu donne toute sa place au rôle qu'il incarne, la notoriété d'un acteur peut prendre le pas sur le personnage. « Ainsi, nous dit-elle, quand Tom Selleck apparaît dans le rôle de Richard Burke dans *Friends*, c'est en partie Thomas Magnum qui sort avec Monica. Quand Richard Dean Anderson accepte le rôle de Jack O'Neil dans *Stargate SG-1*, celui-ci se teinte du côté bricoleur de MacGyver qu'il avait auparavant »[121]. Cette idée fait à maintes reprises écho au discours de mes interviewés :

> *« L'acteur qui jouait dans Dawson, je me rappelle plus de son nom… Quand je l'ai revu dans [Fringe], ça m'a fait un choc parce que je le connaissais dans la série Dawson mais il était petit jeunot. Et c'est intéressant de voir comment en termes de jeu d'acteur en effet il a évolué, parce qu'il ne joue pas du tout comme il jouait dans Dawson. » (Caroline, 31 ans, réceptionniste)*

Ces acteurs plus ou moins célèbres incitent bien des spectateurs à s'engager dans une nouvelle série ou, au moins, à la mettre à l'épreuve :

> *« L'acteur Dennis Christopher je suis fan de lui depuis 20 ans et c'est à cause de lui que j'ai commencé Profiler. Y'a des acteurs que je suis plus que d'autres. Nip/Nuck j'ai décroché alors que je suis toujours fan de Julian McMahon, c'est dire à quel point je la trouve nulle cette série. Pareil c'est à cause de Teri Hatcher que j'ai commencé à regarder Desperate Housewives. » (Charlotte, 32 ans, architecte)*

On le voit, la transfictionnalité se joue également à travers la valse des acteurs qui, au même titre que les stars de cinéma évoquées par Edgar Morin[122], passent d'une série à une autre, d'un personnage à un autre et, ce faisant, ajoutent à chaque nouveau rôle une pierre à l'édifice biographique de cet « être hybride » que constitue selon

---

[120] Gardies, André (1980), « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, n° 1, avril, p. 71-107 (p. 72-75). [En ligne] www.erudit.org/revue/etudlitt/1980/v13/n1/500510ar.pdf.

[121] Sepulchre (2011), « Le personnage en série »…, p. 120.

[122] Morin, Edgard (1984 [1957]), *Les Stars*, Paris, Galilée, p. 47.

Chalvon-Demersay le héros de série télévisée. Cet être hybride mis en lumière par la sociologue à partir d'un corpus de 467 lettres de téléspectateurs adressées, en 1996-97, à France Télévision à propos de la série *Urgences*,

> « …procède d'une fusion d'un type particulier entre le personnage et le comédien. Il tient du comédien son physique, sa prestance, sa gestuelle, sa manière de se déplacer, ses expressions, son sourire et un certain nombre d'éléments de son apparence. Et il a du personnage, le caractère, les habitudes, les manies, les intentions, les goûts, les relations, les soucis, les idéaux, etc. Il n'est pas l'un ou l'autre. Il est les deux à la fois. C'est un être hybride qui a un pied dans le monde et un pied hors du monde, *un être composite* qui a un seul corps et deux âmes, une face plate dans le film, une face bombée dans la vie. »[123]

Les lettres étudiées par Chalvon-Demersay rendent compte d'un étonnant entrelacement du personnage et de l'acteur. Ces courriers ne sont en effet destinés ni uniquement au comédien ni au seul héros fictif, mais, selon des combinatoires variées, à un mixte des deux.

Je rajouterai pour ma part à ce corps une troisième âme, concernant les versions françaises de fictions étrangères : celle du comédien assurant le doublage, ou plutôt sa voix. Certes, les noms et visages de ces comédiens prêtant leur voix aux personnages-comédiens interprètes ne sont pas connus du grand public ; mais associées à des comédiens et/ou personnages célèbres, certaines voix sont cependant tout à fait familières au public français, qui a pu les entendre à de nombreuses reprises au gré des différents rôles de ces acteurs et/ou personnages. Si son nom n'est pas notoire, la voix de Mark Lesser est reconnaissable entre toutes pour doubler celle du comédien américain Matt Le Blanc lorsqu'il interprète Joey dans *Friends* (1994-2002) mais aussi, plus récemment, son propre rôle dans le sitcom *Episodes* (2011-…). Ces voix peuvent être également associées à d'autres comédiens et/ou personnages : Mark Lesser est par ailleurs la « voix » française de Johnny Depp-Tom Hanson dans *21 Jump Street* ou encore celle de Nicholas Brendon-Alexander Harris dans *Buffy contre les vampires*. Bien que Chalvon-Demersay n'en fasse pas mention (sans doute parce qu'elles n'apparaissent pas explicitement dans les courriers examinés), ces « voix » n'en sont pas moins des composants essentiels de cet être hybride. Pour preuve, ce sentiment d'étrangeté que l'on peut ressentir lorsque la voix habituelle d'un comédien et/ou personnage change, comme celle de Joey, à partir de la saison 9 de *Friends*.

Quoi qu'il en soit, cet entremêlement mis en lumière par la sociologue entre le personnage de fiction et le comédien interprète ne témoigne pas d'un défaut de *TV litteracy* de la part des téléspectateurs-écrivants. Non qu'il faille forcément leur prêter une incapacité à faire le départ entre ce qui tiendrait de la réalité et ce qui relèverait de la fiction, bien au contraire. Nous l'avons vu au premier chapitre, Pasquier a

[123] Chalvon-Demersay (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros »…, p. 184.

montré[124] combien les fans, y compris les plus jeunes, font ordinairement preuve de lucidité s'agissant des dessous de leurs séries favorites. Ils sont tout autant conscients que leur héros préféré ne correspond probablement pas au comédien[125] l'incarnant à l'écran – bien qu'ils aiment à imaginer des similitudes entre le caractère de l'un et l'autre. Chalvon-Demersay en revanche de pointer que si les petites fans distinguent bien la fiction de la réalité, elles adressent leurs courriers à une instance composite : « Elles s'adressent indiscutablement au comédien. Mais elles s'adressent au comédien *en tant qu'il est personnage* »[126]. Ce genre de confusion est apparu lors de mes entretiens, comme dans l'extrait suivant où Laurent amalgame volontiers Diana, le personnage de la série *V*, et Jane Badler, l'actrice qui l'incarne :

> *« J'aime Mission Impossible… euh l'ancienne, pas les "20 ans après" hein qui est une merde finie et qui d'ailleurs fait mourir l'une des actrices, alors que dans Mission impossible, aucun acteur n'était mort. Jamais. C'est une hérésie de faire mourir un des acteurs de Mission impossible, voyons ! En plus, pour la remplacer, c'était Diana de V. On l'a remplacée par Diana de V !? C'est une hérésie encore pire ! » (Laurent, 30 ans, chargé de communication)*

Héritier de la littérature populaire du XIXe siècle et du héros romanesque, le personnage sériel bénéficie quant à lui d'un véhicule de choix : le comédien. Au double sens du terme, celui-ci donne du corps au personnage qu'il incarne, un corps pouvant faire l'objet d'investissement affectif de la part du spectateur à travers la perception renouvelée de ses qualités : un visage, une morphologie, une voix singulière, etc.[127]. Calbo propose un rapport d'analogie entre les deux types d'expériences relationnelles, avec des personnes fictionnelles et l'entourage « réel ». Selon lui, les uns et les autres sont envisagés selon des critères peu dissemblables (agréable, sympathique ou au contraire antipathique, etc., en raison de sa voix, des traits de son visage, d'un tic physique, etc.). À cela s'ajoute la compétence d'acteur proprement dite, en vertu de quoi Perrine et Éric, par exemple, n'apprécient guère Horatio Caine, personnage phare des *Les Experts : Miami*, joué par David Caruso (sur ce point, ils sont loin d'être les seuls). Caruso justement, dont la réputation de caractériel et d'arrogant n'est plus à faire, en particulier depuis qu'il a claqué la porte de la série *NYPD Blue* au milieu des années 1990 pour se consacrer au cinéma. Dépassant le seul cadre d'une fiction dans laquelle un acteur tient un rôle, cette image

---

[124] Pasquier (1999), La Culture des sentiments…

[125] Pasquier distingue en fait trois entités – le personnage, le comédien et la personne – et montre qu'au-delà du personnage de fiction, les fans tentent bien souvent d'atteindre la personne privée. Je n'ai que rarement observé ce type de phénomène à partir de mon propre terrain, mes interlocuteurs s'arrêtant généralement à sa qualité d'acteur.

[126] Chalvon-Demersay (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros »…, p. 191.

[127] Calbo (1998), Réception télévisuelle et affectivité…, p. 100.

fortement constitutive de sa plus ou moins grande notoriété représente un dernier apport de la personne-interprète à son personnage.

Finalement, les séries vont permettre par leur longévité aux amateurs de nouer des rapports intimes et durables avec leurs héros favoris. Si ces relations n'engagent pas, la plupart du temps, une réciprocité (au sens attendu dans une relation sociale classique), elles n'en sont pas moins pour l'amateur des relations qui comptent[128]. Le personnage fictionnel fera en quelque sorte figure de réalité participant du monde de vie du spectateur. Pour reprendre Jauss, l'expérience de réception est en cela une opération de fusion entre des horizons du texte et du récepteur[129]. Non que cette fusion soit pour lui synonyme de brouillage et de confusion, il s'agit plutôt d'un entrelacement entre le monde du spectateur et l'univers de la fiction. Cette fusion réel/fiction s'illustre notamment lorsqu'on est donné, en tant que spectateur, de voir les personnages-comédiens enfants grandir. Ici prend tout son sens l'idée avancée par Chalvon-Demersay de héros hybrides, composé de fictif et de réel, de personnage et de personne-interprète.

Conclusion du chapitre 2

Au cours de ce chapitre, je me suis intéressé à la genèse de la sérialité fictionnelle. J'ai retracé brièvement l'histoire du genre sériel à travers le temps et les médias, du roman-feuilleton à la fiction radiophonique en passant par le feuilleton cinématographique (ou *serial*). Avant d'être en concurrence, ces trois médias (et plus tard la télévision) ont régulièrement collaboré, tour à tour se transmettant des histoires et des héros populaires, des formules et des recettes payantes. Plus encore, il n'est pas rare qu'un feuilleton soit proposé conjointement sur deux supports, comme ces cinéromans reprenant la semaine dans les quotidiens les *serials* dont les épisodes étaient projetés le week-end. Une façon pour le nouveau média d'exploiter les recettes et le succès du média plus installé – en prenant sa roue pourrait-on dire – et, pour ce dernier média, de profiter de l'effet de nouveauté associé au premier pour regonfler ses ventes.

La concurrence entre supports n'est toutefois pas absente, et la télévision finira d'ailleurs par cannibaliser la forme sérielle au détriment des autres médias. Cette tendance avait déjà été amorcée à partir des années 1930 par la radio, mais, comme la presse et le cinéma, celle-ci doit finalement céder devant l'ogre télévisuel autour des années 1960. À quelques exceptions près, la fiction sérielle a aujourd'hui disparu de ces trois médias. Avec l'émergence des *webséries*, on peut du reste faire l'hypothèse qu'Internet deviendra à l'avenir un nouveau support de la sérialité, à la fois partenaire

[128] *Ibid.*, p. 114.

[129] Jauss (1990 [1978]), *Pour* une *esthétique* de la *réception*…

et concurrent de la télévision. Mais encore faut-il que cette forme parvienne à trouver un modèle économique viable[130].

La deuxième section a été l'occasion d'aborder trois aspects essentiels de la narration sérielle, communs aux différents avatars de la sérialité. Le premier a trait aux genres narratifs dont ont hérité les séries télévisées, des genres tirés d'un méta-genre romanesque ciselé au XIXe siècle par le biais notamment du feuilleton de presse. Roman de mœurs, historique, policier, mélodramatique… autant de genres élaborés à cette époque qui servent de fond commun aux fictions actuelles. Un deuxième aspect renvoie à la structure narrative des fictions sérielles. Le feuilleton populaire a présenté une écriture rhizomique dans laquelle une intrigue principale engendre des trames secondaires, elles-mêmes susceptibles de donner naissance à d'autres intrigues, etc. Cette structure narrative offre à l'auteur (et, au-dessus de lui, à son éditeur) une certaine liberté d'ajustement à la réception de son récit en cours. À cette écriture en arborescence constitutive du roman-feuilleton puis du soap-opera radiophonique répondra une écriture simplifiée et non évolutive, que les Anglo-Saxons désignent par *formula show*. Chaque épisode d'une série présente un schéma narratif fixe, invariable. À l'instar des genres, nous avons vu que ces schémas et formats sériels font aujourd'hui l'objet de diverses combinaisons dans les séries contemporaines.

La dernière partie a porté sur un autre élément d'importance de la narration sérielle : le héros fictionnel. De Monte-Cristo, Rodolphe (*Les Mystères de Paris*) et *Jeanne* Fortier (*La Porteuse de pain*) à Meredith Grey *(Grey's Anatmoy*), Betty Suarez (*Ugly Betty*) et Jack Bauer (*24 heures chrono*), en passant par Fantômas, Elaine Dodge (*Les Mystères de New York*) et la famille Duraton, les personnages de fiction constituent pour le public des prises essentielles de ces récits. Leur récurrence préside à un sentiment de familiarité chez les lecteurs ou spectateurs au fil des retrouvailles avec leurs héros et à mesure qu'ils les accompagnent dans leurs aventures ; des héros fréquemment considérés par les spectateurs comme un mixte du personnage fictionnel et du comédien[131]. Après avoir traditionnellement donné la part belle au héros solitaire, entouré d'une palette de personnages secondaires, ces dernières décennies ont par ailleurs consacré les collectifs de personnages (*Hill Street Blues*, *Urgences*, *Sex & the City*), ou, selon Sarah Sepulchre, au « héros multiple »[132].

---

[130] Schneider, Léa (2009), Des séries télé sur Internet aux webseries. L'interaction TV / Internet à travers les séries, Mémoire de recherche, Université Paul Verlaine – Metz.

[131] Chalvon-Demersay (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros »…

[132] Sepulchre (2011), « Le personnage en série »…

Chapitre 3
Visionner : les séries comme art du temps

Après m'être arrêté au chapitre 2 sur le processus historique d'élaboration du format sériel, je m'intéresserai dans les chapitres suivants à la pratique actuelle des séries télévisées par leurs spectateurs. Si le visionnage est une dimension centrale de la pratique spectatorielle, celle-ci ne s'y limite pas et recouvre d'autres types d'activités : les démarches de découverte et de documentation, celles d'approvisionnement et d'acquisition, les procédures de conservation voire de collection, les opérations de partage de contenus ainsi que les échanges conversationnels. Ces activités sont en réalité fortement intriquées ; par exemple, les conditions de visionnage et de conservation d'un contenu sont en partie tributaires de la manière dont il aura été préalablement obtenu. Toutefois, dans une visée heuristique autant que pratique, j'ai choisi de les analyser dans des chapitres distincts. Avant de me pencher sur les questions de découverte et d'information (chapitre 4), d'approvisionnement et de conservation (chapitre 5), et enfin d'échange (à propos) de séries (chapitre 6), je m'attèlerai donc au problème de leur visionnage.

Parler de réception ou de consommation de séries, c'est s'en référer en premier lieu à l'activité de visionnage, autrement dit au moment passé par un individu devant un écran (celui de la télévision ou de l'ordinateur, mais aussi et de plus en plus celui d'une tablette ou d'un *smartphone*). Et même si certains travaux ont étendu les prérogatives de la notion de réception, essentiellement aux échanges et discussions *ex-post*, celle-ci apparaît avant tout constitutive de ce face-à-face préalable ou à venir avec des programmes. Les conversations télé[1] n'existent en effet qu'associées à un temps spectatoriel, et la passion de certains sériphiles pour l'élaboration et l'entretien de leur collection ne change en rien le fait que regarder des séries reste ce qui les anime

[1] Boullier (1987), La Conversation télé… Repris dans : Boullier (2004), *La Télévision telle qu'on la parle…*

en premier lieu. C'est à ce titre que j'ai choisi de débuter cette revue des pratiques sérielles par la question du visionnage[2].

Le paradigme de la réception, y compris dans l'acception élargie aux pratiques conversationnelles du terme, rend généralement synonyme la réception d'un contenu (c'est-à-dire d'un texte) de l'activité interprétative du spectateur. Cela étant, il est fait peu de cas de sa dimension matérielle. Or, la réception – et donc le temps situé du visionnage – n'est pas seulement affaire de programmes, de significations et d'interprétations mais elle est aussi affaire de formats, d'équipements et d'usages : des aspects qui nous intéresseront au premier chef au cours de ce chapitre. Comment regarde-t-on les séries aujourd'hui ? En d'autres termes, dans quelles conditions, avec qui et au moyen de quels équipements sont-elles visionnées ? Comment et selon quels critères sont-elles sélectionnées ? Par ailleurs, que deviennent les pratiques de visionnage de ces fictions plurielles, produites par et pour la télévision et initialement selon une logique de flux, dans un environnement audiovisuel relevant de plus en plus d'une logique d'édition[3], matérialisée dans la VHS et ses descendants DVD et DivX ? Qu'advient-il alors du principe du rendez-vous structurant traditionnellement la production, la programmation comme la consommation de séries dans ce nouveau contexte sociotechnique ? Les phénomènes croissants d'éditorialisation et de délinéarisation des programmes télévisuels observables à la faveur de l'introduction des magnétoscopes analogique puis numérique, des services de VOD et de replay TV, ainsi que des réseaux d'échange en ligne (*peer-to-peer*), ne témoignent-ils pas d'une évolution décisive du rapport des individus aux séries ?

Voilà ainsi tissé en quelques traits le fil de questionnement auquel je souhaite répondre dans ce chapitre. Ce dernier est organisé en deux sections. La première s'arrêtera sur la dimension temporelle, particulièrement prégnante s'agissant de la spectature sérielle. Nous verrons que le visionnage se distingue entre deux grands modes spectatoriels. L'un consiste à s'en remettre et respecter la temporalité et l'agenda fixés par le diffuseur. Il est structuré par le principe du rendez-vous médiatique et peut être qualifié par le verbe « suivre ». S'appuyant sur les supports éditoriaux et les dispositifs de délinéarisation, le second mode est caractérisé par une reprise en main par l'amateur de la temporalité spectatorielle. Cette forme spectatorielle donne lieu notamment à des consommations plus « ramassées » dans le temps. Or, comme nous le constaterons, elle n'a pas mis à l'index pour autant la logique du rendez-vous et l'effet d'agenda qui, bien qu'assouplis et aménagés, continuent d'organiser nombre de consommations sérielles.

La seconde section prolongera concernera ce que j'appelle, à la suite de Dominique Boullier, les styles de relation aux séries. Je montrerai dans un premier temps en quoi la consommation sérielle est d'abord un plaisir intime qui, s'il est partagé, l'est avec

---

[2] Le terme de visionnage sera ici employé dans un sens équivalent au terme « spectature ».

[3] Miège (2000), Les Industries du contenu…

des personnes proches. En cela, elle se distingue de la consommation filmique dont l'un des modes spectatoriels – la sortie cinéma – revêt avant tout une dimension conviviale. J'aborderai ensuite la question de l'engagement spectatoriel. En m'appuyant notamment sur le travail de Boullier[4], cette question sera traitée sous deux angles complémentaires : celui de la forme attentionnelle – axe « flottant/focalisé » –, d'une part, celui de la maîtrise– axe « dépossession/maîtrise » –, d'autre part.

3.1 – Du rendez-vous télévisuel à la télévision à la carte, et retour

Dans la droite ligne du roman-feuilleton, du *serial* et du feuilleton-radiophonique, les téléséries sont distillées et reçues quotidiennement ou hebdomadairement selon la fréquence de leur production. C'est là leur mode historique de distribution/réception, un régime toujours observable de nos jours. La grille télévisuelle propose ainsi une succession de rendez-vous avec des épisodes de séries et, ce faisant, invite les spectateurs à revenir le lendemain ou la semaine suivante sur le même média (ici, une chaîne télévisée) et à la même heure afin de jouir de la suite de l'histoire (séries feuilletonnantes) ou retrouver le même univers fictionnel (séries itératives). En la circonstance donc, ce mode de distribution préside à un format de réception ancré sur le temps et l'agenda télévisuel, dans lequel, par conséquent, le tempo sériel est dicté par la télévision. Avec l'arrivée des magnétoscopes analogiques (VHS) puis numériques (DVD, Blu-ray), les services de replay TV et de VOD ou encore le téléchargement en ligne, d'autres formats spectatoriels sont progressivement venus concurrencer ce premier. Ceux-ci sont caractérisés par un relatif détachement vis-à-vis du temps et du rythme téléséries. Le spectateur, en partie libéré du cadre imposé par les chaînes, peut aménager sa consommation davantage selon ses goûts et dispositions, ses disponibilités et contraintes personnelles. Il peut par exemple étendre ou ramasser davantage la période de consommation d'une série. Nous constaterons cependant que les pratiques sérielles délinéarisées, c'est-à-dire concernant des épisodes extraits de la grille télévisuelle, n'ont pas, loin s'en faut, véritablement mis à l'index le principe du rendez-vous et l'effet d'agenda médiatique. La spectature sérielle est encore fortement structurée et rythmée par le tempo télévisuel et ses rendez-vous réguliers, qu'ils puissent désormais être en partie aménagés, d'une part, administrés par des instances télévisuelles étrangères, d'autre part.

3.1.1 – Réflexion préalable sur le concept williamsien de « flux » télévisuel

Assis sur une logique de mise en série des programmes, le rendez-vous médiatique s'est historiquement affirmé comme un moyen efficace de fidélisation du public. À tel

[4] Boullier (1987), *La Conversation télé…*

point que les chaînes ont fini par étendre le principe de sérialité à un large pan de leur programmation. Stéphane Benassi remarque en effet dès les années 1990 la « contagion sérielle inévitablement liée au souci permanent de fidélisation »[5] et met en exergue deux procédures de « mise en série » de contenus qui n'ont pas été conçus comme tels. Ces deux procédures composent en d'autres termes des associations de programmes unitaires (films, téléfilms, documentaires, etc.) à partir d'un dénominateur commun. La *mise en paradigme* (ou mise en collection) s'appuie sur une homologie thématique ou créative (un même réalisateur). La *mise en module*, elle, consiste à partager une même case horaire dans la grille. Mise en paradigme et mise en module sont souvent combinées, à l'image des *Mercredis de la vie* sur France 2 qui assure une identité commune aux différentes fictions qu'elle donne à voir au travers d'une thématique (les différentes facettes de « la vie » contemporaine) et d'un créneau horaire stable (le mercredi soir à partir de 20h50).

Déjà mises en paradigme au moment de leur production, les séries sont aussi ordinairement mises en module par les chaînes. Elles font parfois l'objet par les diffuseurs d'une seconde mise en paradigme, redoublant ainsi le principe sériel qui les fonde : *Une soirée de polars* sur France 2 ou *La trilogie du samedi soir* sur M6 réunissent dans une émission donnée différentes séries essentiellement liées entre elles par un genre (policiers français pour la première (*P.J.*, *Groupe Flag*, *Avocats et associés*), fictions fantastiques américaines pour la seconde (*Charmed*, *Buffy contre les vampires*, *Stargate SG-1*)). Ce procédé facilite l'introduction de nouvelles séries auprès des téléspectateurs, ces dernières profitant de la reconnaissance des téléfictions déjà en cours.

Pour Benassi, cette tendance de la télévision à la mise en série de sa grille va à l'encontre des conclusions de Francesco Casetti et Roger Odin selon lesquels, à l'heure de la « néo-télévision », « la grille s'effiloche et se dilue » dans « un flux continu »[6]. Si les deux auteurs ne s'y réfèrent pas, leur réflexion rejoint pour partie les analyses liminales de Raymond Williams selon qui, le concept de flux caractérise la forme culturelle *et* technique de la télévision. Le flux a constitué à ses yeux l'innovation majeure apportée par le média télévisuel :

> « Dans les systèmes de communication précédents la télédiffusion, les éléments étaient essentiellement discrets. Un livre ou un pamphlet étaient abordés et lus comme des unités spécifiques. Une réunion avait lieu à un moment et un lieu précis. Une pièce était jouée à une heure déterminée. La différence apportée par la télédiffusion ne tient pas seulement au fait que ces évènements, ou des évènements leur ressemblant, sont disponibles à l'intérieur de la maison, par le biais d'un bouton. C'est surtout que le programme réel qui est offert est une

[5] Benassi (2000), *Séries et feuilletons TV*…, p. 43.

[6] Casetti, Francesco, Odin, Roger (1990), « De la paléo- à la néo-télévision », *Communication*, n° 90, p. 9-26 (p. 16).

> *séquence* ou un ensemble de séquences de ce type d'événements qui sont dès lors disponibles en une dimension et une opération uniques. »[7]

Le sociologue britannique reconnaît qu'à ses débuts la télévision a d'abord reconduit à sa manière les logiques médiaculturelles précédentes, que le terme même de « programme » hérité du théâtre et du music-hall indique bien. Or, la notion de flux va prendre consistance avec l'évolution des modes de programmation télévisuelle et notamment l'intégration progressive de la publicité et d'inserts auto-promotionnels au sein même des programmes. Raymond Williams relève ainsi le passage du « concept de séquence comme *programmation* au concept de séquence comme *flux* »[8]. Ainsi, si la télévision n'a pas toujours été caractérisée par le flux (sur ce point Williams est rejoint par Casetti et Odin), pour l'auteur des *Cultural Studies* elle en a toutefois été l'initiatrice.

Cependant, Williams comme Casetti et Odin se bornent à parler *au nom du public*[9] sans confronter empiriquement le concept de flux aux modalités effectives de consommation télévisuelle. Le couple de sociologues franco-italien propose une approche sémio-pragmatique considérant « non seulement ce qui se passe dans les émissions elles-mêmes (analyse immanente) mais le mode de consommation tel qu'il est programmé par un certain nombre d'agents externes »[10]. Le Britannique livre quant à lui une analyse socio-historique de la télévision doublée d'une étude comparative de la programmation de cinq chaînes de télévision anglaises et américaines, publiques comme privées, au cours d'une semaine de mars 1973. Si sa conception du flux comme forme culturelle sous-tend une expérience spectatorielle spécifique, à aucun moment la parole n'est donnée aux téléspectateurs pour valider cette hypothèse. Une telle démarche empirique s'avère pourtant fructueuse pour comprendre la relation des téléspectateurs à la télévision.

L'historienne Kristin Thompson a critiqué la propension des analystes de la télévision à user de la métaphore du flux pour appréhender cet objet ; métaphore qui, de l'aveu même de Williams, trouve ses origines dans une expérience télévisuelle troublante vécue par l'auteur anglais de passage aux États-Unis. « Vraisemblablement plus habitué au style de programmes non commerciaux proposés par la BBC, il s'est trouvé incapable de faire face aux nombreuses pauses publicitaires caractéristiques des programmes vespéraux de la télévision américaine »[11]. Williams confesse ses difficultés à donner du sens à ce qu'il regardait, mis en défaut par l'ordonnancement des programmes de la télévision américaine. Mais plutôt que de voir là le fruit de son

---

[7] Williams (2003), *Television*…, p. 86-87 (ma traduction).

[8] *Ibid.*, p. 89.

[9] Dayan (1992), « Les mystères de la réception »…

[10] Casetti et Odin (1990), « De la paléo- à la néo-télévision »… p. 9.

[11] Thompson, Kristin (2003), *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press. En particulier le premier chapitre « Go with the Flow ? Analysing Television », p. 1-35 (p. 6).

incompétence téléspectatorielle (soit, de son défaut de *media literacy*), sa réaction a inversement été d'en généraliser la portée. Au final, penser la télévision en termes de flux a conduit à dénier la singularité des programmes et les appréhender avant tout comme un ensemble meta-textuel. Aussi, les téléspectateurs regarderaient-ils non pas tel ou tel programme mais *la* télévision. Or, pour Thompson comme pour d'autres, l'expérience télévisuelle est au contraire discontinue et segmentée, et ce d'autant plus avec l'introduction de la télécommande, de la VHS ainsi qu'au gré des multiples technologies qui se sont accumulées depuis entre les mains des individus.

Une évolution sociotechnique qui fonde la critique de William Uricchio[12], venant modifier la manière dont la télévision est reçue et consommée en bout de chaîne mais aussi produite et conçue en amont :

> « S'il existe un appareil emblématique de la génération d'interfaces télévisuelles suivant les conclusions de Williams, c'est la télécommande. Elle est en relation synergique avec l'accroissement du nombre de chaînes télévisuelles, l'arrivée du câble et l'introduction du magnétoscope, tout cela favorisant la mobilité parmi les "anciennes" formes de télédiffusion et les "nouvelles" sources de programmation, et permettant au spectateur de se déplacer parmi les programmes avec une facilité déconcertante. Et surtout, [la télécommande] signale un abandon de la notion de programmation basée sur le flux documentée par Williams, pour une notion centrée sur le spectateur. »[13]

Pour Uricchio, alors que la conception du flux proposée par Williams avait pu jusque-là concorder avec l'expérience des téléspectateurs mais également avec l'activité des programmateurs, un certain nombre d'innovations techniques, au premier chef desquelles l'introduction de la télécommande, a modifié la donne. Muni d'un instrument de contrôle à distance (zapping, modulation du son), d'un outil d'enregistrement et de conservation de séquences télévisuelles (magnétoscope et VHS), accédant à un nombre croissant de chaînes (câble et satellite), le téléspectateur devient un usager zappeur et volage que la notion de flux ne contient plus[14]. La conception des producteurs comme l'expérience spectatorielle se concentreraient désormais non plus sur l'idée de flux mais sur la figure du téléspectateur – telle que décrite ci-avant. Ce faisant, Uricchio livre une analyse des développements de la télévision opposée à celle de Casetti et Odin où la notion de flux a perdu à la fois sa portée heuristique et sa résonance empirique. Jean-Pierre Esquenazi ne dit pas autre chose lorsqu'il réprouve un concept selon lui totalement inapte à saisir des formes de réception avant tout ritualisées : « Hormis le fait que des flux d'électrons traversent le

---

[12] Uricchio, William (2004), "Television's next generation: technology/interface culture/flow", *in* L. Spigel et J. Olsson (eds.), *Television after TV*, Londres/Durham, Duke University Press, p. 163-182.

[13] *Ibid.*, p. 239, ma traduction.

[14] À l'époque, l'inquiétude des annonceurs face à la télécommande exprime d'ailleurs cette évolution, la publicité pouvant représenter le programme typiquement fuit par les téléspectateurs par le truchement de leur télécommande.

récepteur de télévision, il n'a aucune pertinence » nous dit-il ; et plus loin : « sorti du cadre technique, le concept de flux n'a aucune application dans le domaine de la télévision »[15].

Mon travail de terrain m'amène à relativiser à mon tour la valeur heuristique du concept de flux, en tout cas concernant les modalités actuelles de l'amateurisme sériel. Ce concept se trouve ainsi doublement mis en défaut : par des pratiques télévisuelles prenant essentiellement l'aspect du rendez-vous, d'une part ; par le déploiement d'un modèle éditorial faisant notamment des séries des contenus discrétisés (DVD, DivX), d'autre part. De ce fait, s'il m'arrive d'employer le terme de flux, je le fais et le ferai par commodité pour me référer au visionnage du direct des chaînes télévisées, par opposition au visionnage délinéarisé.

3.1.2 – Avoir rendez-vous avec des programmes : se ranger au tempo du flux télévisuel

Un premier mode de visionnage sériel correspond au régime de distribution/réception historique des séries : des épisodes distillés à intervalles réguliers par une chaîne. Dans ce cas, les téléfictions constituent des repères journaliers ou hebdomadaires qui finissent par être connus et intégrés par les téléspectateurs, des rendez-vous fixés par l'instance télévisuelle auxquels ils décident de répondre favorablement ou non.

> *« Plus Belle la Vie, je regarde depuis le début, depuis le premier épisode ! J'essaie de suivre un peu tous les soirs… enfin… J'ai pas mal suivi au début et ensuite ça vient par période. Y'a certaines périodes où c'est un peu moins bien donc je regarde moins, et à d'autres, je reviens. Mais on peut louper pendant une semaine, on revient et on devine un peu. » (Benjamin, 24 ans, podologue)*

Le suivi de ce feuilleton quotidien français diffusé sur France 3 rythme ainsi, depuis septembre 2004, semaine après semaine, les débuts de soirée de Benjamin. Le léger changement d'horaire décidé par la chaîne en 2010, faisant débuter *Plus Belle la Vie* à 20h10 au lieu de 20h20, n'a pas entamé sa fidélité ; il a juste modifié ses habitudes en conséquence. La télévision fait en ce cas office de « maîtresse des horloges »[16] et, par l'entremise de sa grille de programmes, constitue la pierre angulaire de ce qui est devenu pour lui une routine vespérale. Car en effet, au format ritualisé de la programmation télévisuelle répond, pour partie du moins, celle des pratiques spectatorielles. « Le petit écran, analyse Jean-Pierre Esquenazi, s'est progressivement installé dans nos vies intimes et dans nos habitudes, au point que les formes infiniment variées de la consommation télévisuelle sont, pour chacune d'entre elles, intensément

---

[15] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées…*, p. 22-23.

[16] Missika (2006), La Fin de la télévision…

marquées par des liturgies privées ou des cérémonies domestiques »[17]. C'est ce que traduit bien l'argument principal avancé par Benjamin pour expliquer sa fréquentation assidue de *Plus Belle la Vie* depuis sept ans :

> *« Je sais pas pourquoi vraiment ça m'intéresse. Je pense que c'est devenu une routine un peu. C'est l'heure à laquelle on mange, et donc ça devient une routine c'est-à-dire qu'on est devant, on regarde les infos, on va changer on va regarder ça et après la météo pour le lendemain… Je pense que pour regarder des séries comme ça, faut être un peu routinier ouais. » (24 ans, podologue)*

Nora regarde des séries presque exclusivement à la télévision. Bien qu'elles ne correspondent pas toutes à ses appétences, la jeune femme signale qu'il est désormais possible de regarder des séries tous les soirs ou presque[18], c'est-à-dire aux moments où elle est disposée à en voir. Certains jours, elle évoque même son embarras de choix face à une offre plurielle de séries proposées simultanément par plusieurs chaînes. Sa semaine est ainsi ponctuée par divers rendez-vous plus ou moins incontournables avec des séries. Elle décrit l'une de ses semaines-types ainsi : les dimanches et lundis soirs sont consacrés respectivement aux *Experts* et à *New-York Unité Spéciale* sur TF1, son mardi à *Dr House* et le mercredi à *Esprit Criminel* sur TF1 également, le jeudi soir est dédié aux seules séries feuilletonnantes qu'elle suit, *Desperate Housewives* ou *Dexter* qui se succèdent sur l'antenne de Canal+ au cours de l'année. Ses rendez-vous se renouvellent au gré de la programmation de chaque chaîne, des débuts et fins de saison des séries, de leur annulation éventuelle, etc.

> *« C'est associé au soir après le repas, après la journée de travail. Je travaille beaucoup et du coup c'est le moment à partir de 20h où je me vide la tête. C'est ça aussi que j'aime bien, ça m'aide à bien supporter mon travail de me dire que le soir y'a une sorte de rituel (…) Y'a le journal, la météo, après la série commence voilà, avec ses pubs donc ses coupures qui en même temps sont bien pratiques pour aller se prendre un verre, et puis la fin de la série, les deux-trois épisodes qui correspondent justement au moment où je vais au lit. » (Nora, 30 ans, professeur des écoles)*

Les soirées « séries » relatées par la jeune femme s'apparentent à de petits cérémonials suivant une chronologie relativement immuable, chaque jour centrés sur une ou deux séries mais incluant des éléments exogènes. Ces cérémonials se composent en effet d'abord du visionnage ordonné de programmes préalables : *Le Grand Journal* de Canal+ suivi du journal de 20h de France 2, la météo puis enfin, après quelques pages publicitaires, les séries attendues. Ces séances télévisuelles s'accompagnent de

---

[17] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées…*, p. 18.

[18] Si la quantité de fiction télévisée diffusée par les chaînes généralistes a eu tendance à baisser depuis deux décennies, elle a dans le même temps augmenté aux heures de grande écoute. Je renvoie à ce sujet au chapitre 4 de la thèse.

plusieurs activités parallèles en lien coordonné avec les programmes regardés. Une fois bouclés le travail du jour et les préparatifs pour le lendemain, vers 19h30-20h, place à la préparation du dîner durant *Le Grand Journal* et le JT – des programmes qu'elle peut suivre d'une oreille. En effet, la disposition de sa cuisine l'oblige à sortir du champ de vision de son poste de télévision placé dans le salon. De même, un temps est pris pour la toilette et revêtir son habit de nuit. Lorsque le premier épisode débute, Nora, en pyjama et son plateau-repas apprêté, est confortablement installée devant son poste de télévision. Au cours de la soirée, elle tirera parti des pauses publicitaires pour débarrasser son dîner et se préparer une tisane. Si elle n'est pas tombée de fatigue avant, le dernier épisode (selon les soirs et les séries, il correspond au second ou au troisième) sonne l'heure du coucher, entre 23h et minuit. On le voit, le rendez-vous sériel procède d'un aménagement pratique qui dépasse le cadre du seul visionnage d'une série. Mais plutôt que d'être parasité, ce dernier est plutôt accompagné et agrémenté par ces différentes activités concomitantes ainsi que par les programmes préalables et consécutifs également regardés.

Ces rendez-vous résultent en outre d'une négociation entre ce que la télévision lui propose en termes de séries et d'horaires, ses goûts personnels (elle affectionne les policiers) et ses envies situées, sans oublier ses disponibilités. Célibataire et regardant en général seule des séries, Nora n'a pas à composer avec les goûts, les envies situées et les disponibilités d'un tiers ; à la différence de Éric et Perrine qui suivent leurs séries ensemble et doivent s'accorder sur un programme convenant à chacun[19]. Ces rendez-vous télévisuels routiniers concernent parfois moins une série en particulier – dont le jour, l'heure et la chaîne de diffusion sont connus – que toute autre série que la télévision pourra bien offrir à ce moment-là. Le format de cette dernière série prendra alors éventuellement le pas sur sa qualité (c'est-à-dire sa concordance avec les goûts). Si la passion que voue Nora pour *Desperate Housewives*, *Dexter* ou encore *Dr House* la conduit à être aussi fidèle que possible aux soirées du jeudi et du mardi, elle n'entretient pas le même penchant pour *Les Experts* ou *Esprit Criminel* :

> *« Vraiment, les soirs de semaine, ça va être séries télé, et tant pis si des fois j'en regarde des moyennes. Après, comment dire, je suis un peu déçue quand c'est Les Experts et non pas Dexter par exemple. Je préfère les séries que je juge bonnes, mais si elles ne passent pas ces soirs-là, et ben tant pis je vais regarder un truc qui va me plaire un peu moins, que je ne trouve pas extraordinaire. » (30 ans, professeur des écoles)*

Manquer la diffusion d'une de ces séries n'aura pas la même incidence pour elle. À la différence du mardi et du jeudi, elle peut décider les autres soirs de s'aventurer sur d'autres chaînes à la découverte de nouvelles fictions susceptibles de l'intéresser. Enfin, elle se sent plus libre, le cas échéant, de répondre favorablement aux

[19] Même si l'on observe certaines consommations « forcées » de séries peu voire pas du tout appréciées mais dont le ressort réside dans le fait de partager un moment avec l'autre (voir le chapitre 6).

sollicitations extérieures les dimanches, lundis ou mercredis où aucune de ses séries favorites n'est diffusée. Finalement, au-delà des trois déjà mentionnées dont elle est particulièrement éprise et qu'elle suit assidument, sa fidélité pour les séries a ses limites. D'une part, elle ne peut pas se trouver chaque soir devant son poste ; ensuite, celles qui l'intéressent réellement se révèlent en définitive peu nombreuses. Ces dernières, telles que *Desperate Housewives* ou *Dexter*, ont en commun une nature feuilletonnante qui semble présider en partie à l'attachement singulier que la jeune femme leur porte. La dimension évolutive de la série (comme dirait Esquenazi) s'avère contraignante pour les téléphiles comme Nora qui s'en tiennent au flux télévisuel, les obligeant à une grande assiduité pas toujours compatible avec leur emploi du temps. Caroline raconte par exemple sa tentative jusqu'ici infructueuse de suivre *Fringe*, une fiction à haute teneur feuilletonnante :

> *« Fringe, j'ai pas regardé… mais pas pendant très très longtemps, et déjà hier je commençais à être perdue à plus savoir où j'en étais, si les épisodes n'avaient pas été inversés ou quoi. Là, il va falloir m'y remettre plus sérieusement parce que là je n'arrive plus à suivre. » (30 ans, réceptionniste)*

Réceptionniste dans un hôtel aux horaires fluctuants, Caroline peine à planifier sa consommation sérielle et à respecter les rendez-vous donnés par la télévision, y compris pour des programmes qu'elle apprécie. De fait, elle ne suit jamais très longtemps les fictions qui l'intéressent, si ce n'est de manière décousue et au fil des diverses rediffusions proposées au fil du temps par différentes chaînes. Au final, elle semble parvenir à une vue d'ensemble de certaines séries, comme *Friends* dont elle a fini par voir la totalité des épisodes à l'occasion des diverses périodes de diffusion à plusieurs années d'intervalle. Bien sûr, cela ne fonctionne que pour des programmes anciens et régulièrement diffusés. Elle a notamment (re)visionné les feuilletons « AB Production » (*Hélène et les garçons*, *Premier baiser* ou encore *Le miel et les abeilles*) que la chaîne AB1, propriété du groupe, rediffuse régulièrement. De type opportuniste, la démarche de Caroline procède de ce qu'elle appelle une *« consommation de l'instant »*, qui donne la part belle à la pratique du zapping.

Chez elle, tout commencement d'habitude se voit rapidement mis en défaut par son emploi du temps variable. Ce dernier, explique-t-elle, constitue le motif principal de l'inconstance actuelle de ses pratiques puisqu'elle note que son emploi précédent, doté d'horaires de travail fixes, coïncidait avec une plus grande assiduité. Caroline tend donc à privilégier les séries itératives de manière à être parfaitement libre de suivre ou non d'un épisode à l'autre ou d'une semaine sur l'autre. Comme elle, les plus téléphiles de mon corpus jettent plus volontiers leur dévolu sur ce format sériel qui autorise une moindre constance dans le suivi d'une série que les fictions plus feuilletonnantes. Car malgré toute la bonne volonté dont ils peuvent faire preuve, il leur est difficile d'être au rendez-vous de leurs séries favorites à chaque diffusion télévisée, ce qui nécessiterait par exemple de ne pas partir en vacances, d'éviter tout surplus d'activité requérant de travailler le soir, ou encore de décliner systématiquement toute proposition de sortie de la part de l'entourage. Or, l'envie de

regarder une série n'est pas toujours une raison socialement acceptable pour refuser de sortir… ce d'autant qu'il existe aujourd'hui de nombreuses façons de visionner en différé les programmes télévisés.

> *« J'essaie d'éviter de me faire inviter le lundi soir avec The Closer. Je le dis pas aux gens mais il m'est arrivé une ou deux fois de décommander, ou je rappelais la personne en disant "non écoute, je pourrais pas venir" (rires).* Et dans ces cas-là, vous n'allez pas voir en replay ou autre ? *Ah non. Non je suis vraiment désespérément un consommateur de télé classique. Ça changera peut-être mais je pense qu'il y a une vraie question de lieu, de support, de contexte. (…) On finit par avoir des habitudes bien ancrées ». (Xavier, 41 ans, manageur)*

3.1.3 – Aménager ses rendez-vous sériels selon ses propres temporalités et envies

À côté de cette forme spectatorielle attachée, pour une raison ou une autre, au flux et au rythme télévisuels, un autre mode de consommation profite des récents services, technologies et réseaux pour s'en libérer peu ou prou. Ici, le suivi d'une série se fait selon une temporalité et un rythme davantage choisis. Lecteur-enregistreur de DVD et Blu-ray, VOD et replay TV, voire téléchargement et streaming, sont autant de dispositifs au moyen desquels les amateurs peuvent en partie s'affranchir de la grille télévisuelle et de sa temporalité pour coller davantage à leurs disponibilités et contraintes. Nous constaterons cependant que la logique sous-jacente du rendez-vous télévisuel, si elle s'en trouve bousculée, ne disparaît pas avec la plus grande liberté de mouvement des spectateurs face à la programmation télévisuelle.

> *« C'est pas rythmé au mercredi-mercredi quoi. House par exemple, là j'ai fait un standby. J'en suis qu'à l'épisode 19 et y'en a 23 ou 24 et donc du coup, je me suis arrêtée… j'ai regardé le 19 hier soir. Peut-être que le 20 je le regarderai que dans deux semaines. Ça dépend en fait de mon humeur. Hier, je me suis mis dans la tête en rentrant que je regarderais Dr House le soir. Et puis arrivée devant mon PC j'ai mis Chuck et j'ai dit : "Ah ! J'ai pas fini Chuck, Chuck c'est drôle !" Et puis finalement j'ai regardé House quoi. (…) C'est pareil, Sanctuary j'ai vu tous les épisodes quasiment à la suite. Et le dernier, ça fait peut-être deux mois que je devrais le regarder et qu'il est là et en plus c'est la suite de l'autre épisode d'avant. » (Mélanie, 25 ans, étudiante)*

Pour les sériphiles qui, comme Mélanie, utilisent plusieurs relais pour acquérir et visionner des séries, le rendez-vous sériel n'est plus nécessairement attaché à un jour récurrent. Cette étudiante-infirmière suit une demi-douzaine de séries plus ou moins simultanément. Son rythme de consommation dépend de ses dispositions situées, de son *« humeur »* comme elle le dit très bien, ainsi que d'un cortège d'habitudes. En clair, avant tout calées chez elle sur l'agenda télévisuel, ses habitudes se trouvent quelquefois bousculées par une envie, une humeur différente l'orientant vers une autre série. Ainsi, parmi les séries qu'elle regarde, certaines, selon les périodes,

prennent le pas sur les autres. Cette consommation *sous condition* n'est pas sans rappeler l'analyse que livre Antoine Hennion à propos de l'expression « ça dépend », véritable leitmotiv d'une personne qu'il a interviewée en réponse à ses questions. L'interprétant d'abord comme une vague tactique d'esquive de la part de l'enquêtée, Hennion finit par prendre la mesure de ce « ça dépend » répété :

> « Pour elle, le goût n'est ni un répertoire d'œuvres supérieures, ni non plus "son" goût propre, qu'elle chercherait à découvrir, *mais la quête du bon morceau au bon moment, de ce qui plaît dans cette situation, là, présente*. Mais c'est une constante du goût, cela ! Il "dépend" tout court, en effet. À l'opposé du dualisme qui fait tout dépendre soit des œuvres "elles-mêmes", soit d'un goût qu'on "aurait" (personnel ou déterminé, c'est la même chose, dans les deux cas, il est considéré comme une propriété du sujet), Dora nous rappelait que *le goût, c'est d'abord un opportunisme du moment et des situations.* »[20]

Or, tout comme le mélomane sortant de sa discothèque personnelle tel album afin de l'écouter parce qu'il le croit le plus à même de lui offrir ce dont il a besoin ou envie *à cet instant*, Mélanie choisit dans sa vidéothèque virtuelle une série parmi celles qu'elle suit dont elle suppose qu'elle correspondra le mieux à son inclinaison du moment. Par vidéothèque « virtuelle » j'entends non pas référer à une collection personnelle entièrement composée de contenus numériques mais plutôt au catalogue (personnel) de contenus potentiellement disponibles et accessibles à un instant *t* sous une forme ou une autre, que ces contenus soient détenus en propre (DVD, DivX) ou à disposition (programmation télévisée, streaming). En l'occurrence, la vidéothèque virtuelle de Mélanie est composée majoritairement de séries téléchargées sur Internet et stockées dans son ordinateur, de quelques DVD achetés ou offerts, et en dernier recours de l'offre télévisuelle ; le streaming ne faisant pour sa part pas partie de son horizon de pratique.

Ce mode de consommation plus ou moins dégagé de l'actualité de l'offre télévisuelle engendre un aspect également souligné par Antoine Hennion et Sophie Maisonneuve, toujours à propos de la musique. Les deux auteurs expliquent en effet que l'on choisit toujours un disque deux fois : la première fois au moment de l'achat, la seconde lorsqu'on décide de l'écouter[21]. La consommation sérielle relève d'une logique analogue. Parce qu'elle coïncide avec des contenus plus longuement disponibles (DVD, DivX, VOD, et même replay TV) que dans la pratique rangée au *tempo* télévisuel traitée dans la sous-section précédente, la consommation délinéarisée est ici traversée par deux moments décisionnels, correspondant à deux horizons temporels distincts, auxquels est confronté le spectateur. Au-delà de la question des appétences et des envies, le premier moment renvoie à la question de la durée totale d'une série

---

[20] Hennion (2009), « Réflexivités »…, p. 74 (Je souligne). Voir aussi : Hennion, Antoine (2006), « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses », *in* M. Peroni et J. Roux (dir.), *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, Saint-Étienne , Éditions de l'Aube, p. 161-174.

[21] Hennion et alii. (2000), Figures de l'amateur…

et donc du temps de visionnage qu'elle implique (c'est particulièrement vrai pour les séries feuilletonnantes). Comme le dit de manière un peu familière un enquêté : *« j'aime bien savoir à l'avance pour combien j'en prends »*. Or, à moins de se lancer dans une série déjà terminée (ce que certains font, nous le constaterons), il n'est pas possible d'avoir de réponse précise à cette question au moment de débuter une fiction. Cette première décision concerne donc la série (ou, à tout le moins, la saison) considérée dans son ensemble et renvoie à un horizon temporel élargi (des dizaines d'heures de récit). Découlant de ce choix initial, un second s'inscrit dans un contexte de consommation immédiate et relève d'un horizon temporel rapproché. Ce choix est d'autant plus prégnant que le sériphile suit plusieurs séries simultanément. Les questions qu'il se pose sont ici assez semblables et relatives à ses envies situées ainsi qu'à sa disponibilité à court terme (e.g. la soirée). L'élément décisionnel premier est alors non pas la série ni même l'une de ses saisons, mais l'épisode et sa durée[22].

> *« Je suis plus séries [que film] parce que ça prend moins de temps, ça engage sur moins de temps. Paradoxalement, parce qu'en fait dans la durée ça devrait m'engager sur toute la saison, mais en tout cas sur l'instant ça ne m'engage que sur une demi-heure ou une heure. » (Catherine, 48 ans, secrétaire)*

La série apparaît dans cet horizon comme une fiction courte s'inscrivant, mieux qu'un film, dans la trame du quotidien et les moments de battement qu'elle comporte. La brièveté des épisodes est appréciée au motif qu'ils n'engagent pas de fait dans une séance de visionnage trop longue. À la différence d'un film difficile à interrompre en cours, le chapitrage des séries en épisodes offre, à l'instar des livres, des portes de sortie « naturelles ». Et peu importe que, après avoir éliminé l'option « film » en raison de sa longueur, l'on enchaîne trois ou quatre épisodes dont la durée totale excédera finalement celle d'un long métrage moyen – expérience maintes fois relatée bien entendu.

> *« J'adore le format de la série télé en matière de temps. Là ça fait longtemps que j'ai pas eu le temps de regarder un film, j'ai pas pris le temps. Mais j'aime bien me mettre un truc pendant que je mange, en général c'est 45 minutes - une heure. C'est un truc tout con, mais ça me laisse le temps de jouer un épisode, en une demi-heure j'ai mangé devant mon épisode, il me reste 25 minutes, je me repose un peu, tac, et je repars à ma journée de travail. C'est aussi un format qui te permet… c'est-à-dire que pour moi c'est pas possible de couper un film au milieu et de le reprendre le lendemain. Heat, qui est là sur le canapé, ça dure quand même 2h45 donc euh… » (Philippe, 28 ans, romancier/jobs alimentaires)*

[22] Les épisodes des séries anglo-saxonnes durent ordinairement entre 22 et 52 minutes. La fiction française tend à adopter ces standards au détriment du format de 90 minutes fréquemment employé dans les années 1990 (*Navarro*, *Julie Lescaut*, *L'instit'*, etc.).

La caractérisation des épisodes sériels comme contenus courts a été confortée par les possibilités croissantes de les extraire de la grille télévisuelle afin de les visionner quand bon nous semble[23]. À cette fin, les sitcoms et, plus encore, les comédies courtes[24] telles que *Kaamelott* ou *Caméra café* remplissent volontiers les temps de latence. On peut aussi leur confier la gestion du temps, notamment lorsqu'on peine à le maîtriser soi-même :

> *« Je vais bosser trois heures sur mon mémoire et je vais couper, faire une pause. Par exemple je vais m'octroyer vingt minutes d'une série pour le plaisir. Disons, selon la pause, soit ce sont des séries de quarante minutes soit des séries de vingt minutes. Donc, je vais faire mon temps de série, et puis je recommence le boulot. » (Aurélie, 27 ans, étudiante)*

La délinéarisation des contenus télévisuels couplé aux récents dispositifs audiovisuels mobiles (pocket PC, smartphone, tablette numérique) ont offert davantage de latitude pour ce type de pratiques « opportunistes »[25]. Comme l'a montré Julien Figeac, si d'une façon générale la télévision sur mobile tarde à trouver le succès, les séries courtes font partie des contenus privilégiés par leurs usagers, en contexte de mobilité mais aussi au domicile[26].

> *« Jusque-là, j'avais un problème parce que quand je faisais la cuisine le soir, comme j'ai la télé ici [dans le salon] et que ma cuisine est là [désigne une autre pièce], je ne pouvais pas suivre. Ça pouvait me faire rater le début d'un épisode. Alors que maintenant avec mon iPad je peux commencer le début de l'épisode en cuisinant et puis après je passe au salon et sur la télé. » (Xavier, 41 ans, manageur)*

Figeac montre avec force précisions comment les « mobinautes » sont amenés à sélectionner les contenus télé- et audiovisuels qui convergent avec les créneaux d'utilisation dont ils disposent. Par exemple, en raison des fréquentes coupures du réseau, « l'amateur de série pourra difficilement suivre des épisodes de 45 minutes durant ses trajets dans les transports en commun ». Il privilégiera alors des séries à épisodes plus courts « dans la mesure où [elles] apparaîtront comme plus pertinent[e]s dans cette situation d'usage. À travers cette épreuve, [les usagers] requalifient donc

---

[23] Nous verrons plus loin que les phénomènes d'éditorialisation/délinéarisation président tout autant à la caractérisation des séries comme fictions longues – encore une fois en regard de la forme cinématographique.

[24] Aussi appelées *shortcoms*, leur durée n'excède pas une dizaine de minutes. Certaines, comme la dernière née de Canal + *Bref*, proposent même des épisodes de moins de 2 minutes. Le *shortcom* est un genre pour lequel, une fois n'est pas coutume, la France excelle.

[25] Figeac, Julien (2009), *Vers une pragmatique des attachements médiatiques. Le cas de la Télévision Mobile*, thèse de doctorat, A. Sauvageot (dir.), Université Le Mirail, Toulouse, 460 p. Il s'appuie présentement sur une typologie avancée par Hennion et *alii.* (2000), *Figures de l'amateur…*, p. 123.

[26] *Ibid.* (2009). Voir aussi : Lejealle, Catherine (2008), "Is mobile TV a small TV ?", *Proceedings of COST,* Budapest.

leurs préférences télévisuelles en sélectionnant les programmes selon leur durée et leur format (avec ou sans structure d'intrigue) »[27].

> *« Si je vais prendre le bus ou autre, je regarde ce qu'il y a comme programme [à la télévision] sur mon téléphone. Je vais avoir généralement peut-être dix minutes, un quart d'heure. Alors je vais soit mettre sur une chaîne de clips vidéo et je vais m'en servir pour écouter plus la musique que pour regarder, euh… sinon ça dépend, je regarde des épisodes de Kaamelott que j'ai dans mon téléphone. » (Camille, 24 ans, vendeuse)*

L'éditorialisation des séries et les possibilités de sortir ces programmes du flux télévisuel n'a pas seulement permis un ajustement des consommations aux disponibilités et contraintes temporelles des amateurs. Cela a présidé également à des pratiques plus que jamais tributaires de leurs envies et dispositions situées en élargissant le répertoire virtuel des contenus disponibles au moment où est décidée la consommation à venir, répertoire qui comprend de fait les séries simultanément diffusées sur les différentes chaînes télévisées. Pour autant, nous allons constater que les pratiques de visionnage ne sont toutefois pas entièrement décorrélées de l'agenda télévisuel, de son offre en matière de séries et du tempo qu'il propose.

3.1.4 – Le maintien d'un effet d'agenda télévisuel

> « Souvent, les analyses supposent que les possibilités techniques de consommation à la demande se traduisent effectivement par la diversification et la désynchronisation de consommation télévisée. On peut néanmoins supposer que *différentes forces sont à même de maintenir des formes de concentration de l'attention* sur certains contenus télévisuels, depuis la capacité d'attraction de l'événement jusqu'au pouvoir prescripteur de la programmation des industries culturelles. En outre, les formats de consommation numériques ont également des propriétés susceptibles de générer non pas de la dispersion mais des fortes concentrations de l'attention collective, comme en témoignent les phénomènes de "buzz". »[28]

Le double phénomène d'éditorialisation et de délinéarisation des programmes téléfictionnels ne paraît pas entamer foncièrement la synchronisation des temps sociaux de visionnage, comme l'ont avancé (et déploré) plusieurs sociologues de la télévision[29]. Selon Jean-Samuel Beuscart et ses co-auteurs cette tendance à

---

[27] Figeac (2009), *Vers une pragmatique…*, p. 15.

[28] Beuscart, Jean-Samuel et *alii*. (2012), « La fin de la télévision ? Recomposition et synchronisation des audiences de la télévision de rattrapage », *Réseaux*, n° 175, p. 43-82 (p. 46 – je souligne).

[29] Missika (2006), *La Fin de la télévision…* ; Katz, Elihu (2009), "The End of Television ?", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 625 : 1, p. 6-18. Cette perspective souligne la capacité de la télévision, en tant que média de masse, à définir un agenda partagé par la grande

l'atomisation de la consommation audiovisuelle est pondérée par d'autres facteurs « tels que la nature et la structure dramatique des contenus, mais aussi les politiques éditoriales et les stratégies promotionnelles des créateurs et des diffuseurs, ainsi que la circulation de l'information entre les spectateurs »[30]. Beuscart et *alii* ont empiriquement démontré[31] que l'essentiel de la consommation décalée de programmes *via* les services de replay TV s'effectue au cours des premiers jours suivants leur diffusion télévisée.

Pour ce qui est des téléfictions, les trois chercheurs révèlent la relative synchronie de la consommation délinéarisée avec la diffusion télévisée. En moyenne, la moitié de l'audience totale d'un épisode est atteinte en presque deux jours de mise en ligne, et quelque 80 % au terme du quatrième jour. Ils notent toutefois des disparités selon les séries, définies en trois sortes : les séries bouclées classiques, les séries-feuilletons, les feuilletons. Ces feuilletons (principalement des soap-operas comme *Les feux de l'amour* ou *Amour, gloire et beauté*) bénéficient d'un fort effet d'agenda : ils font l'objet d'une consommation fortement synchronisée et ramassée sur les deux premiers jours. Ici, concluent-ils, « la consommation à la demande prolonge le rendez-vous télévisuel, dont elle revêt la régularité »[32]. À l'autre bout, les séries bouclées (correspondant à *mes* séries itératives : *New York Section criminelle*, *Castle*, *Joséphine Ange Gardien*, etc.) donnent lieu à une audience plus distribuée dans le temps, « suggérant qu'ils sont consommés comme des éléments d'un catalogue indépendant du flux télévisuel »[33]. Les séries-feuilletons (*Les Frères Scott*, *Vampires Diaries*, etc.), enfin, se situent à mi-chemin des deux formats. Le format narratif d'une fiction entretient par conséquent plus ou moins un effet d'agenda. Les plus à même de générer intérêt et attente chez le spectateur, à grand renfort d'intrigues et de suspense, suscitent une consommation rapide dès la disponibilité de l'épisode suivant.

Précisons cependant que cette étude observe uniquement l'offre « de rattrapage » fournie par les chaînes télévisées et ne prend donc pas en compte le reste des consommations délinéarisées (DVD, téléchargement et streaming, location, etc.). Cette limite entendue, l'étude accrédite la thèse selon laquelle une partie – « minoritaire » selon les auteurs – de la consommation sérielle est désynchronisée par

---

majorité de la population (dépassant les clivages sociaux) et focaliser l'attention autour d'un nombre limité de problèmes politiques et sociaux. En ce sens, malgré tous les griefs qui la vise, elle constituerait un formidable outil démocratique. Voir également : Wolton, Dominique (1990), *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion.

[30] Beuscart et *alii*. (2012), « La fin de la télévision ? »…, p. 67.

[31] Ils proposent une étude longitudinale de l'offre et de l'audience de programmes télévisuels (informations, fictions, événements sportifs, émissions de télé-réalité…) disponibles intégralement ou en partie sur les sites internet des chaînes et/ou sur les sites de partages de vidéo (Dailymotion, Youtube, Wat). Forts de moyen d'outils informatiques *ad-hoc*, ils ont pu observer l'évolution des audiences au fil du temps et faire apparaître, pour ainsi dire, la « durée de vie » des contenus.

[32] *Ibid.*, p. 73.

[33] *Ibid.*, p. 75.

rapport à l'agenda télévisuel : 30 % des fictions disponibles en replay au-delà d'une semaine le sont après le septième jour. Mais sa principale contribution concerne la part restante (et majoritaire) des consommations décalées suivant, de façon plus souple certes, la temporalité instaurée par la télévision.

Ce phénomène de synchronie de la spectature sérielle est rendu manifeste par le recours fréquent d'une partie des amateurs à la notion de « rattrapage ». Armand, les yeux rivés sur le calendrier télévisuel américain :

> *« De septembre à décembre, c'est un épisode par semaine. C'est vraiment la période la plus intense et là il ne faut vraiment pas se louper. En novembre dernier, quand j'ai perdu trois semaines avec mes problèmes [de famille], c'étaient trois épisodes multipliés par sept séries, donc une vingtaine d'épisodes à rattraper. Alors dès que je suis disponible, j'essaie de regarder pour évacuer. (…) Dr House, c'est pas que j'aime pas, j'ai jamais regardé en fait. J'ai jamais vu un épisode et ça me tente pas. Et savoir que j'ai 70 ou 100 épisodes à rattraper, ça me démotive un peu. Encore si j'avais pris le train en marche à la saison 2, mais là, saison 5, c'est trop tard. » (20 ans, étudiant)*

Pour employer une image suggestive exprimée par le jeune homme, dans l'esprit de certains sériphiles, une série est semblable à un train lancé à grande vitesse dont il s'agit de ne pas rater le départ ou, si tel a été malheureusement le cas, auquel il ne faut pas laisser trop d'avance sous peine de ne parvenir à le prendre en marche qu'avec peine (cette idée de rattrapage structure également/conséquemment les pratiques de téléchargement : voir le chapitre 5).

Nous allons voir à présent que, à l'image d'Armand, une partie des amateurs ont substitué à l'agenda télévisuel français celui de la télévision américaine. Il est dès lors intéressant de noter que, chemin faisant, ceux-ci retrouvent des pratiques fortement structurées par l'actualité télévisuelle (non plus hexagonale donc, mais étatsunienne), la logique du rendez-vous et le plaisir de l'attente qu'il sous-tend. Une attente non plus contrainte comme par le passé, mais davantage choisie.

Des sériphiles au diapason de l'agenda télévisuel étatsunien : la préservation de la logique du rendez-vous

Un autre mode de consommation consiste en effet à se départir de l'agenda télévisuel hexagonal pour mieux suivre l'agenda télévisuel américain. Cette sériphilie caractérise plutôt un public jeune et technophile, lequel s'est à première vue détourné de l'institution télévisuelle en ce qui concerne les séries et lui substitue le DVD et le DivX ainsi que l'ordinateur connecté. Ce dernier est utilisé non pas seulement à des fins professionnelles et/ou administratives comme c'est le cas chez Xavier ou Gérôme (*« L'ordi, c'est le travail »*), mais couvre le champ des loisirs audiovisuels dévolu traditionnellement à la télévision. Une télévision que certains ne possèdent d'ailleurs pas.

Entre autres raisons, un constat sévère de la télévision accusée en particulier de ne montrer aucun respect pour les fictions qu'elle diffuse. L'accusation n'est d'ailleurs pas l'apanage de cette catégorie de sériphiles puisque la plupart des interviewés, y compris les plus téléphiles, formulent de vives critiques à l'endroit de la politique éditoriale des chaînes françaises[34] en matière de séries. La première de ces incriminations concerne la programmation désorganisée des épisodes et des saisons, si ce n'est les cas d'arrêt pur et simple d'une série en cours de diffusion. Certains vont plus loin et reprochent aux chaînes françaises leur frilosité concernant le choix des séries programmées, le maintien trop systématique de la Version Française (VF), le décalage trop important avec la diffusion américaine ou encore la présence de la publicité. Certains en prennent leur parti et continuent de suivre leurs séries favorites à la télévision. Caroline et ses difficultés structurelles à suivre *ses* séries avec l'assiduité nécessaire (voir précédemment) observe avec dépit qu'elle n'est pas aidée par la programmation :

> *« Il faut reconnaître que c'est super frustrant en France parce que t'essaie de suivre une série, et ça s'arrête tout d'un coup en plein milieu sans qu'on te prévienne ni quoi ni qu'est-ce. Et moi, je m'étais lancée dans Brother's & Sister's, la grosse saga familiale américaine, qui avait un bon rythme. Là j'arrivais à suivre quasiment tous les jours et c'était presque devenu un rendez-vous quotidien. Mais ça a changé d'horaire à un moment, puis ça a été déprogrammé. Probablement parce que ça n'a pas pris. Mais même quand tu te regardes les Dr House ou Grey's Anatomy, où ils t'arrêtent le truc en plein milieu de la saison, où ils le reprennent tu sais même pas quand, tu sais même pas où. House, la semaine dernière – ça c'est super énervant quoi – ils te mettent le dernier épisode d'une saison, et après t'as deux épisodes mais qui sont de saisons précédentes. Tu sais même pas d'ailleurs si sur les trois épisodes, y'en a même deux qui sont de la même saison. » (Caroline, 31 ans, réceptionniste)*

D'autres avancent ces raisons pour expliquer leur abandon de la télévision (française), à tout le moins s'agissant de séries :

> *« Mauvaise diffusion, censure, épisodes dans le désordre… Respectez le téléspectateur ! À part sur Canal+ The Shield et 24 heures chrono que je regarde, je ne regarde presque plus la télévision. Et puis franchement, la télé je trouve qu'y a rien du tout. Et puis c'est pas forcément ce qui t'intéresse au bon moment, d'ailleurs. En fait, quand le haut débit est arrivé, c'était fini. Déjà t'as pas de publicité, ce qui est très pratique. Tu peux en regarder… sur trois heures tu gagnes facilement un épisode. T'as pas à être au bon*

[34] Cela ne les empêche pas de la regarder malgré tout et, pour certains, de la regarder abondamment. Le paradoxe qui ressort de l'écart entre l'opinion affichée (qui plus est, face à un sociologue) et la pratique effective est notamment lié au déficit général de légitimité du petit écran. Il a par exemple été traité dans : Boullier, Dominique (1991), « Les styles de relation à la télévision », *Réseaux*, hors série : « Sociologie de la télévision : France », p. 119-142.

moment, au bon endroit… C'est pour ça qu'on a inventé le DVD, le DivX. » (Thomas, 24 ans, étudiant)

« Respectez le téléspectateur » : cet appel paraît autant concerner les spectateurs que les séries. Respectez les séries et leur temporalité originelle, c'est-à-dire la temporalité conçue par les créateurs et diffuseurs américains, semblent exprimer plusieurs de mes interlocuteurs. Alors, comme Thomas ci-dessus, certains sériphiles accèdent aux séries essentiellement par le biais du téléchargement ou du *streaming*, auxquels peuvent s'ajouter des échanges de contenus numériques avec leur entourage ou encore l'achat de DVD. Ils s'ajustent à l'agenda des chaînes de télévision étatsuniennes. Le calendrier de télédiffusion leur est fourni par quantité de sites internet. Ces chaînes étrangères ne sont pas accessibles directement au public français et, si elles mettent ensuite les derniers épisodes diffusés en accès libre *via* leurs services de replay TV, ceci ne profite qu'aux seuls résidents américains. Plus précisément, ces services de vidéo ne fonctionnent qu'à partir d'un ordinateur connecté dont le proxy possède une adresse étatsunienne[35]. Longtemps, la seule solution pour l'amateur désireux de coller au plus près de l'agenda de diffusion américain a été d'en passer par les plateformes de partage illicite. Nous verrons cependant au chapitre 5 que des services de VOD, très probablement en réaction à l'essor de cette nouvelle pratique spectatorielle, proposent désormais certaines séries américaines à succès en exclusivité le jour suivant leur retransmission aux États-Unis.

« On a un programme télé des diffusions américaines, donc on sait quel jour va passer quoi. Et en général, une série qui passe le soir est disponible le lendemain matin en téléchargement. Donc après une série qui est passée la veille, le lendemain je vais la regarder. Si y'en a quatre ou cinq, comme le lundi où y'a pas mal de trucs qui passent, je sais que le mardi je ne pourrais regarder qu'un ou deux sur tout ce qui est passé. Celles où la fin de la semaine d'avant avait le plus de suspense (parce qu'il y a des fois ça finit en queue de poisson donc on a envie de savoir la suite au plus vite), ça a tendance à passer en priorité. » (Mathilde, 20 ans, étudiante)

Mathilde a définitivement mis à l'index la télévision française et ses programmes pour mieux s'attacher à la télévision américaine, ses chaînes, ses séries, sa temporalité. Internet, par le biais des services de téléchargement et de *streaming*, a ouvert une brèche dans laquelle n'ont pas hésité à s'introduire certains spectateurs-internautes dont la jeune femme fait partie. Ceux-ci ont eu dès lors la possibilité de suivre

[35] De fait, s'il peut accéder aux sites internet de ABC, NBC ou encore CBS, l'internaute français ne peut disposer de leur replay TV. Mais comme bien souvent, diverses astuces plus ou moins complexes existent pour outrepasser cette limitation, qui circulent sur la toile : http://www.vingthuitzerotrois.fr/logiciel/tutoriel-comment-regarder-hulu-abc-imdb-nbc-si-lon-habite-pas-aux-us-3582/.

quasiment en simultané le rythme de diffusion outre-Atlantique[36]. Dans cet univers sériphile, TF1, France 2, France 3 et M6 ont ainsi laissé place aux quatre grands réseaux américains ABC, CBS, NBC et Fox et aux chaînes du câble HBO, ShowTime, FX, etc. Bien souvent, en plus des chaînes, ce sont les téléfictions françaises qui sont exclues de l'horizon de consommation de ces sériphiles. Comme le résume sévèrement l'un de ces interviewé : la série française, *« ça n'existe pas »*. Les programmes tels que *Navarro*, *Julie Lescaut* ou encore *Plus Belle la Vie* qui leur viennent directement à l'esprit lorsqu'on aborde la question de la fiction française représentent à leurs yeux l'antithèse de ce qu'ils apprécient dans la production anglo-américaine. S'ils ont pu en regarder des épisodes dans le passé, ils ne les rangent assurément pas dans la même catégorie que les séries anglo-américaines, laquelle est assez large pourtant pour réunir des fictions très hétérogènes (de la sitcom animée satirique *The Simpsons* à la saga fantastique *Le Trône de fer*)[37] :

> *« Vraiment, les séries françaises je ne peux pas, surtout les acteurs et les histoires toujours "plan-plan". » (Sandra, 24 ans, conseillère en communication)*

S'ils ont coupé les ponts avec l'univers télévisuel hexagonal – ses chaînes, les fictions qu'elles produisent et programment, ainsi que leur rythme de diffusion –, ils témoignent d'une connaissance parfois saisissante des arcanes du système télévisuel américain. Ils suivent avec attention les périodes de *sweeps* durant lesquelles (en novembre, février, mai puis juillet) des mesures d'audience approfondies sont réalisées. Ils gardent un œil sur les *up-fronts*, situés d'ordinaire en mai, au cours desquels est (re)négociée entre *networks* et annonceurs la majeure partie des contrats publicitaires. Les chaînes vendent à cette occasion le plus gros des espaces publicitaires attachés à leurs programmes sur la base d'une interprétation des derniers résultats d'audience de ces derniers[38]. C'est à ce moment-là également que sont décidées les

---

[36] Certains investissent par la suite, selon des modalités similaires, les productions anglaises (le Royaume-Unis étant un grand pourvoyeur de téléfictions), voire canadiennes et australiennes, bien moins relayées en France que les séries étatsuniennes.

[37] Avec l'arrivée d'une nouvelle vague de fictions estampillées Canal+ (*Engrenage*, *Mafiosa*, *Pigalle la nuit*, etc.) et Arte (*Xanadu*, *Ainsi soient-ils*, etc.), cette aversion de cette catégorie de sériphiles pour la production française tend toutefois à reculer ces dernières années.

[38] Après examen du bilan annuel et de la grille à venir présentés par les chaînes, les annonceurs achètent des lots d'espaces publicitaires liés à des programmes censés correspondre à leur public-cible. Les tarifs sont calculés à partir des mesures d'audience réalisées chaque semaine par l'institut Nielsen (l'équivalent américain de Médiamétrie). Ces mesures hebdomadaires sont complétées par quatre sessions annuelles de *sweeps* au cours desquelles, en novembre, février, avril et juillet, sont réalisées des enquêtes approfondies à partir de carnets de visionnage auto-administrés, envoyés à des milliers de foyers américains. Quelques deux millions de carnets sont ainsi remplis chaque année, sur la base quoi sont établies les audiences de référence. Celles-ci président à l'orientation des politiques éditoriales des chaînes mais aussi à la détermination des prix des espaces publicitaires. Les *sweeps* sont donc des périodes décisives pour les chaînes et les sociétés de production, des chiffres élevés leur

différentes prolongations et annulations, et annoncées les nouvelles séries prochainement lancées. C'est la raison pour laquelle certains sériphiles se passionnent pour les *up-fronts* et consultent les nombreux sites spécialisés, anglo-saxons et francophones, qui s'en font les relais.

On comprend finalement que la télévision n'a pas disparu du champ de pratiques de cette forme d'amateurisme, bien au contraire. Mise à la porte de l'horizon sériphile, l'institution télévisuelle revient par la fenêtre ; entre temps cependant, elle a changé de nationalité. Internet joue présentement un rôle d'intercesseur majeur pour ces sériphiles français. Ouvrant sur une quantité pléthorique de sites, forums et plateformes dédiées, le réseau des réseaux contribue grandement à leur acculturation aux ressorts de la télévision américaine[39].

Paradoxalement, ces sériphiles-internautes à première vue coupés de la télévision et donnant à voir des consommations délinéarisées (DivX, DVD, streaming) rendent compte de pratiques fortement structurées par la logique du rendez-vous télévisuel. Les derniers épisodes d'une série diffusée outre-Atlantique sont généralement téléchargés les heures suivantes et visionnées dans la foulée (soit un jour ou deux plus tard). Si ce n'est quelques amateurs assez doués en anglais pour se passer de sous-titres, les autres doivent attendre quelques heures ou jours supplémentaires, le temps que les sous-titres soient produits et mis en ligne gracieusement par des collectifs de *fansubbers*[40]. On assiste ici en quelque sorte à une forme de *relinéarisation* peu éloignée des pratiques télévisuelles plus traditionnelles. À l'instar de Nora ou Benjamin, téléphiles attachés à la grille hexagonale, ces sériphiles-internautes voient leur semaine parsemée de rendez-vous avec des séries. Ces rendez-vous sont en revanche en différé de quelques heures avec la diffusion américaine, le temps pour eux de télécharger les épisodes sur Internet. Ceux qui suivent hebdomadairement une dizaine de séries ou plus (comme Sandra, qui prétend en suivre régulièrement près d'une trentaine !?) en réservent une partie pour le week-end lorsqu'ils sont plus disponibles.

Ainsi donc, la logique du rendez-vous sériel n'a pas disparu avec la montée des usages délinéarisés. Cette logique continue de structurer une partie des pratiques sérielles, y compris celles de certains sériphiles-internautes apparemment très éloignés, peu ou prou déconnectés de la télévision et de sa temporalité. Mais ces derniers en réalité se sont détachés plus ou moins de l'institution télévisuelle française pour mieux s'attacher, grâce à Internet, aux institutions télévisuelles étatsuniennes, britanniques voire canadiennes. Mais cet attachement découle avant tout de l'attachement aux séries et se trouve bien souvent délimité par lui. En d'autres termes, la familiarité avec

---

garantissant, pour les unes, de juteux contrats pour la grille de l'année suivante, pour les autres, le renouvellement de leur(s) série(s) en cours.

[39] Il est donné plus de précision aux chapitres 4 et 6.

[40] Je reviendrai sur ces collectifs de sous-titreurs amateurs au chapitre 6.

ces institutions télévisuelles étrangères ne dépasse généralement pas le cadre des séries qu'elles produisent et diffusent.

Arrêtons-nous maintenant sur un mode spectatoriel traversé moins par le principe du rendez-vous que par un horizon temporel « ramassé ». Il présente la plus forte déconnection vis-à-vis du temps télévisuel (français ou étranger).

3.1.5 – Visionner en accéléré et « ramasser » l'horizon temporel sériel

Parallèlement aux formes d'amateurisme organisées sur le principe (assoupli) du rendez-vous sériel, nous observons des consommations sérielles plus concentrées dans le temps. « Les variations des modalités les plus formelles de la présentation des textes, analyse Roger Chartier à propos de la lecture, peuvent modifier le registre de référence et le mode d'interprétation » de ces textes[41]. Or, on peut constater que l'éditorialisation croissante des séries en DVD et Blu-ray ainsi que l'essor du téléchargement et du *streaming* (légaux et surtout illicites) permettent en effet de visionner rapidement des téléfictions sur quelques semaines sinon quelques jours, transformant l'horizon temporel de réception étendu de la programmation télévisée. Ici, la temporalité de l'œuvre est ramassée et le récit clôt plus rapidement. Ce mode spectatoriel nécessite d'abandonner une longueur d'avance à l'agenda de diffusion afin d'avoir plusieurs épisodes consécutifs disponibles à « rattraper ». Aux temps morts courts et multiples laissés entre les épisodes dans le cas d'un suivi par rendez-vous se substituent un long temps de latence préalable à la consommation.

> *« J'aime bien enchaîner tous les épisodes en général. J'essaie d'attendre la fin de la saison et je me la fais en entier. Là, je vais me faire les saisons de Fringe et du Mentalist. (…) En général, quand je commence, j'aime bien finir. La saison, je me la fais en quelques jours. » (Gabriel, 24 ans, sans emploi)*

Quand la consommation *étendue* et par rendez-vous plus ou moins réguliers semble favoriser le suivi simultané de plusieurs séries, la consommation *ramassée* amène plutôt à se centrer sur une série durant une période réduite. C'est ce qu'explique par exemple Christian :

> *« Les séries, je me les regarde un peu d'un bloc, quasiment, en fait, sur deux-trois semaines. On va pas alterner différentes séries, on en regarde une à la fois. » (37 ans, employé)*

Dans son expression plus extrême, la consommation ramassée donne lieu à des séances dites « marathon ». Ces dernières consistent en des périodes de visionnage particulièrement soutenues au cours desquelles les épisodes sont enchaînés sur

[41] Chartier (1992), *L'Ordre des livres…*, p. 21-22.

plusieurs heures, les saisons englouties en un week-end et les intégrales dévorés en deux ou trois semaines. Ces longues séances devant le petit écran connaissent ces dernières années un développement tel qu'une expression leur est aujourd'hui consacrées : le *binge watching*, soit « s'empiffrer » de séries. Enchainant les épisodes, le spectateur plus que jamais s'immerge dans l'univers de la fiction. Sont en premier lieu concernées par ce format spectatoriel les séries feuilletonnantes à suspense qui, à grand renfort de rebondissements et de *cliffhangers*, misent justement sur le désir de connaître la suite. Un désir auquel le spectateur, émancipé du traditionnel régime de rareté associé à la télévision dans lequel les épisodes lui étaient livrés au compte goutte, peut aisément succomber dès l'instant où il dispose de tout ou partie d'une série :

> *« Je suis capable de me regarder une saison en deux ou trois jours. Par exemple, en un week-end je me suis fait l'intégral de V, qui comprend quand même huit heures de V la minisérie et une quinzaine d'heures les 19 épisodes. Et tout le monde ne peut pas suivre. J'avais aussi fait le marathon 24 qu'avait fait Canal. » (Laurent, 30 ans, chargé de communication)*

Surfant sur cette tendance, Canal+ a organisé plusieurs marathons *24 heures chrono* auxquels Ulysse fait référence. Au cours de ces « marathons », la chaîne diffusait la dernière saison tout juste achevée sur deux nuits consécutives si ce n'est en continu, soit 24 épisodes de 42 minutes (le marathon de la deuxième saison s'est déroulé du vendredi 2 janvier 2004, 21h, au samedi 3 janvier, 14h). Aux États-Unis, à l'occasion de la sortie fin 2010 de l'intégrale de la série, la Fox a mis au défi une centaine de fans de regarder à l'affilée les 192 épisodes des huit saisons que comprend *24 heures chrono*. Si aucun des participants n'a pu aller au terme des cinq jours et demi requis (soit 137 heures), les plus téméraires ont tout de même suivi les aventures de Jack Bauer durant 86 heures[42].

En revanche et si ce n'est ces pratiques extrêmes, le visionnage accéléré d'un série tend à rendre superflus les artifices mémoriels propres au genre (résumé des faits précédents, rediffusion des scènes clés, etc.) dont la durée, sur un épisode de 42 minutes, peut dépasser les cinq minutes. Comme le signale un enquêté, ce mode de consommation permet d'avoir plus clairement à l'esprit les multiples détails narratifs accumulés au fil des épisodes de la série. Il rend aussi plus évidents les défauts et incohérences narratives que le rythme fragmenté et étendu du rendez-vous télévisuel masque en partie. Commentant le « 24 Marathon Challenge » organisé par la chaîne Fox, le journaliste américain Darren Franich explique sur le site Entertainment Weekly bien connu des *aficionados* : « Se préparer à un marathon de *24* requiert beaucoup de force mentale. Les saisons varient fortement en qualité. Regarder une

[42] Ce « 24 Marathon Challenge », tenu le 2 décembre 2010 à Hollywood, était arbitré par le Guinness World Record. Il a donné lieu au nouveau record de la plus longue séance de visionnage jamais enregistrée. Cf. http://www.workingauthor.com/24-marathon-challenge.

saison entière d'un seul tenant vous confronte aux failles logiques qui s'accumulent naturellement au long d'une narration de 24 épisodes »[43].

Écho aux formes et pratiques filmiques

Ainsi, initié il y a une trentaine d'années avec l'apparition du magnétoscope analogique, ce mode spectatoriel temporellement ramassé, immersif, initie-t-il une appréhension renouvelée des séries à laquelle contribue l'essor des séries feuilletonnantes et du principe de « la suite au prochain épisode »[44]. Cette appréhension procède moins d'une dimension itérative qu'évolutive et dynamique qui lui confère quelque similarité supplémentaire avec le film de cinéma auquel les sériphiles font régulièrement référence. Pour une partie des amateurs, en effet, le renouvellement des formats des téléfictions, leur éditorialisation, l'apparition de nouveaux dispositifs spectatoriels domiciliaires (Home-Cinéma, écran plasma, etc.)[45], et enfin, l'importance croissante prise par les séries à l'intérieur du champ des pratiques audiovisuelles, tout cela a incidemment conduit à une re-spécification du film comme forme courte. « De sa plénitude d'œuvre totale, analyse Hervé Glevarec, le film de cinéma devient une forme courte par rapport aux séries de plusieurs épisodes et de plusieurs saisons »[46]. En effet, hors annulation précoce, la formule sérielle permet une extension des récits fictionnels ; extension que n'atteint aucun film de cinéma.

Si les soap-operas ont proposé depuis longtemps déjà des histoires au (très) long cours mais, très loin du rythme cinématographique notamment imposé par le format, l'action y est ralentie à l'extrême au profit d'interminables scènes de dialogues[47]. Les

---

[43] http://popwatch.ew.com/2010/12/03/24-marathon/. Aux États-Unis, à l'occasion de la sortie fin 2010 de l'intégrale de la série, la Fox a mis au défi une centaine de fans de regarder à l'affilée les 192 épisodes des huit saisons que comprend *24 heures chrono*. Si aucun des participants n'a pu aller au terme des cinq jours et demi requis (soit 137 heures), les plus téméraires ont tout de même suivi les aventures de Jack Bauer durant 86 heures.

[44] Il n'est d'ailleurs pas insensé d'imaginer que l'essor de ce type de consommation sérielle, afférent au DVD et au téléchargement, finira par modifier les pratiques d'écriture et de réalisation des séries.

[45] Voir la section 2.

[46] Glevarec, Hervé (2012), « Sériephilie télévisée et régime contemporain de valeur culturel », *(à paraître)*.

[47] L'un des soap-opera les plus fameux en France, *The Young and the Restless* (*Les Feux de l'Amour*), entame actuellement sa quarantième saison et compte plus de 10 000 épisodes – soit un total de près de 7000 heures de récit (ou près de 300 jours). Il n'est pourtant pas le plus ancien, la palme revenant à un autre soap-opera étatsunien, *Guiding Light* (*Haine et passion*). Finalement arrêté en 2009, celui-ci avait débuté en 1952 sur le réseau CBS mais, en réalité, prolongeait à la télévision le feuilleton radiophonique du même nom diffusé dès 1937 sur NBC radio puis CBS radio. Au long de ses 72 années d'existence, *Guiding Light* a ainsi vu se succéder des dizaines de directeurs artistiques et scénaristes, des centaines d'acteurs, et a été suivi par plusieurs générations de téléspectateurs. Ce genre repose sur une action perpétuellement mise en attente, comme le synthétise Esquenazi : « [le soap-opera] parvient à "contraindre" sa narration pour suspendre indéfiniment le récit et obéir

séries feuilletonnantes contemporaines sont parvenues à porter sur le petit écran des récits conjuguant longévité et rythme :

> *« 24 heures chrono, ça, c'est vrai que dans l'idée, c'est un film qui dure, euh, 10 heures quoi, en gros. C'est un film qui dure 10 heures et, avec des rebondissements tout le temps. Enfin, ça, moi c'est des trucs que j'aime bien. Type Lost et compagnie où y'a trois-quatre rebondissements par épisode. » (Florent, 27 ans, conseiller en gestion)*

Par ailleurs, pour une partie des sériphiles comme pour nombre de commentateurs médiatiques, le fossé qualitatif qui séparait les téléfictions des films tend à se réduire, si ce n'est à s'inverser en faveur des premières. La qualité des séries, ou plutôt d'une certaine catégorie de séries, se serait accrue au tournant des années 2000 sous l'effet combiné d'investissements financiers croissants[48], de politiques éditoriales moins soucieuses de toucher le « grand public » que des publics de niche[49] et d'une moindre réglementation visant les chaînes du câble[50]. De l'avis de certains enquêtés, quelques productions télévisuelles rivalisent avec le cinéma, un cinéma au demeurant perçu comme vieillissant et de plus en plus stéréotypé. Cinéphile averti depuis sa jeunesse,

---

idéalement aux règles de programmation télévisuelle : le soap-opera représente le paradoxe d'un récit suspendu, interminable, en perpétuel devenir et opérant pourtant une répétition continue du passé » (Esquenazi (2010), p. 111). Ce mécanisme assure au genre, entre autres choses, cette rare constance pour un programme télévisuel.

[48] Investissements financiers qui n'ont, pour certaines séries américaines phares (*24 heures chrono*, *Heroes*, *Lost*, etc.), rien à envier à la production cinématographique. Un épisode d'une de ces séries coûte plusieurs millions de dollars. Le budget de l'épisode pilote de *Lost* avoisinerait les 14 millions de dollars, un record encore jamais égalé. La série anglo-italo-américaine *Rome*, la plus coûteuse de l'histoire de la télévision, totalise un budget de 225 millions de dollars pour 22 épisodes de 50 minutes (soit environ 10 millions de dollars par épisode). À titre comparatif, le dernier film de Steven Soderbergh, *Contagion*, présente un budget de 60 millions de dollars et, dans un genre différent, *Match Point*, récent film de Woody Allen, 15 millions de dollars.

[49] L'arrivée dans la bataille concurrentielle de chaînes du câble telles que HBO, au milieu des années 1990, a de ce point de vue modifié la conception de l'audience d'une partie des chaînes américaines : « Les séries dites "HBO" ont influencé la fiction actuelle de manière significative. Notamment celle des chaînes du câble basique qui ont compris qu'en pariant sur des audiences ciblées avec des programmes de niches avec des thèmes ne pouvant susciter l'accord massif du public, on pouvait réaliser de très beaux coups de programmation, synonymes d'adhésion des annonceurs et donc des revenus optimisés » (Vérat (2007), p. 21). David Buxton (2010) fait également un point éclairant sur l'évolution des chaînes et des publicitaires étatsuniens vers une prise en considération plus grande de la « qualité » de l'audience. Les publics jeunes et urbains, à fort capital socioculturel deviennent le nouveau veau d'or et ont un poids décisifs dans la détermination des tarifs publicitaires. Cela a eu pour conséquence la suppression des traditionnelles comédies de situation rurales et des westerns, populaires mais à l'audience plutôt âgée. Dès lors, le problème pour les professionnels a été simultanément de séduire un public jeune sans faire fuir le public traditionnel, d'attirer les femmes pour les programmes de prime time sans perdre le public masculin.

[50] Aux États-Unis, rappelons-le, les *networks* sont soumis à la règlementation de la FCC.

Daniel a renoué avec le genre il y a quelques années à l'occasion de la série dramatique *Deadwood* :

> *« Pour plein de raisons, j'avais trouvé dans cette série une manière de raconter, une mise en scène, et puis des acteurs de premier niveau. Et donc tu te dis "tiens c'est étonnant, est-ce que c'est un coup de chance ?". Et non finalement sur la durée, tu t'aperçois qu'une bonne partie des talents d'écriture, de mise en scène et autres sont passés dans le monde de la série télé. Alors que parallèlement t'as une impression quand même d'essoufflement du côté surtout du cinéma américain où 90 % du marché aujourd'hui est vraiment de plus en plus formaté sur des recettes qui sont censées être gagnantes. Prendre son temps déjà c'est important. Chose que tu ne peux pas faire au cinéma, bien qu'ils soient passés de 1h30 à 2h sur les vingt ans, mais globalement c'est quand même super-contraint par le format. » (50 ans, cadre)*

Admirateur de *24 heures chrono*, *Lost* et *Dexter,* trois séries feuilletonnantes, Éric s'est quant à lui découvert des états émotionnels encore jamais expérimentés avec le film :

> *« Autant d'imagination, j'ai pas l'impression que j'ai vu ça au cinéma. Une créativité de ce type-là, moderne, ancrée carrément dans l'époque actuelle. Ça m'a amené à des niveaux de suspens, d'excitation, d'avoir envie de regarder, et caetera, que ne me procure aucun film. Me faire monter autant dans les tours. Ouais, où t'as des émotions en fait. » (40 ans, photographe freelance)*

Ainsi, en face de deux genres fictionnels dont les qualités scénaristiques, esthétiques et interprétatives s'équivalent aux yeux de ces amateurs, la longévité des récits sériels devient une plus-value. Elle fournit du temps pour complexifier les intrigues et permet d'accorder plus de consistance aux personnages, à leur parcours biographique et leur psychologie :

> *« Je préfère plus les séries qui ont une histoire, un schéma narratif qui font en fait grand film, un peu comme Lost. C'est vrai que là, c'est tourné vraiment comme un grand film. (…) J'aime bien tout ce qui a une histoire qui se suit comme par exemple Jericho ou Heroes. C'est vrai que ça faisait un peu film. » (Kévin, 19 ans, étudiant)*

Le sentiment d'avoir à faire à des *« film[s] en plus long »* pousse Kévin, muni de ses fichiers téléchargés, à regarder *ses* séries plus rapidement que le rythme télévisuel. Encore faut-il pour cela laisser un temps d'avance à la série, c'est-à-dire à son actualité télévisée, en sorte d'avoir plusieurs épisodes/saisons disponibles devant soi. En outre, temporiser vis-à-vis de l'agenda télévisuel permet à l'amateur de mieux estimer et sélectionner les séries dans lesquelles il choisira de se lancer.

3.1.6 – Laisser le temps faire son office

Les séries à la mode finissent souvent dans l'oubli ; quelques-unes, dont la qualité aura permis de surmonter l'épreuve du temps, vont demeurer. Tel est le précepte gouvernant certaines conduites dont l'objectif est de laisser le temps faire son œuvre, c'est-à-dire séparer le bon grain sériel (les « *must see* ») de l'ivraie. Et l'enjeu ici ne consiste pas seulement à s'épargner les fictions de faible ou mauvaise qualité qui ne se révèlent comme telles qu'après plusieurs épisodes ; l'enjeu est aussi (et surtout ?) d'éviter de se lancer dans des fictions qui seront rapidement annulées.

Une série est dite annulée (*cancelled*) lorsqu'elle n'est pas reconduite par la chaîne-mère pour une ou plusieurs saisons supplémentaires, ou, plus radicalement, lorsqu'elle est suspendue en cours d'année et remplacée au pied levé par une autre. Généralement, c'est le destin d'une série qui n'est pas parvenue à respecter les objectifs fixés par la chaîne en termes d'audience et/ou de reconnaissance critique. Et force est de constater que les séries, y compris les titres phares, se concluent plus souvent qu'à leur tour par une annulation. À titre d'illustration, lors de la rentrée 2011-12, plus d'un tiers des séries en cours sur les cinq grands *networks* américains furent annulées, ABC enregistrant le taux de renouvellement le plus faible (45 %). Les fictions les plus menacées sont les plus récentes, dont les quelques épisodes déjà diffusés n'ont pas convaincu la chaîne. Par exemple, ABC, NBC et CBS ont chacune retiré de l'antenne près des deux tiers de leurs nouveautés de la saison 2008-09[51]. La pression est moindre sur le câble américain (chaînes *Premium* (HBO, Showtime) et bouquets de chaînes câblées (USA Network, TNT, A&E)), dont les *business model* et réseau de contraintes sont distincts. La contrainte publicitaire[52] n'existe pas ou presque pour ces diffuseurs, leur principale source financière tenant à la vente d'abonnement. Elles n'ont donc pas à répondre aux exigences d'audiences minimales des annonceurs et peuvent expérimenter des programmes plus originaux ou singuliers que ceux proposés par les *networks*[53]. Pour autant, l'appréciation du public demeure une donnée déterminante pour HBO et ses consœurs, ne serait-ce que pour acquérir et conserver des abonnés. À la rentrée 2011, le taux de renouvellement des séries de Showtime ou encore FX s'élevait à près de 80 %, quand HBO n'a compté aucune

---

[51] http://www.serieslive.com/news-serie/upfronts-2009-recapitulatif-des-series-renouvelees-et-annulees/9798/.

[52] Une heure de programme sur un *network* comprend environ 18 minutes de publicité se répartissant comme suit : 2,30 minutes d'autopromotion de la chaîne, 4 minutes consacrée aux annonceurs locaux et 12 minutes pour de publicité nationale. Un épisode d'une heure, soit en réalité 42 minutes effectives, sera ainsi entrecoupé de quatre voire cinq inserts promotionnels.

[53] Ce d'autant que seuls les *networks* sont soumis à la règlementation de la *Federal Communications Commission* (FCC), l'équivalent étatsunien du CSA français, qui régule les télécommunications (autorisation d'émission, contrôle des ondes, etc.) et contrôle les contenus. Cette dernière prérogative implique notamment le « respect de la décence ». Ceci explique en grande partie la liberté de ton de fictions produites par les chaînes comme HBO ou Showtime. Barthes (2011), « Production et programmation »…

annulation *stricto sensu*, mais trois séries (sur une quinzaine au total) se concluant après plusieurs années d'antenne : *Entourage*, *Big Love* et *In Treatment* respectivement après huit, cinq et trois saisons.

Au final, peu de séries peuvent s'enorgueillir d'une authentique fin à l'image de celles de *Sex and the city*, *Battlestar Galactica* ou encore *Six Feet Under*, c'est-à-dire un *serie final* conçue comme tel par les scénaristes :

> *« D'une manière ou d'une autre, même sur les séries qui se terminent, j'en ai vu très très peu qui se terminaient au sens d'une vraie fin, où tu sens qu'il n'y a plus de suite. En général, c'est toujours ouvert parce que les scénaristes eux-mêmes ne savent même plus s'ils auront une saison supplémentaire. » (Daniel, 50 ans, cadre)*

Avant de débuter une série, certains cherchent à s'enquérir des motifs de l'arrêt de sa production : savoir si elle s'achève ou non sur un *cliffhanger* susceptible de laisser sur sa faim. Voici par exemple une question posée par un membre du forum SeriesLives.com :

> *« Par les temps qui court, il est facile de trouver des coffrets de séries. Mais, pour celles qui sont terminées (plus produites), il est beaucoup plus dur de savoir si la série possède une vrai fin, ou si l'on reste sur une interrogation. C'est pour moi un critère de choix que d'avoir une conclusion à l'histoire (je pense ne pas être le seul, enfin j'espère). Je voulais donc savoir, si vous pouviez m'indiquer des séries de SF, ou fantastiques, et même celles avec des complots (je pense que vous voyez mes genres de séries), qui possèdent une vrai fin. Merci. » (Celya77, 32 ans, serielives.com)*[54]

Apportant plusieurs éléments de réponses (*Buffy contre les vampires*, *Dawson*, *Babylon 5*…), les réactions à cette requête de Celya77 signalent toutes cependant le peu de séries disposant d'une véritable fin, à l'instar de Benjamin59 :

> *« C'est vrai que les ricains ont tendance a oublier de faire une fin digne a nos chéres série* ☹ *je pense aux 4400, dead zone… » (25 ans, serieslives.com)*

Les 4400 justement, série fantastique annulée en 2007 par la chaîne USA network au terme de sa quatrième saison, a fait l'objet d'une chronique du site buzzline.fr à cette occasion : « La conclusion apportée lors du final de saison 4 (et donc de la série) est certes acceptable mais de nombreux points resteront donc sans réponse. Nous les tairons pour ne pas gâcher le plaisir des futurs téléspectateurs de M6 mais ce chiffre "4400" restera donc trouble jusqu'au bout et la série se finira donc sur une jolie fin

[54] http://www.serieslive.com/forums-view-44087-1-serie-avec-une-fin-une-vrai.html. Ce message, comme tous les échanges électroniques cités par la suite sont reproduits tels quels, avec leurs fautes de frappe, d'orthographe et de grammaire éventuelles.

globale mais un soupçon en queue de poisson »[55]. La promesse d'une résolution mitigée de l'intrigue convaincra certains de ne pas s'engager dans un récit aboutissant sur « un soupçon en queue de poisson ». D'autres au contraire, au fait de la propension des récits sériels à tourner court, retiendront la perspective d'une « jolie fin globale » qui finira de les convaincre de débuter la série.

L'éventualité d'une annulation pèse donc telle une épée de Damoclès sur le suivi et l'attachement à une fiction. Il y a pourtant annulation et annulation aux yeux des spectateurs dont la crainte semble se porter plutôt sur les séries à caractère feuilletonnant – c'est-à-dire dont les épisodes, dépendants les uns des autres, déploient une ou plusieurs intrigues qui trouveront leur résolution essentiellement au terme de la série. Outre cette caractéristique sérielle, deux configurations se profilent. Dans un premier cas, prévenus assez tôt, les scénaristes ont eu le temps d'imaginer et réaliser une conclusion à leur histoire, comme pour *Les 4400* (même si, on l'a vu, toutes les portes ouvertes ne sont pas forcément refermées). Une décision plus tardive – le second cas – suppose en revanche que le dernier épisode diffusé est déjà écrit et que, par conséquent, la série se terminera « en queue de poisson », laissant là l'histoire en cours ainsi que les intrigues et questions qu'elle avait soulevées. Cette dernière alternative est, on le comprend, la plus redoutée des amateurs préférant confier au temps le temps de mettre à l'épreuve les séries avant de se lancer dans une ou plusieurs d'entre elles. De surcroît, une annulation est vécue différemment selon qu'elle intervient au début de la série et après quelques épisodes, alors que l'attrait du spectateur n'en est qu'à ses prémices, ou qu'elle fait suite à plusieurs saisons, alors que son attachement à la série se fait plus profond et solide. De même, le spectateur vivra une annulation avec plus ou moins de contrariété selon qu'elle interrompt un temps jugé fort ou faible[56] de la série.

Accorder une longueur d'avance à l'agenda télévisuel est alors un bon moyen de distinguer, parmi la myriade de séries diffusées chaque année, les quelques-unes sortant du lot auxquelles on consentira à donner de son temps. Certains enquêtés se montrent donc particulièrement regardants quant aux choix des programmes qu'ils débutent. Prudents, ceux-ci privilégient les séries déjà terminées proposant une véritable fin et bénéficiant d'une bonne évaluation globale (amis, médias) ; quand bien même cela les place en perpétuel retard par rapport à l'actualité sérielle et une partie

---

[55] http://www.buzzline.fr/index.php/?2007/12/19/2202-les-4400-annulee.

[56] En particulier, les séries dont le succès les a conduits à se maintenir plus que de raison, et dont les *aficionados* disent qu'elles ont « sauté par-dessus le requin » (« jumping the shark »). Ayant pour origine un épisode de *Happy Days* dans lequel le personnage de Fonzie saute délibérément en ski nautique au-dessus d'un requin, cette expression désigne le moment où une série tourne au grotesque sous les extravagances créatives des auteurs pour maintenir l'intérêt du public. La série en vient à déborder le cadre référentiel co-construit avec son public et définissant l'horizon des possibles du récit. Alors que les personnages de *Happy Days* évoluent dans un univers peuplé de *juke-boxs* colorés, de bolides lustrés et de blousons *perfecto*, la scène des requins a pu paraître tout à fait incongrue aux yeux du public de la série.

de leur entourage. D'autres amateurs optent pour un moyen terme et attendent qu'une fiction compte à son actif une saison entière au moins pour se lancer, tout en se renseignant sur l'accueil qui lui est réservé :

> *« Moi généralement quand je regarde une série, c'est toujours en décalé. J'attends que se passe une ou deux saisons parce que quand une série sort, je me dis que si ça se trouve ça va faire un bide. Et puis même si elle est bien, elle peut finir très vite. Donc je préfère attendre de voir le succès qu'elle a. » (Kévin, 19 ans, étudiant)*

Les sériphiles suivant quant à eux l'agenda télévisuel fonctionnent en quelque sorte en flux tendu. Le bénéfice du « feu de l'actualité » a son revers de la médaille : une plus grande exposition au danger des « flops » et des annulations. Faute de bénéficier ici du recul du temps, ces amateurs s'essaient à la futurologie. Ils analysent les signes avant-coureurs et tentent de se projeter dans l'avenir. Ils scrutent par exemple les taux d'audience des séries lors de leurs passages télévisuels ; des taux qui, s'ils ne sont pas l'unique variable, informent néanmoins en partie sur le devenir d'un programme[57]. En effet, la production de nouveaux épisodes et son maintien à l'antenne en dépendent intimement[58].

> *« [Je regarde] les audiences que les séries ont faites la veille. C'est intéressant parce que c'est un indicateur du succès de la série. Une série qui fait moins de 5 millions, on sait qu'elle va être annulée bientôt et donc il ne faut pas espérer s'accrocher. » (Antoine, 21 ans, journaliste pigiste)*

De l'interprétation des taux d'audience peut ainsi dépendre la consommation à venir de ces amateurs. S'ils estiment, au regard des chiffres d'une série, qu'elle ne satisfera pas la chaîne-mère – signifiant sa probable annulation prochaine – ils préféreront quelquefois tout simplement ne pas (continuer de) la suivre, ou, comme le suggère Antoine, ne pas trop s'attacher.

---

[57] S'agissant des séries américaines, bien que leur destinée à l'étranger soit de plus en plus prise en considération par les chaînes, un succès international ne semble pas constituer encore un contrepoids suffisant à de mauvais scores d'audience au niveau national. La décision d'annuler ou prolonger un programme dépend toujours avant tout de son succès lors de la diffusion télévisée américaine. Pour les sériphiles français, connaître les résultats d'audience liés à la télévision française importe donc principalement pour ceux d'entre eux qui s'en tiennent à la diffusion télévisuelle française.

[58] De mauvais résultats d'audience ne sont toutefois pas rédhibitoires ; Barthes (2011) relève deux cas où une série peut bénéficier d'un sauf-conduit. Si celle-ci n'en est qu'à ses débuts, malgré de piètres résultats la chaîne peut croire en sa réussite future. D'autre part, une audience décevante peut se voir compensée par un succès critique qui profite à l'image de la chaîne et/ou attire un public intéressant pour les annonceurs (*grosso modo*, de jeunes actifs urbains). Aux États-Unis, *Hill Street Blues*, *Homicide* ou encore *À la Maison Blanche* n'ont pas été retirées de l'antenne pour de telles raisons (Winckler, 2002).

3.1.7 – En guise de synthèse : être (trop) attaché, se détacher, ou le fragile équilibre du plaisir sériel

La gestion du rythme sériel partiellement passée aux mains des spectateurs, c'est un levier essentiel du plaisir qui leur est confié. Car, en effet, la félicité sérielle découle pour partie de la gestion temporelle et implique de parvenir à une *juste* allure dans le suivi d'une série. Nous avons vu au cours de cette section que cette justesse n'est pas conçue de la même manière par tous et/ou pour toutes les fictions. Pour résumer, la consommation de séries se distribue autour de deux grandes pratiques *types* ; des pratiques pouvant naturellement s'observer chez une même personnes vis-à-vis de séries différentes, d'une même série visionnée à nouveau ou regardée différemment selon les saisons.

> *« En ce moment j'adore attendre le Suits hebdomadaire, alors que je préfère attendre que la saison de Game of Thrones se termine avant de la visionner. Tout cela dépend du rythme, de l'intensité de l'histoire, du type de série, mais surtout de la qualité. » (JohannVg, Slate.fr)*

Autrement dit, un premier mode spectatoriel consiste à donner un temps d'avance à la série pour ensuite la regarder sur un temps court – ce que fait JohannVg pour la série Game of Thrones. Le second mode consiste à l'inverse à privilégier la formule du rendez-vous, qu'elle soit fixée ou non par la télévision – ce que le membre de Slate.fr fait avec la série *Suits*. Dans un cas, on patiente jusqu'au terme d'une saison ou de la série afin de la regarder sur une période réduite en minimisant les temps de latence entre les séquences de visionnage. Dans l'autre, on fait durer le plaisir, on laisse l'imagination prendre le relais entre les actes, on joue sur la frustration relative à la suspension de l'action et la satisfaction subséquente d'en retrouver le cours quelques temps plus tard.

> *« Ma série que j'aime le plus, c'est Veronica Mars. J'ai acheté les coffrets DVD. Je regarde au fur et à mesure, mais un épisode de temps en temps, parce que, vu qu'il n'y a que trois saisons, j'essaie que ça dure le plus longtemps possible. Tu savoures ? Voilà. » (Vlad, 17 ans, lycéen)*

Ce second mode de spectature n'est pas toujours évident à respecter alors que l'institution télévisuelle n'est plus seule « maîtresse des horloges »[59] et, ce faisant, ne joue plus forcément les garde-fous contre une éventuelle frénésie consommatoire. Car si pour certains le plaisir passe par une consommation *étendue* garantissant un majeur attachement à la série, son univers, ses personnages, encore leur faut-il réussir à tempérer leurs envies et curiosités et adopter une allure modérée :

[59] Missika (2006), La Fin de la télévision…

> *« Si on est content d'attendre ? Content non… Des fois on voudrait voir la suite direct'. Mais justement, ça fait partie… Après, on s'attache aux séries finalement. Alors que si on la regarde… je sais pas, y'a plein de gens qui vont s'enfiler les épisodes, ils vont se manger quarante épisodes en 3-4 jours. C'est énorme ! Alors du coup, ils sont complètement dans le truc, ils sont surexcités d'avoir regardé cela. Mais quand on la suit depuis deux ans, on s'y attache plus facilement en fait. » (Armand, 20 ans, étudiant)*

Après une phase de consommation plus *ramassée* faisant suite à l'éditorialisation des séries et au développement des plateformes de téléchargement en ligne, une partie des sériphiles déclarent avoir redécouvert la formule du rendez-vous hebdomadaire et un certain *plaisir de l'attente*. C'est particulièrement le cas pour les amateurs fixés sur l'agenda et la temporalité étatsuniens. Est mis en avant dans cette logique le fait que le suivi d'une série, parcimonieux et étalonné sur la durée, permet de faire perdurer le plaisir. Ce dernier résulterait d'un savant équilibre entre la frustration liée à l'inassouvissement de l'envie (plus ou moins impérieuse) de savoir la suite de l'histoire et la satisfaction d'autant plus grande quand vient enfin le moment de retrouver l'univers et les personnages fictionnels. De ce point de vue, finalement, peu de différences avec les modes d'appréhension des téléphiles comme Solène :

> *« J'ai un petit peu de frustration à la fin des deux épisodes mais en même temps, je l'ai tellement intégrée que ce sera comme ça… la suite je l'aurai la semaine suivante et je crois que c'est ça qui me plaît aussi dans une série. Et puis si je regarde tout en même temps, après j'aurais plus rien à regarder. Si j'étale dans le temps, c'est beaucoup mieux. On en profite plus. » (18 ans, lycéenne)*

Inversement, il faut veiller à ne pas trop espacer le visionnage entre deux épisodes d'une même série sous peine de perdre le fil et finalement l'intérêt. Or, pour certains, le mode de diffusion télévisuel, parce qu'il propose un espacement trop important entre les épisodes, ne suffit pas (plus ?) à entretenir et le fil et l'intérêt pour une fiction. L'habituation, avec le DVD et le DivX, à des consommations sérielles plus ramassées combinée à des récits et processus narratifs plus complexes, a conduit à renouveler les attentes en matière de rythme de visionnage. L'attente entre deux épisodes, en général d'une semaine à la télévision, peut générer une frustration parfois vive ; elle est toutefois rarement tenace et tend à décroître rapidement. Comme le dit un internaute : *« l'effet d'un cliffhanger n'est que passager. Il fait effet immédiatement puis juste avant la reprise de la série, et de temps en temps quand on y repense, c'est tout »*[60]. En revanche, un échelonnement par trop distendu d'une série peut mener à ce que, pour user d'une métaphore médicale, faute de piqure de rappel, l'effet disparaisse et, avec lui, l'intérêt puis la consommation :

---

[60] RemyPignatiello, commentaire de l'article de Slate.fr « Arrêtez de regarder les séries télé à la chaîne », publié le 13 août 2012 : http://www.slate.fr/story/59297/visionnage-series-tele (dernière consultation le 24 mai 2013).

> *« En fait y'a deux trucs. Quand tu les avais toutes les semaines [à la télévision], l'attente était longue, voire si la série n'est pas très bonne, tu peux facilement t'en désintéresser et décrocher rapidement. Après la solution DVD, ou téléchargement, c'est-à-dire qu'en gros t'as tous les épisodes avec toi, là d'un seul coup, ça peut être risqué. » (Éric, 40 ans, photographe freelance)*

Les verbes « décrocher », employé par Éric, et « accrocher », son antonyme, se révèlent judicieux pour saisir le rapport que les individus entretiennent avec les séries. Les deux verbes reviennent à de nombreuses reprises dans les entretiens, tout comme l'apocope « accro », et sont employés indistinctement à la voie active et passive, de façon transitive aussi bien qu'intransitive[61] :

> *« Les séries, ça me prend la tête. Je sais qu'après je vais être accroché là-dedans, il va falloir que je les suive toutes. » (Vincent, 31 ans, machiniste-receveur RATP)*

> *« [Un ami] m'a parlé des Sopranos, il m'a dit "il faut vraiment que tu regardes les Sopranos". J'ai regardé et bon.. j'ai accroché. » (Martin, 28 ans, commercial)*

Comme le soulignent Antoine Hennion et Sophie Maisonneuve à propos du disque musical, « accrocher » ainsi utilisé de manière intransitive « marque [un] entre-deux, [un] mouvement double où ce n'est ni moi qui prends, "accroche" l'œuvre, ni l'œuvre qui m'accroche – voie moyenne, car partagée entre l'œuvre qui renferme un certain nombre de "saillances", un univers propre (aménagé par l'auteur, l'interprète, le directeur artistique, le technicien du son et bien sûr, de façon systématique, les concepteurs des magasins et des rayons de disques et les professionnelles du marketing…), et moi qui suis ému(e) en fonction de mon "habitus" et du moment »[62]. « J'accroche », « ça m'accroche » : ces deux formulations tour à tour employées par les interviewés sous-tendent une action non pas située dans la seule intentionnalité du sujet[63] mais aussi dans les aspérités, les *prises*[64] offertes par l'objet. Pour filer la métaphore médicale, la formule intransitive met en exergue le *principe actif* des séries dont l'objectif revendiqué est bel et bien d'accrocher le spectateur. Les séries ouvrent sur un univers fortement peuplé, du vaste collectif d'auteurs, scénaristes, producteurs, réalisateurs, acteurs, etc. qui œuvrent à lui donner vie, aux directeurs de programmation des chaînes télévisuelles en passant par les vendeurs des magasins de DVD et Blu-ray désireux d'attirer le chaland, tous contribuent donc, d'une manière ou d'une autre, à rendre ce principe *actif* au gré d'histoires et d'intrigues

---

[61] Hennion et alii. (2000), *Figures de l'amateur*…

[62] *Ibid.*, p. 110.

[63] Schütz, Alfred (1987), Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales, Paris, Méridiens Klincksieck.

[64] Bessy et Chateauraynaud (1993), « Les ressorts de l'expertise »…

rocambolesques, de personnages attachants, de rythme de diffusion, de bonus et de packaging attrayants, etc.

3.3 – Les styles de relation aux séries

Du paradigme des effets, amendé par la théorie des effets limités, aux premières études de réception, la consommation médiatique a fait l'objet de multiples travaux interrogeant le rapport de force existant entre les messages médiatiques et leurs destinataires. Les sujets-récepteurs (lecteurs, auditeurs, (télé)spectateurs) adhèrent-ils aux messages véhiculés par les textes médiatiques qu'ils consomment ? Sont-ils capables d'adopter une distance critique vis-à-vis des messages qu'ils véhiculent ? Les significations générées par ces sujets-récepteurs à la suite de leur rencontre avec les textes doivent-elles plutôt à l'univers mental et expérientiel des premiers ou aux inclinaisons sémiotiques des seconds ? Telles sont au fond les questions clés auxquelles ont cherché à répondre tour à tour Harold Laswell et sa célèbre métaphore de la « seringue hypodermique », Max Horkheimer et Theodor Adorno et les masses « mystifiées » par les « industries culturelles », Richard Hoggart lorsqu'il parle de « l'attention oblique » et de « l'adhésion à éclipse » caractéristiques des classes populaires[65], Michel de Certeau évoquant « l'art du détournement » dont font preuve les consommateurs, Stuart Hall et ses trois lectures « préférentielles », « négociées » ou « oppositionnelles », ou encore John Fisk lorsqu'il formule la thèse d'une « démocratie sémiotique ».

Les *Reception Studies* anglo-saxonnes se sont en quelque sorte constituées autour d'un renversement de la proposition du paradigme des effets, renversement qu'illustre bien l'expression certeauiste « fabriquer avec », érigée depuis en slogan par le courant anglo-saxon :

> « Il reste à se demander ce que les consommateurs *fabriquent* avec ces images et pendant ces heures. Les cinq cent mille acheteurs d'*Information-santé*, les usagers du supermarché, les pratiquants de l'espace urbain, les consommateurs des récits et légendes journalistiques, que fabriquent-ils avec ce qu'ils "absorbent", reçoivent et paient ? Qu'est-ce qu'ils en font ? »[66]

L'angle adopté ici est donc celui du processus de réception, lui-même considéré avant tout en tant que processus de mise en sens par le « lecteur » d'un « texte » médiatique. Le procès de réception est autrement dit (analysé comme) procès sémiotique et interprétatif. Or la relation texte-lecteur implique un second niveau – en forte inter-relation avec le premier – relatif aux modalités concrètes de consommation

---

[65] Hoggart (1970), La Culture du pauvre…

[66] Certeau (1980), *L'Invention du quotidien*…, p. 53. De Certeau ne s'inscrit pas à proprement parler dans le courant des *Reception Studies*, il en a plutôt été un inspirateur.

médiatique. Souvent occupées à savoir qui du texte ou du lecteur remporte la mise sémiotique, les études de réception ont trop souvent oublié la dimension matérielle et la question plus prosaïque des usages audiovisuels. Ce niveau d'analyse comprend pourtant les aspects les plus tangibles du rapport du lecteur au texte. La façon dont les lecteurs s'approprient, investissent, voire mettent à distance les textes médiatiques commence pourtant par une attitude consommatoire empiriquement observable.

De Certeau fait cas de cette attitude consommatoire et note, à propos de l'acte de lire, le mouvement de retrait progressif du corps du lecteur à l'occasion du passage de la lecture orale à la lecture silencieuse. Cette appréhension mentale du texte, « expérience "moderne", inconnue pendant des millénaires »[67], a selon lui engendré un lecteur plus autonome face aux textes. En devenant une « geste de l'œil » plus nécessairement « accompagnée, comme auparavant, par la rumeur d'une articulation vocale ni par le mouvement d'une manducation musculaire », la lecture silencieuse a autorisé l'affranchissement de la structure linéaire du texte, de son rythme et de sa cohérence interne. « Parce que le corps se retire du texte pour n'y plus engager qu'une mobilité de l'œil, la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur »[68].

Cette analyse de la lecture ouvre une perspective intéressante pour comprendre la relation des spectateurs aux programmes télévisuels, et *a fortiori* aux séries. Nous pouvons présumer l'existence d'un phénomène analogue de désengagement du corps dans la pratique télévisuelle, désengagement du corps dont on postulera qu'il est coextensif d'un désinvestissement émotionnel[69]. Nulle question ici de substitution d'une spectature orale par une spectature silencieuse, la télévision incluant de fait une dimension audio (s'auto-oralisant en somme). En revanche, comme pour la lecture, la tendance à une pratique (télé)spectatorielle corporellement et affectivement moins investie a pu tenir à l'intensification des situations et des occasions de contact avec la télévision : multiplication des chaînes, des programmes et des équipements audiovisuels. Nous pouvons émettre l'hypothèse que la pénétration croissante et continue des images animées dans le quotidien des individus a conduit à leur banalisation, les a pour partie *désacralisées*, comme l'essor du livre, de plus en plus lu en silence et pour soi, l'avait fait en son temps en favorisant des formes inédites de lectures transversales, discontinues ou désinvoltes. Aidés d'une palette de dispositifs techniques, les spectateurs ont pu s'affranchir en partie de l'autorité du discours télévisuel (et de sa temporalité). Mais ils ont pu tout autant s'y soumettre de plus belle : par exemple la télécommande peut être (perçue comme) à la fois un instrument de mise à distance de l'institution télévisuelle (zapping, coupure du son), qu'en tant qu'instrument de (ré)engagement spectatoriel (hausse du volume sonore, prise d'informations sur le programme en cours).

---

[67] *Ibid.*, p. 253-254.

[68] *Ibid.*, p. 254.

[69] Au sens entendu par Dominique Boullier : Boullier (1987), *La Conversation télé…*

Laissant de côté le niveau sémiotique de la réception des séries, je m'attarderai ici, finalement dans le prolongement de ce chapitre, sur le niveau pragmatique de leur consommation. Ou ce que Dominique Boullier a appelé les « styles de relation »[70] aux séries, oubliant cependant la dimension matérielle de la télévision qu'il étudiait.

Après avoir souligné le caractère intime et délassant propre au genre, nous verrons que la spectature sérielle se situe sur un continuum attentionnel allant de l'écoute flottante et dispersée à l'attention focalisée et investie. Je m'arrêterai enfin sur un dernier aspect structurant de la relation aux séries manifesté par le recours fréquent des amateurs à la terminologie toxicomanique. Nous verrons que, plus qu'un simple effet rhétorique, la thématique de l'addiction est une clé heuristique pour comprendre cette relation.

3.3.1 – La spectature sérielle : un plaisir intime et délassant

La relation de Nora aux séries, évoquée précédemment, se trouve paradoxalement associée au travail ; de sorte qu'à de rares exceptions près cette institutrice regarde des séries uniquement les veilles de jour d'école, du dimanche au jeudi soirs. Les week-ends et périodes de vacances scolaires, elle privilégie au contraire les sorties entre amis, le cinéma, ou encore le théâtre et les voyages qu'elle définit comme ses deux grandes passions. De même à son domicile, durant ces périodes chômées sa préférence va aux *« bons films »* qu'elle regarde sur Canal+ cinéma ou en DVD. Plaisir ritualisé concomitant de son travail, sa consommation de séries est une pratique très circonstanciée et cadrée qui fait office de pendant apaisant à la tension engendrée par son activité professionnelle. En ce sens, regarder *ses* séries s'apparente pour elle à un processus de relâchement d'autant plus efficace qu'il est chaque soir reproduit et fonctionne comme une routine. Comme d'autres lisent ou écoutent de la musique, poursuivre la consommation d'une série est pour Nora le meilleur moyen de décompresser de sa journée, de son lot de préoccupations ou contrariétés. Elle lui permet d'atteindre un état d'apaisement propice à la nuit à venir et, en ce sens, fonctionne comme un préalable au sommeil. En pyjama et sous une couette d'appoint, s'avachissant peu à peu sur son canapé, elle aime à se laisser emporter par la fatigue et, le cas échéant, n'hésite pas à prendre la direction de son lit avant la fin des épisodes :

> *« Vraiment ça va être le soir de semaine, les séries télé, et tant pis si des fois j'en regarde des moyennes. Ça pourrait être aussi un bon livre, en plus j'aime bien lire mais… c'est ce qui me détend vraiment. J'ai remarqué que quand je travaille le lendemain, le soir je mets deux heures à m'endormir. C'est vrai qu'avec les séries, quand j'éteins la télé, j'ai plus rien qui me trotte dans la tête. » (30 ans, professeur des écoles)*

[70] Ibid.

Certains ont disposé (un de) leur téléviseur dans la chambre, en face du lit. Celui-ci est un lieu fréquemment privilégié par les détenteurs, de plus en plus nombreux, d'ordinateur portable ou de mini-PC, de tablette numérique sinon de *smartphone*. Camille habite avec son fiancé dans un petit F1 dont, outre une minuscule cuisine et une salle d'eau, la pièce principale fait office à la fois de lieu de vie et de chambre à coucher. Par gain de place, le lit est un lit en mezzanine :

> *« Moi j'aime bien être tranquille… voilà me poser, et donc assez souvent je monte sur la mezzanine, vais me coucher et puis je regarde une série, un DVD sur mon lecteur portable. » (24 ans, vendeuse)*

Cette activité, encore domestique le plus souvent, apparaît comme un retrait momentané du monde, un temps à soi, pour soi, où, de retour au foyer, l'intimité prévaut. Seule, le téléphone mis à bonne distance (*« Je réponds pas, sauf si c'est mes parents ou ma sœur – on ne sait jamais. Sinon, oui, le monde peut s'écrouler, je ne réponds pas. »*), Lucile n'y est alors pour personne. L'évocation de ces situations dans les interviews donne lieu à une fréquente mobilisation d'adjectifs possessifs : *« mes séries »* ; *« ma télé »* ; *« mon moment de détente »* ; *« c'est mon coin » ; « mon moment de rire »*, etc.

> *« J'aime bien quand tout le monde est couché, je suis tranquille. (…) C'est mon petit plaisir. J'aime bien ça, ça me détend de ma journée, des transports. Et pis quand on a une famille avec trois enfants, ça demande pas mal de trucs aussi. Je suis bien, je suis sur mon canapé. Éventuellement avec une tablette de chocolat. (rires) » (Fabienne, 50 ans, employée)*

La spectature sérielle tranche en ce sens avec la dimension conviviale de la sortie « ciné », musicale ou encore théâtrale, synonymes de sociabilité et d'un moindre confort. Le caractère intime de cette pratique trouve bien sûr son fondement dans l'aspect domiciliaire de la télévision et, par conséquent, peut tout autant s'observer pour des pratiques audiovisuelles centrées sur d'autres types de programmes. Si la série se partage éventuellement entre proches (son conjoint, ses parents ou ses enfants, son colocataire, des amis…), elle se regarde aussi bien souvent en *solo*. Les séries itératives se prêtent davantage à des séances collectives. Le respect de l'ordre des épisodes ainsi que leur suivi continu ne sont pas primordiaux ici, donnant lieu à des consommations potentiellement moins assidues, plus opportunistes et plus appropriées au visionnage à plusieurs. Ces séries concernent en outre des genres plus légers voire humoristiques à l'instar des sitcoms, appelant à davantage d'échanges et commentaires *in situ*. Au contraire, les séries feuilletonnantes invitent à une attention plus soutenue. Ainsi, les rendez-vous à deux ou plus autour d'un de ces feuilletons tiennent plus difficilement la distance et chacun en fin de compte préfèrera bien souvent avancer selon son propre rythme. Moins légères que les sitcoms ou séries policières, ces fictions dites « sérieuses » (*dramas*) engagent également une palette plus large et prégnante d'émotions pour le public.

Telle que relatée par les amateurs, la spectature sérielle semble à certains égards partager davantage de traits communs avec la pratique de la lecture qu'avec la consommation de films – *a fortiori* lorsque celle-ci est effectuée au cinéma car elle implique un déplacement extérieur, la contrainte d'un horaire fixe, la co-présence d'autres spectateurs (proches et inconnus)[71]. Je me permets de faire référence ici au parallèle formulé par un amateur de séries, interrogé par Hervé Glevarec, pour expliquer le fait qu'il regarde ordinairement seul des séries : *« lire un livre à deux, c'est pas facile »*. Cette formule ne manque pas d'interpeler le sociologue : « La comparaison du visionnage des séries avec la lecture et avec le roman est récurrente et n'est pas anecdotique. Pour certains les séries ont non seulement pris une place qui était auparavant occupée par les livres mais elles ont une valeur identique à un roman. Aux yeux de leurs amateurs, elles en ont la structure en chapitres, de par leurs épisodes, et les qualités narratives et analytiques, du fait de leur temporalité longue »[72]. Ce parallèle avec le roman prend d'autant plus d'assise que le DVD, le DivX ou encore le *time shifting*[73], offrent les possibilités accrues pour le spectateur d'intervenir sur le contenu afin d'avancer à son propre rythme. Par le truchement de sa télécommande ou de sa souris informatique, il peut à loisir stopper et reprendre le visionnage, accélérer ou ralentir la vidéo. Pour Romain cependant, la série a ceci d'avantageux sur le roman qu'elle demande peu d'effort :

> *« C'est vraiment un truc personnel. Quand je suis avec d'autres gens, on fait d'autres choses, on sort, on a des activités, sportives, culturelles. C'est vraiment l'occupation de temps libre le soir seul, le dimanche, pour occuper le temps. (…) Les dimanches on est dans le pâté, pas envie de voir des gens, envie de rester tranquille, de se poser. Et la lecture fait beaucoup appel à l'intellect, c'est une forme d'effort et là on peut regarder sans être trop concentré. » (29 ans, comptable)*

Est ainsi mis en avant l'effet délassant de la spectature sérielle, qui contraste non seulement avec le temps du travail mais aussi avec les loisirs extra-domiciliaires. Dans certains cas, il s'agit plus précisément de *« poser le cerveau »* (pour reprendre l'expression imagée d'un interviewé), autrement dit non seulement de mettre de côté les tracas du quotidien mais aussi, en un sens, de suspendre son jugement à propos de la série regardée. Seront ici recherchées plutôt des fictions *« pas prise de tête »* à la trame peu complexe et aux thématiques légères : en bref, des séries itératives plutôt

---

[71] Autant dire, un ensemble de contraintes qui en dissuade certains, comme Valérie particulièrement rebutée par ces conditions spectatorielles : *« Moi je vais jamais au cinéma, je n'aime pas (…) ça m'écœure d'être assise sur un siège, y'a du bruit, les gens toussent, les gens… bon je vais très, très rarement au cinéma. J'attends que le film moi sorte et je le loue. »* (41 ans, mère au foyer).

[72] Glevarec (2012), « Sériephilie télévisée et régime contemporain de valeur culturel »…

[73] En français, le « contrôle du direct » est dispositif d'enregistrement vidéo et audio sur un disque dur permettant de visionner un programme en léger différé par rapport à sa diffusion télévisée. Le *time shifting* peut s'avérer utile pour suspendre une émission de télévision regardée en direct afin d'en reprendre la lecture plus tard.

humoristiques. À l'image de Caroline revisionnant des sitcoms AB Production comme *Hélène et les garçons*, certains d'ailleurs n'hésitent pas à se provisionner du côté de la fiction jeunesse. Il semble que nous retrouvions ici l'idée formulée par Éco du besoin infantile de s'entendre raconter la même histoire, la simplicité et la redondance offrant au spectateur une occasion de décompresser. Dans d'autres cas, le relâchement consiste plutôt à s'immerger dans un univers fictionnel plus riche, complexe et intense dont le récit se déploie en de multiples intrigues en arborescences. On privilégiera alors des fictions dramatiques de nature plus feuilletonnante, misant sur le suspense et les énigmes, encourageant ainsi une spectature plus investie.

Stéphane Calbo a observé le relâchement corporel et mental du spectateur en tant qu'« expérience comportementale et proprioceptive de réception »[74]. Il décrit avec force précisions son abandon progressif face au programme, d'abord assis sur le bord du fauteuil et présentant encore des signes de tension, pour finir confortablement installé et le corps apparemment pleinement relâché. Or, si l'on peut estimer que ce processus caractérise le principal engagement corporel et mental[75] d'un spectateur de série, d'autres formes d'engagements et de postures spectatorielles ne sont pas exclues, régies par un fort investissement émotionnel[76] qui se manifeste par exemple par un fou rire ou des pleurs. La différence essentielle, souligne Calbo, repose sur la nature et l'intention du programme et, à cet égard, remarquons la spécificité des deux programmes sériels choisis par l'auteur : le sitcom américain des années 1980 *Madame est servie* et l'émission satirique de Canal+ *Les guignols de l'info*. Série itérative par excellence, *Madame est servie* n'engage pas d'excitation ou d'attente impatiente préalables selon Calbo. Les épisodes se bouclent sur eux-mêmes, et même la non-résolution de la relation amoureuse entre Tony et Angela – deux personnages principaux – ne suscite pas de grande curiosité. Le programme relève avant tout de la détente et du bien-être, et n'implique pas une attention soutenue pour produire du plaisir. Il s'inscrit dans la première catégorie de fiction/spectature qui vient d'être évoquée. *Les guignols de l'info* suscite selon l'auteur davantage de mise en tension (de l'ordre de la jubilation) pour le spectateur. Mais comme le sitcom américain, *Les guignols de l'info* ne vise, de la part du spectateur, ni investissement émotionnel fort, ni impatience particulière concernant les épisodes à venir.

Investissement et impatience sont en revanche l'objectif assumé d'autres types de séries de nature plus dramatique, ayant pour ressorts principaux la tension, le suspens voire la peur : pensons par exemple à *X-Files*, *24 heures chrono* ou encore *Lost* (seconde

---

[74] Calbo (1998), Réception télévisuelle et affectivité…

[75] C'est ce que Calbo observe auprès du groupe d'enquêtés (certes, restreint) ; c'est par ailleurs ce qui ressort des entretiens que j'ai réalisés, dont la limite réside dans ce qu'ils (ne) sont (que) des comptes-rendus d'expériences et non, comme le précise Dominique Boullier, les expériences spectatorielles elles-mêmes.

[76] Je reprends ici l'expression de Boullier (1987), *La Conversation télé…* Analysant les styles de relation à la télévision, il construit une matrice constituée de deux axes : « qualification sociale » (« maîtrise » *vs* « dépossession ») et « investissement émotionnel » (« passion » *vs* « tangente »). J'y reviens plus bas.

catégorie mentionnée). Bien qu'elles ne président éventuellement pas aux mêmes manifestations comportementales et proprioceptives décrites par Calbo, ces dernières fictions n'en ont pas moins pour les spectateurs un aspect distrayant et, en fin de compte, relaxant. Autrement formulée, l'expression d'une tension comportementale et proprioceptive lors de la spectature n'est pas contradictoire avec l'effet délassant de la série visionnée.

Remarquons pour terminer un écueil probablement lié au protocole d'observation mis en place par Calbo, lequel a conduit à *purifier* de façon plus ou moins intentionnelle le terrain et les sujets observés, de sorte que ne restent sous l'œil du microscope que de *simples* téléspectateurs étonnamment très disciplinés face à leur écran. Pas d'activité parallèle (lecture, repassage, conversation, etc.), pas d'interruption intempestive du programme, mais son écoute attentive et continue. Or, Romain le dit très bien dans le verbatim précédent : les séries offrent l'occasion de *« regarder sans être trop concentré »*. Il émet ce faisant l'idée d'une attention limitée. La question de l'attention réfère à un problème amplement débattu par la sociologie, relative à ce que j'appellerai la dialectique « engagement / distanciation » du récepteur.

3.3.2 – De l'écoute flottante à l'attention focalisée

Multi-activité et attention flottante

Les situations de pleine attention ne sont pas la norme, qui voient les spectateurs accorder à ce qui est diffusé l'entièreté de leur « entendement ». La téléspectature est une activité dans laquelle on ne s'investit régulièrement qu'à demi, d'un œil si ce n'est d'une oreille. L'œil ou l'oreille restants sont dans ce cas consacrés à quelque tâche effectuée en parallèle : préparer le repas, repasser, discuter avec son conjoint, travailler ou surfer sur Internet, etc. Les trois-quarts des actes de visionnage relevés dans les carnets d'activité font état d'une multi-activité, phénomène corroboré par les interviews :

> *« Quasiment tout le temps je fais autre chose en même temps que je regarde, même les séries qui me plaisent House ou Mad Men. Le classique : je suis en train de manger. C'est là que je suis le plus attentif. Du coup, j'essaie de me caler, même pour manger, sur la durée de la série. (…) Sinon, je peux faire d'autres choses, qui demandent pas de beaucoup réfléchir. Je fais les comptes, le repassage, je range des papiers. À ce moment j'écoute plus le son que je regarde. » (Thomas, 24 ans, étudiant)*

Comme le souligne Thomas, ces activités annexes se révèlent plus ou moins contraignantes, et si certaines permettent d'accorder au contenu diffusé la majeure partie de l'attention (se restaurer), d'autres peuvent aller jusqu'à prendre le pas sur le visionnage le reléguant au statut d'activité secondaire. Du reste, regarder n'est parfois

pas le verbe adéquat ; écouter serait plus juste. De ce point de vue, certains cas peuvent même s'avérer assez surprenants :

> *« J'emmène mon ordinateur portable avec moi. Je le mets sur le lavabo. Je me douche et puis j'entends. » (Antoine, 21 ans, journaliste pigiste)*

D'autres pratiques font au contraire la part belle à la combinaison des verbes regarder-lire lorsque des sous-titres existent. C'est le cas de cet enquêté expliquant profiter du sous-titrage pour baisser le son au maximum afin de ne pas réveiller sa femme dormant dans la chambre attenante. À l'inverse des pratiques audio-visuelles privilégiant le préfixe « audio » et donc l'écoute, ces pratiques requièrent une plus grande concentration sur l'écran.

> *« À chaque fois que je regarde un épisode de Naruto, je suis sur MSN, j'écoute de la musique… Je n'ai pas forcément besoin d'entendre le son puisque c'est sous-titré et que je ne comprends pas le japonais. En général, je fais beaucoup de choses en même temps. » (Solène, 18 ans, lycéenne)*

Qu'il serve d'écran de visionnage de la série ou non, la présence croissante de l'ordinateur connecté est un vecteur important de multi-activité, notamment les équipements portatifs. Il n'est d'ailleurs pas rare de voir les personnes mobiliser deux écrans simultanément, d'autant plus facilement avec la généralisation des PC portables, *smartphones* et autres tablettes numériques : l'un dédié à la série qu'ils regardent, l'autre pour quelque tâche concomitante. Le phénomène de multi-écrans ne paraît pas bouleverser les régimes d'attention précédents – sur l'axe flottant/focalisé. C'est essentiellement la nature des activités, principales ou secondaires, effectuées en parallèle qui a changé : consulter non plus son courrier du jour mais sa messagerie électronique, *chatter* sur Internet plutôt que discuter en famille, faire une réussite sur son *smartphone* plutôt qu'avec un jeu de cartes, ranger sa vidéothèque numérique en lieu et place de sa DVDthèque, etc.

Cela étant, nous pouvons supposer que le phénomène croissant (en partie constitutif de l'essor des TIC) de dispersion de l'attention observé dans la sphère professionnelle[77] ne se limite pas aux murs des bureaux mais touche également la sphère privée et les loisirs audiovisuels. Car l'environnement domestique, outre les nombreuses raisons plus traditionnelles de se disperser, n'est pas épargné par les multiples dispositifs communicationnels et leurs manières plurielles de se rappeler à nous : « des sonneries plus ou moins bruyantes, des diodes qui s'allument, des vibrations, des agrandissements intempestifs des fenêtres d'un logiciel ou encore des icônes qui clignotent… Autant de moyens pour attirer et capter l'attention de l'employé qui est alors tenté de se disperser pour répondre à ces sollicitations ou pour y

[77] Datchary, Caroline (2005), « Se disperser avec les TIC, une nouvelle compétence ? » *in* E. Kessous et J.-L. Metzger (dir.), *Travailler aujourd'hui avec les technologies de l'information*, Paris, Hermès, p. 157-173.

mettre un terme. Ce qui interrompt son activité en cours »[78]. La recrudescence des sollicitations médiatisées ne concerne pas les individus (employés) dans le seul cadre de leur travail, elle les suit jusque dans leur chambre à coucher. Il ne suffit plus dès lors de décrocher son téléphone fixe pour profiter en toute tranquillité d'un épisode de sa série préférée, il faut aussi désormais éteindre son ou ses téléphones mobiles, fermer sa ou ses messageries électroniques, sa messagerie instantanée, les réseaux sociaux comme Facebook ou Twitter.

On remarque en outre que certaines séries se prêtent plus que d'autres à ce régime d'écoute flottante. Favorisant une action ralentie, des scènes de dialogues ainsi qu'une redondance discursive venant souligner l'action en cours, les soap-operas sont typiquement calibrés pour permettre à la « ménagère » de vaquer à ses tâches domestiques[79] tout en suivant le récit d'un œil et d'une oreille. Loin des standards de ces feuilletons de journée, les *dramas* contemporains, au scénario plus rythmé et à l'esthétique visuelle plus travaillée, exigent généralement une attention plus élevée. S'ajoute à ces qualités intrinsèques une question d'affinité personnelle. En l'occurrence, l'attention dispersée signale bien souvent un moindre intérêt du spectateur pour la série.

> *« Regarder c'est vite dit. De voir. Oui, de voir. Ça veut dire que vous faites autre chose en même temps ? Voilà. Typiquement cuisiner ou ranger, ou faire la lessive, la vaisselle. Après, le soir voir ou regarder c'est deux choses différentes. J'utilise beaucoup les deux verbes comme entendre et écouter. Si c'est une série que j'aime énormément je ne ferais pas autre chose. Si c'est House, si c'est Grey's Anatomy ou Bones, je ferais pas autre chose en même temps. Par contre, Numbers, Painkiller Jane… je vais faire autre chose. » (Charlotte, 32 ans, décoratrice d'intérieur)*

Comme nous le constatons à la lecture de ce dernier extrait d'entretien, en contrepoint de ce régime flottant et dispersé existe un régime d'attention investi et focalisé. L'un et l'autre sont à considérer comme les deux pôles d'un continuum attentionnel sur lequel naviguent l'ensemble des spectateurs.

L'attention focalisée peu ou prou techniquement assistée

Sans surprise, ce régime attentionnel concerne des séries particulièrement appréciées par l'amateur et, sans céder à la généralisation, paraît recouvrir des fictions plutôt feuilletonnantes et dramatiques. Nora explique alterner entre attention flottante et focalisée selon les séries et le niveau d'attachement qu'elle leur porte. Son investissement spectatoriel dans les fictions, telles *Les Experts*, regardée sans véritable intérêt est limité voire intermittent. Puisqu'elle regarde les séries lors de leur

---

[78] *Ibid.*, p. 158.

[79] Hobson, Dorothy (1982), *"Crossroads": The Drama of Soap Opera*, London, Methuen.

diffusion à la télévision, les sauts d'attention de Nora ne seront pas (ne pourront pas être) rattrapés, ce qui ne lui pose pas de souci.

> *« Quand je regarde une série je suis très concentrée, comme si j'étais au cinéma. Je ne zappe pas, je ne me lève pas pour aller chercher à boire. Peu importe la série ? Oh si, pendant un épisode des Experts, je peux me lever, faire autre chose, répondre au téléphone. Oui il peut m'arriver de le faire, ce que je ne fais pas du tout sur Desperate ou Dexter. (30 ans, professeur des écoles)*

Le régime investi et focalisé s'appuie quelquefois sur des aménagements sociotechniques minutieux. Calbo constatait déjà que la félicité sérielle résultait d'une mise en condition spatio-temporelle savamment orchestrée : d'une part, avec la « reproduction d'un certain espace fonctionnel (…) sous-tendu par un projet de vie domestique visant la réalisation du bien-être »[80] ; d'autre part, *via* l'instauration d'un rituel de téléspectature au sein du cadre contraignant des diverses tâches domestiques et l'aménagement d'un moment de tranquillité, passant parfois par la recherche de l'isolement[81]. En clair, le spectateur va chercher à constituer un cadre de visionnage et d'écoute *ad hoc* prévenant notamment les sources extérieures d'interférence. Depuis, le marché audiovisuel a fourni aux particuliers un ensemble d'équipements *impliquants*, venus enrichir la pratique du spectacle audiovisuel domestique.

À des prix de plus en plus abordables, les sériphiles bénéficient potentiellement des conditions de spectacle proches de celles d'une salle de cinéma – c'est du moins la manière dont ces technologies sont valorisées par les industriels et publicitaires du secteur[82]. Une première attention est portée à l'image. En la matière l'écran de télévision (LCD, plasma, etc.) conserve une avance qualitative face à l'écran de l'ordinateur, en termes de taille d'écran et de qualité d'image. Certains disposent d'un vidéoprojecteur associé à un écran de projection et jouissent ainsi d'une image de très grande dimension (figure 3.2). Leur place dans l'environnement domestique est par ailleurs souvent plus appropriée à la consommation audiovisuelle : en face du canapé du salon ou du lit de la chambre à coucher, pour les personnes interrogées ces écrans sont bien plus que l'ordinateur synonyme de confort de spectature. Certaines pratiques mobilisant des contenus stockés sur le disque dur de l'ordinateur impliquent, à grand renfort de câbles et de connectiques, le transfert de l'image sur l'écran de télévision. Le raccordement de l'ordinateur à la télévision à l'aide d'un ou deux câbles permet dès lors de bénéficier du confort du téléviseur. Le son n'est pas non plus en reste : outre ceux qui ont fait l'acquisition de dispositifs audio spécifiques (enceintes 5.1, 6.1 voire 7.1, Home cinéma, amplificateur indépendant, etc.), certains

---

[80] *Ibid.*, p. 47-48.

[81] Les soirées « séries » de Nora décrites plus haut en ont livré une bonne illustration.

[82] Klinger (2006), Beyond the Multiplex…

mobilisent, encore une fois au gré de savants bricolages, les enceintes de leur chaîne Hifi.

Les particuliers sont ainsi en mesure d'aménager chez eux des espaces-temps dédiés au spectacle audiovisuel. Ils peuvent conforter ces conditions d'immersion dans la fiction en faisant le noir (lumières éteintes, volets fermés), en coupant le téléphone… recréant ainsi un contexte de réception proche de la salle de cinéma :

> *« J'ai une télé HD dans ma chambre avec un système Home Cinéma. La télé a deux ans, c'est les premières télés HD utilisées. C'est pas super récent, mais c'est quand même une grande télé. J'ai un écran de 1,17 m, donc c'est pas mal. Bien en face du lit j'imagine ? Oui. Pour transférer sur la télé, c'est enfantin : mon PC, je le branche sur la télé, j'ai une souris sans fil et du lit je lance une série télé. Chez mes parents, on a aussi dans le salon un projecteur HD avec un écran de 2,70 m de diagonale. L'écran est derrière une poutre, on appuie sur un bouton et ça le fait descendre. Comme c'est un projecteur en HD, je branche mon PC portable dessus sans aucun souci. Donc on se projette une série télé qu'on branche sur le projecteur avec une diagonale de 2,70 m. Pour Battlestar Galactica, qui est une série bourrée d'effets spéciaux, ça rend vraiment bien. Pour Desperate, ça a moins d'intérêt. » (Damien, 25 ans, informaticien)*

Comme l'explique Damien, de telles conditions se prêtent davantage au visionnage de certaines séries plutôt que d'autres, des séries faisant la part belle à l'image (e.g. effets spéciaux) et au son : *Battlestar Galactica*, *Rome*, *24 heures chrono*, *Games of Thrones*, etc. Cette catégorie de séries recoupe certains genres fictionnels comme la science-fiction, la fiction historique ou d'action.

Figure 3.2 – Un écran de projection associé à un vidéoprojecteur, disposé en face du canapé du salon. Lorsqu'il n'est pas utilisé, il est enroulé sur lui-même et « disparaît ».

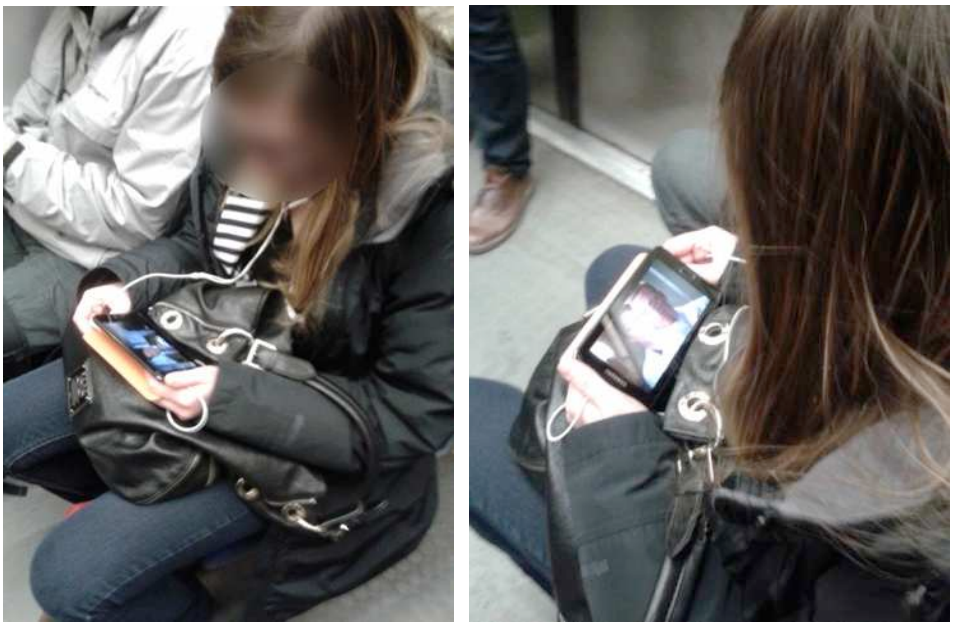

Figure 3.3 – Femme visionnant un épisode de *Grey's Anatomy* sur son *smartphone* dans le métro parisien (novembre 2012)

Des genres que l'on retrouve dans la production cinématographique :

> *« J'ai un grand écran 116 Led, un truc qui crache bien et je suis à 2m50 devant, c'est-à-dire que j'ai une meilleure image chez moi que quand je vais au cinéma ! Je suis plus immergé dans le film sur un écran comme le mien et vue la distance où je regarde que dans certaines salles de ciné. Pour le son, j'ai un peu renoncé pour la paix des ménages. Et puis j'ai pas la place de faire un système 5.1 avec des enceintes partout. Par contre, l'image est exceptionnelle. Et maintenant avec les Blu-ray… J'ai une centaine de Blu-ray chez moi, plutôt sur les trucs à très belle qualité d'image. Il m'est arrivé, je le confesse, d'acheter des grosses niaiseries simplement parce que t'avais des images exceptionnelles (rires). Typiquement les David Lean – Lawrence d'Arabie, Docteur Jivago… – enfin des trucs très grand spectacle, du cinéma où t'en prends plein la vue au niveau image, plaisir du cinéma, qualité de l'histoire. Donc des fois ça peut être des très bons films, des moins bons mais c'est… y'a une espèce de magie au cinéma qui fait qu'il y a certains films, même si c'est pas des chefs d'œuvres, où tu rentres dans l'histoire quoi. Et quelque part tout ce mix image-musique et autre t'y fait rentrer bien mieux. Donc c'est pas forcément des chefs d'œuvres du cinéma mais t'as des films d'aventure comme ça qui sont faits, enfin c'est le Cinéma, tu rentres dans le film, tu retombes en enfance. » (Daniel, 50 ans, cadre)*

Cette catégorie de fictions *« grand spectacle »* rappelle en partie ce que Klinger nomme les « perfect DVD movies », soit des films tirant profit et valorisant la technologie numérique, que ce soit en termes de techniques de tournage et de production (caméra numérique, effets spéciaux, etc.) ou de présence de contenus bonus. À cet égard, certains réalisateurs comme George Lucas (*Star Wars*) ou Peter Jackson (*Le Seigneur des anneaux*), au-delà de la qualité artistique dont ils font preuve et que l'on peut discuter, tirent leur épingle du jeu selon Klinger. Woody Allen et Abbas Kiarostami, dont la renommée n'est plus à faire, sont au contraire pointés pour leur ignorance des potentialités du numérique. La sociologue américaine met en lumière la montée d'une esthétique du matériel (*« hardware aesthetic »)* conduisant à évaluer les films selon des considérations technologiques. Cet angle esthétique préside à « la consécration de films d'action et/ou à effets spéciaux, (…) à une relecture des films à travers une idéologie du spectaculaire et du succès de la forme sur le contenu »[83].

Le numérique a d'autre part contribué à l'essor de la version originale sous-titrée (VOST). Faisant primer le *regarder-lire* sur l'*écouter* (lequel est davantage associé à la version française), l'usage de sous-titres dans les pratiques sérielles concourt au régime d'attention focalisée. À l'inverse, la VF permet une écoute plus relâchée.

[83] *Ibid.*, p. 74.

De l'importance de la version : la montée de la VOST

Nourris durant de nombreuses années aux téléfictions anglo-américaines plus ou moins bien doublées sur les chaînes françaises, les spectateurs ont de plus en plus pu accéder à des séries en VOST. La version originale est proposée par les DVD et la VOD et, de façon encore parcimonieuse, par certaines chaînes télévisées – sans parler des séries téléchargées ou « streamées » illégalement[84]. La TNT a coïncidé avec l'introduction de la version multilingue (VM), qui permet au téléspectateur de choisir la version (française ou originale sous-titrée) dans laquelle il souhaite visionner un programme. Après sept années d'existence, cette option reste toutefois peu exploitée par les principales chaînes françaises[85].

Compte tenu du faible impact de la VM sur l'audience, les coûts financiers de la VM n'invitent pas les diffuseurs à un excès de zèle, loin s'en faut. Cela étant, le député Denis Jacquat a récemment déposé une proposition de loi visant à rendre obligatoire la diffusion en version originale sous-titrée des « films, téléfilms, séries et feuilletons étrangers » à la télévision[86]. L'objectif de cette proposition est de « favoriser le développement de la compétence de la compréhension orale (…) d'une seconde langue européenne, facteur d'ouverture et d'insertion sociale et professionnelle ». Pour le parlementaire, la fréquentation de langues étrangères ne doit pas être « limit[ée] à la stricte sphère de l'école » mais au contraire étendue « au cercle familial, par le biais notamment de la télévision dont, justement, les jeunes sont de grands consommateurs ». L'enjeu soulevé par cette proposition de loi rejoint les aspirations d'une partie des sériphiles, jeunes et moins jeunes, que j'ai pu rencontrer.

La consommation de fictions anglo-saxonnes, si elle relève pleinement du domaine du loisir, n'empêche pas en effet d'allier « l'utile à l'agréable » en en faisant une source d'apprentissage de l'anglais par imprégnation quotidienne. Et cela exige une certaine concentration spectatorielle. Un processus se fait jour au gré des entretiens,

---

[84] L'acclimatation à la VO s'est opérée également *via* le téléchargement en ligne. Nous verrons au chapitre 6 qu'Internet abrite un système très organisé dédié au sous-titrage des œuvres étrangères, concomitant du système de téléchargement.

[85] Sur TF1, seules quelques séries (*Grey's Anatomy*, *Les Experts*, *Gossip Girl*) bénéficient de la VM. Les chaînes du groupe France Télévision quant à elles ne la proposent tout simplement pas. Le déploiement de la VM est en réalité le fait principal des chaînes privées et du câble (Canal+, Paris Première, Cinécinéma, Série Club…) qui diffusent, depuis le début des années 2000, une partie de leurs fictions étrangères en VOST. Les raisons de cette faible croissance sont multiples, d'ordres financier mais aussi juridique et technique. C'est ce dernier argument qui est avancé par France Télévision : à l'inverse des chaînes privées qui peuvent simultanément transmettre deux pistes son, l'entreprise publique ne dispose encore que d'un unique canal de diffusion. Aussi, l'option multilingue aurait-elle pour conséquence d'affaiblir sensiblement la qualité d'image du programme.

[86] Proposition n° 3849 du 18 octobre 2011, renvoyée à la commission des affaires culturelles et de l'éducation, à défaut de constitution d'une commission spéciale dans les délais prévus par les articles 30 et 31 du Règlement.

qu'Antoine résume bien – encore que tous les sériphiles sont loin de présenter une telle pratique intensive et une telle acculturation à la langue de Shakespeare :

> *« Au début, on regarde en VF. Après, on trouve que c'est un peu faux, que ça manque un peu d'authenticité. Donc on va regarder en version sous-titrée et puis après on va essayer de regarder en version sous-titrée en anglais. Après, on va enlever les sous-titres et on va se dire qu'on comprend très bien. Après, on s'y fait. Il y a des mots qui reviennent, qu'on ne comprenait pas au début, des expressions ou des mots qui n'existent qu'en anglais qu'on cherche et après on s'y fait. Au bout de six ou sept ans de visionnage intensif, on parle forcément un peu anglais. » (21 ans, journaliste pigiste)*

Selon le jeune homme, le recours (retour ?) à la version *originale* permettrait d'approcher l'*authenticité* de l'œuvre. Suivant cette logique, le doublage français devient trahison, moins par la traduction langagière qu'elle engage que par la substitution des voix des acteurs-personnages de la série par les voix de comédiens français, exprimées en d'autres lieux et d'autres temps à destination du public francophone[87]. À l'aune de cette authenticité donc, la VOST française l'emporte chez certains sur la VF mais est surclassée par la VOST anglaise, la voie souveraine étant évidemment la VO non sous-titrée. Mais encore faut-il, concernant les deux dernières, une bonne maîtrise de la langue, sans quoi le plaisir de se sentir *au plus près de l'œuvre* est mis à mal par un défaut de compréhension. D'aucuns préfèrent en revanche une VF de bonne facture à une traduction sous-titrée de qualité médiocre :

> *« Des fois tu sens que ça a été mal sous-titré. Je recherche pas de manière systématique la VO. C'est très variable, y'a des fois où la version française est de meilleure qualité et ça tu ne peux pas trop le savoir. D'ailleurs les sous-titres sur les chaînes Orange sont à chier ! » (Daniel, 50 ans, cadre)*

Pour d'autres au contraire, passés à la VOST, la VF paraît tout simplement insupportable. C'est une raison majeure de leur désertion de la télévision française dont les chaînes, à leurs yeux, s'entêtent trop souvent à doubler les fictions étrangères :

> *« J'ai commencé à apprécier les VO et surtout à détester les voix françaises de manière générale. Ça s'est complètement accentué en téléchargeant les séries directement après leur diffusion américaine. Quand j'ai vu les doublages de Lost ou de Desperate Housewives, j'ai trouvé ça inregardable. » (Gabriel, 24 ans, Lyon)*

Dans certains cas cependant :

---

[87] La mise à l'agenda américain relève aussi pour partie de cette question de l'authenticité, les spectateurs français cherchant par là se rapprocher du contexte et des conditions de téléspectature nord-américains.

> *« Si ce sont des films ou des séries que j'ai connus en VF, cela ne me dérange pas de les regarder en VF. Mais par contre, si ce sont des choses en VO, si ce sont des films ou des séries que je découvre maintenant, en VF cela ne passe pas. » (Armand, 20 ans, étudiant).*

En revanche, pour les non-bilingues, la VF a ceci d'avantageux sur la VOST qu'elle autorise le spectateur à se décentrer de l'écran, afin, par exemple, de vaquer à quelque tâche concomitante. Préparer le repas, faire le ménage, remplir un sudoku, etc. s'avèrent difficilement conciliables avec le visionnage d'une série s'il requiert une concentration continue sur l'écran. Y compris pour les plus fervents partisans de la VOST, la VF peut être choisie par commodité afin d'avoir le regard relativement libre d'être porté sur d'autres objets d'attention. Dans ce cas, l'ouïe et la dimension audio prendront le relai de la vue et de l'image.

> *« C'est compliqué parce que je peux pas mettre n'importe quel programme quand je fais du repassage, parce que je ne peux pas trop regarder l'image. Donc il faut que ce soit une série que je puisse suivre juste sur le son. » (Catherine, 48 ans, secrétaire)*

En conclusion, le visionnage sériel se déploie sur un axe flottant/focalisé. La manière dont est investie une série tient : i) au degré d'attachement qu'un amateur lui porte ; ii) à sa nature et son intention (fiction itérative/feuilletonnante, genre…) ; iii) aux conditions, équipements et supports au travers desquels elle est regardée. Ces équipements et supports s'étant multipliés, les conditions de visionnage sont aujourd'hui nombreuses : une série peut tout autant être visionnée en direct sur un *smartphone* dans un métro bondé et avec une connexion intermittente qu'en Blu-ray sur un écran de 150 pouces connecté à un ensemble Home cinéma. À côté des efforts d'optimisation du contexte de visionnage de Damien et Daniel, d'autres sessions de visionnage souffrent d'un cadre relativement précaire, comme a pu le décrire Figeac à propos de la télévision mobile[88]. Mais si l'engagement spectatoriel peut être assisté techniquement par des aménagement audio-visuels particulièrement « impliquants », il n'est pas indispensable de regarder une série sur un écran plasma large avec un son Dolby et toutes lumières éteintes pour être pleinement impliqué dans la fiction.

Ces formes d'écoutes – flottantes et dispersées ou, au contraire, focalisées et investies – recouvrent en grande partie l'un des axes avancés par Boullier dans son analyse des styles de relation à la télévision[89] : « l'investissement émotionnel », polarisé entre des relations « passionnées » ou « tangentielles ». « Le "tangent" est là sans être là, est blasé, ne croît à rien mais reste là quand même (…) Le passionné, à l'autre extrême, s'enthousiasme et s'irrite de tout, la télévision est chargée d'intensité émotionnelle, il

[88] Figeac (2009), Vers une pragmatique des attachements médiatiques…

[89] Boullier (1987), *La Conversation télé*…

lui en prend, lui en rend, en projette, en diffuse autour de lui »[90]. Ce qu'illustre le rapport non seulement aux séries mais à tout type de fiction dont Lucile rend compte :

> *« À un moment j'éteins mon cerveau et je réagis avec mon cœur, avec mes sentiments. Donc je peux pleurer, je peux gueuler. Je réagis beaucoup : film ou série, peu importe. Typiquement, La petite maison dans la prairie, je m'en suis toujours pas remise. J'ai pleuré pour tous les épisodes. (…) Ce que je trouve étrange, de mes copines qui regardent des séries, je suis la seule à le faire sur la télé. Elles sont toutes hyper fans à regarder des trucs sur Internet tout ça. J'ai l'impression qu'elles ont une consommation beaucoup plus développée que la mienne, et en même temps, qu'elles ne s'attachent pas autant. Elles passent énormément de temps derrière leur ordinateur à regarder des séries mais c'est comme si elles étaient moins touchées par ce qu'elles voyaient. Mais après c'est peut-être juste dans la manière d'en parler. » (27 ans, avocate)*

Je fais l'hypothèse qu'une relation passionnée ou tangentielle est signalée par une attitude spectatorielle, une forme attentionnelle empiriquement observable – bien que ce lien ne soit sans doute pas systématique. Et s'il n'est pas à exclure qu'une écoute religieuse puisse dissimuler une distance critique, un quant-à-soi envers ce qui est reçu, gageons qu'une relation émotionnellement chargée ne procède jamais d'une attention véritablement flottante. Bien qu'elle regarde les séries lors de leur diffusion télévisuelle sur son petit poste et sans autre agencement de son cadre spectatoriel, Lucile se targue d'une écoute ordinairement attentive. Les rares cas d'attention oblique qu'elle concède concernaient des séries peu voire pas du tout appréciées et regardées pour tenir compagnie à son petit ami de l'époque :

> *« Pendant quelques années, j'ai regardé – mais sans m'y intéresser – le truc de France 3 là… Plus belle la vie. Je vivais à l'époque avec quelqu'un qui adorait cette série. Donc je regardais de fait aussi mais je trouvais ça vraiment chiant comme la mort. (…) Et tu as continué ensuite quand vous vous êtes séparés ? Ah non pas du tout ! C'était lié à mon copain. Ce que j'ai regardé aussi lié à ce copain, c'était le truc sur les médecins, Grey's Anatomy. J'ai jamais réussi à prendre les personnages au sérieux, parce qu'ils sont pas du tout sérieux. Ils ont l'air beaucoup plus intéressés par leur nombril que par leur métier, et c'est un truc qui me gênait beaucoup. (…) Quand je te parlais des moments visionnage avec ma mère, c'étaient des moments où on était à fond ; là moi je passais 15 minutes à me foutre de la gueule des personnages et [mon copain] 15 minutes à me demander de me taire. » (27 ans, avocate)*

Peu ou prou caractérisé par une attitude attentionnelle observable, cet axe d'investissement émotionnel, Boullier le conjugue à un axe de « négociation sociale »

---

[90] *Ibid.*, p. 91.

opposant les deux pôles de la « maîtrise » et de la « dépossession »[91]. Je terminerai ce chapitre sur un dernier constat : la (perte de) maîtrise est une question d'importance dans la relation des individus aux séries.

3.3.3 – La série « addictive » :

> « Comment négocie-t-on avec l'univers de l'autre, c'est-à-dire avec l'institution télévision ? Parvient-on à le faire sien au moins partiellement ou est-on absorbé, capturé, englouti dans cet univers ? (…) [Le] discours [du spectateur] s'organise (…) selon cette polarité : maîtriser ou être possédé, contrôler ou subir, être indépendant ou dépendant »[92].

Une formule rhétorique…

> *« Heroes, la première saison c'était énorme mais vraiment énorme. C'était insoutenable d'attendre une journée pour voir l'épisode suivant. » (Mélanie, 25 ans, étudiante)*

> *« Je défie quiconque qui aime la série Six Feet Under de résister au… voilà, de pas pouvoir tout mater dans un week-end. La Cinquième saison de Six Feet, je l'ai vue en trois jours. Ça fait 13h, je l'ai vue en trois jours. (…) J'ai 800 DVD, mais c'était celui là qu'il me fallait quoi. Et j'avais peur.. je croyais qu'il me le manquait, qu'il était dans le coffre de la voiture [d'un copain], j'étais prêt à aller le chercher, à faire le tour… J'étais crevé mais il me fallait ça quoi, c'était ça qu'il me fallait quoi, pour voir les quatre épisodes dans la soirée quoi. » (Philippe, 28 ans, romancier/jobs alimentaires)*

L'imaginaire toxicomaniaque n'est pas loin lorsqu'on aborde la question de l'attachement sériel. Le recours fréquent des amateurs à la thématique de l'addiction est en cela symptomatique. Tiré de l'anglais, le terme est aujourd'hui populaire, en particulier chez les jeunes générations, pour qualifier une vive appétence envers un produit culturel (films, jeux vidéo, musique, etc.). Les sériphiles ne font pas exception, certains n'hésitant pas à se définir comme *addicts* aux séries. Cette expression relève cependant aujourd'hui d'abord d'un effet de mode. Servie à « toutes les sauces » pour définir des formes d'attachement finalement très variées, elle renvoie à des expériences souvent très éloignées de son acception psychopathologique. « Dans le domaine des toxicomanies, expliquent Lydia Fernandez et Henri Sztulman, l'addiction sert à désigner des conduites de consommations excessives, transgressées, régressives et compulsives dont l'induction, le maintien et la fréquence sont hors de portée des capacités de contrôle de l'individu »[93]. Mais les deux chercheurs soulignent

---

[91] Ibid.

[92] *Ibid.*, p. 90.

[93] Fernandez, Lydia, Sztulman, Henri (1997), « Approche du concept d'addiction en psychopathologie », *Annales Médico-Psychologiques*, n°155, p. 255-265 (p. 257).

par ailleurs que le terme a largement débordé le cadre des conduites toxicomaniaques : trouble des conduites alimentaires, jeux d'argent, pratiques sexuelles, etc. Au sens large, l'addiction renverrait ainsi à toute « conduite humaine caractérisée par des actes répétés dans lesquels prédomine la dépendance à une situation ou à un objet matériel qui est recherché et consommé avec "avidité" »[94].

Par extension, et au-delà des considérations émanant de professionnels de la santé, se déclarer aujourd'hui « addict » (ou encore « accro ») semble ordinairement être une manière hyperbolique d'exprimer un « simple » goût prononcé pour quelque chose. De ce point de vue, force est de constater l'évolution rhétorique concernant l'évocation du goût passionné. Le vocabulaire de l'addiction caractérisait jusqu'alors, dans le champ des pratiques culturelles, le penchant par trop excessif du « fanatique », lequel représente aujourd'hui encore la figure repoussoir de tout amateur. Or, si certains avouent quelque tendance addictive aux séries, l'aveu est la plupart du temps volontiers sur-joué en présence d'autrui, et *a fortiori* devant l'interviewer. En effet, il n'est généralement pas question pour l'enquêté de se dépeindre comme fanatique, au sens indiqué plus haut. Boullier remarquait déjà l'impossibilité d'un « aveu de "TV-addiction" total. Ça ne peut sans doute pas se dire, comme bien d'autres intoxications ou envoûtements »[95]. Il s'agit la plupart du temps plutôt d'une forme d'autodérision mêlée d'un brin de culpabilité, d'un jeu avec des codes partagés – y compris par le sociologue – qui incite l'interlocuteur à ne pas interpréter l'expression littéralement. D'ailleurs, d'aucuns conviendront bien souvent qu'être addict à une série ou à un genre musical n'engage pas les mêmes risques que s'agissant de cocaïne ou de jeu d'argent – c'est oublier cependant que la dépendance aux jeux vidéo, par exemple, fait désormais l'objet d'une prise en compte par les pouvoirs concernés[96].

Ainsi, dans la bouche des amateurs rencontrés, les termes « addict » et « accro » semblent, en première approximation, équivalents à celui de « fan ». Or, la notion de « fan » constitue elle aussi un clin d'œil au sens dépréciatif traditionnellement attaché au terme (voir le chapitre 1). Le constat déjà évoqué de Jensen[97] au début des années 1990 ne semble plus aussi vrai aujourd'hui avec l'usage généralisé du mot « fan » selon une acception bien moins péjorative et plus ouverte (M6 en a d'ailleurs donné une

---

[94] *Ibid.*, p. 263. Situation et objet matériel apparaissent en réalité difficilement séparables : comment distinguer l'assuétude à la cigarette de l'acte de fumer lui-même ?

[95] Boullier (1987), *La Conversation télé*..., p. 90.

[96] En France, la Mission Interministérielle de Lutte contre la Drogue et la Toxicomanie (MILDT), en charge « d'animer et de coordonner la lutte contre les drogues et les toxicomanies » a vu ses prérogatives étendues aux jeux vidéo : « certains joueurs développent une véritable addiction, avec une perte de contrôle totale. Lorsque cette pratique du jeu devient problématique ou excessive, on parle alors de "jeu pathologique". Les joueurs pathologiques ne sont pas nécessairement ceux qui jouent beaucoup, mais plutôt ceux qui deviennent incapables de contrôler leur pratique, et ce malgré les répercussions négatives de celle-ci » (http://www.drogues.gouv.fr/autres-consommation/addictions-sans-produit/).

[97] Jensen (1992), "Fandom as Pathology"...

bonne illustration avec l'émission populaire *Fan de*, débutée en 1997). Toutefois, si ces termes peuvent recouvrir différents niveaux sémantiques, la crainte persiste chez les sériphiles de se voir étiqueter[98] comme addict ou fan dans leur sens originel. Sous ce glissement sémantique, le principe qui veut que « le *fanatic*, c'est l'autre » est toujours à l'œuvre. Il se caractérise chez Kévin par le *distinguo* qu'il fait entre le fan – tel qu'il se décrit – et *la* groupie – qu'il se défend d'être :

> *« Je pense être un fan de la série Lost. Maintenant, j'irai pas jusqu'à dire que je suis une groupie. Parce que pour moi, c'est… enfin je fais une nuance entre… Groupie, c'est l'extrême de l'extrême. Genre, on voit l'acteur, on chiale. Je sais pas moi, j'avais vu un reportage où y'avait une fille, là, un des mecs de Tokyo Hotel qui l'avait vue, il a touché la main, et elle s'est mise à pleurer. Voilà, ça pour moi, c'est une groupie. C'est genre, on peut plus vivre sans la série, sans le machin, non. Moi, je suis juste fan : j'aime beaucoup, beaucoup. Et pour moi, le stade extrême, c'est la groupie. » (19 ans, étudiant)*

Les fréquentes références à la toxicomanie de la part des sériphiles ne sont pas sans rappeler le rapprochement analytique effectué par Hennion, Maisonneuve et Gomart entre une passion culturelle (la mélomanie) et l'usage de stupéfiant (la consommation de méthadone)[99]. Aussi audacieux qu'éclairant, le parallèle vient ici avant tout enrichir un travail au long cours sur la musique visant à sortir du double écueil de sa réduction sociologiste ou de sa naturalisation. Selon eux, toute considération morale mise de côté, mélomanes et toxicomanes déploient des pratiques ainsi qu'un savoir-faire dans la manière d'activer les effets de leurs objets respectifs finalement peu différents.

> « L'attachement produit par ces objets peut être défini dans les deux cas comme un curieux abandon consensuel de soi : il s'agit d'entrer dans un monde de sensations fortes, d'accepter que des forces, des objets, des événements externes prennent possession de soi, d'être "sous influence", de mettre entre parenthèses son contrôle de soi et sa volonté dans le but d'être entraîné hors de soi, "au-delà de soi-même". »[100]

Comme les sériphiles, mélomanes et toxicomanes œuvrent à leur propre abandon aux effets des choses (série, musique ou drogue), un abandon qu'ils ont savamment préparé. Pour le sériphile, nous l'avons constaté, cela engage par exemple un aménagement du contexte de spectature : confort de visionnage, suppression des « bruits » extérieurs, etc. Il s'agit également de gérer les interruptions et la longueur des fictions : savoir bien aménager les rendez-vous successifs avec les séries,

---

[98] Becker, Howard (1985), Outsiders. Études de sociologie de la déviance, Paris, Métailié.

99 Hennion et *alii.* (2000), *Figures de l'amateur*… Le parallèle est l'objet d'un article antérieur : Gomart, Émilie, Hennion, Antoine (1999), "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users", *in* J. Law et J. Hassard (eds.), *Actor Network Theory and after*, Oxford, Blackwell & The Sociological Review, p. 220-247.

[100] *Ibid*. (2000), p. 169.

échelonner la consommation afin de ne pas atteindre la saturation (overdose) tout en évitant de perdre le fil et l'intérêt (dissipation des effets), etc.

…et un trait caractéristique du genre

Mais plus encore que pour l'écoute musicale, il me semble que la rhétorique de l'addiction n'est pas anodine s'agissant de la pratique des séries. À la différence de la notion de « fan » – être fan *d'*une série –, et comme le verbe « accrocher » – être accroché *par* une série –, la notion d'addiction suggère l'idée d'une action extérieure : le spectateur *agi* par une série. En cela, le vocable traduit et met en exergue une tension propre à la spectature sérielle exprimée et ressentie avec plus ou moins de vigueur par les sériphiles. Certains rendent compte en effet d'une ambivalence à l'endroit des séries. Celles-ci sont comparées à l'occasion à une drogue à laquelle, de leur propre aveu, ils succombent plus que de raison. Ce phénomène résulte pour partie de la « dérégulation » de la temporalité sérielle à l'occasion de l'éditorialisation et la délinéarisation des programmes. Je l'ai dit plus haut, l'institution télévisuelle ne peut plus désormais servir de garde-fou contre une consommation trop intensive. Paradoxalement, le fait d'avoir aujourd'hui la possibilité d'une plus grande maîtrise du temps sériel (DVD, DivX, etc.) engendre, pour le spectateur, un risque de perte de maîtrise de sa consommation. Si pour certains les séances « marathon » procurent un réel plaisir[101], ce mode de visionnage est plutôt vu d'un mauvais œil par d'autres et, parfois, vécu négativement. Cette problématique est longuement abordée par Romain, dont la consommation de séries s'effectue depuis plusieurs années exclusivement *via* son ordinateur connecté à Internet :

> *« Ça peut devenir comme une drogue, plus regarder pour regarder que regarder parce qu'on veut regarder… C'est un mélange de plaisir et de non plaisir, un peu comme la cigarette. C'est une forme de drogue : on aime bien fumer mais des fois on se rend compte que ça ne fait pas vraiment du bien, sauf qu'il n'y a pas de "Nicopatch". (…) J'en ai beaucoup beaucoup regardé et ça commence un peu à me gonfler… cette forme d'addiction, cette forme de besoin que j'avais pas avant avec la télé que je regardais un peu comme ça sans trop suivre l'histoire. » (29 ans, comptable)*

Cette impression est décuplée avec les séries feuilletonnantes que Fabienne, par exemple, en connaissance de cause, préfère éviter. Elle n'est pourtant pas concernée par les longues séances de visionnage compulsif puisqu'elle regarde des séries uniquement à la télévision lors de leur diffusion hebdomadaire.

---

[101] C'est le cas de Laurent, dont j'ai présenté un extrait d'entretien plus haut. Chez lui, par ailleurs, ce mode spectatoriel extrême est aussi l'un des signes d'appartenance à la communauté sériphile *« Je suis capable de me regarder une saison en deux ou trois jours (…) Et tout le monde ne peut pas suivre »*.

> *« Quand c'est feuilletonnant, qu'on est obligé de suivre, ben on est un peu attaché au truc. C'est comme un fil à la patte, on est un peu esclave. Comme moi je suis quand même pas mal prise par la télé alors si en plus je commence à m'accrocher sur un truc où je dois absolument regarder toutes les semaines… » (50 ans, employée)*

Le problème de *dépendance* aux séries soulevé par Romain et Fabienne est régulièrement signalé dans les entretiens et sur les forums. Il est aussi avancé par des non pratiquants lors des échanges plus informels que j'ai pu avoir au cours de ce travail : le risque présumé de (re)tomber dans l'engrenage de la dépendance amène certaines personnes à se tenir délibérément à l'écart du genre ou, à tout le moins, des plus feuilletonnantes.

> *« Je ne fais rien de tout ça. J'ai jamais regardé 24 heures chrono et autres, et d'ailleurs je me dis qu'il faut pas que je mette le pied dedans parce qu'après je vais être obligée de rattraper tout, je vais être accro. J'ai pas envie. » (Romane, assistante monteuse, 43 ans)*

Le procédé narratif de « la suite à demain », conjugué à la technique du *cliffhanger*, y contribue fortement. Parce qu'elle garantit une relative fidélité du public, la dépendance des spectateurs au programme est d'ailleurs visée par les créateurs. La structuration des téléfictions en actes (épisodes, saisons), notamment celles à tendance feuilletonnante, les contraint à trouver un moyen non seulement d'attirer le plus de téléspectateurs possible mais également de les conserver sur la durée. Il s'agit de les maintenir concernés malgré les nombreuses interruptions plus ou moins longues de la narration : c'est-à-dire les intervalles entre les épisodes (ordinairement, 24 heures ou une semaine selon les cas), les périodes de creux entre deux saisons généralement de plusieurs mois, mais aussi les coupures publicitaires à l'intérieur même des épisodes[102]. À cette fin, l'un des moyens les plus efficaces reste le *cliffhanger*, dont la teneur et l'intensité équivaut généralement à la longueur de l'interruption consécutive. La rupture narrative préalable à une pause publicitaire (de quelques minutes) engage autrement dit une mise en suspense bien moins saisissante que l'ultime scène d'un épisode final de saison. Dans ce dernier cas, il revient au *cliffhanger* final d'accrocher assez le spectateur afin qu'il patiente jusqu'au début de la saison suivante[103].

> *« C'était la fin d'une saison et j'avais envie de voir la saison suivante. Je sais pas comment ils se débrouillent pour donner l'envie ?! C'est-à-dire que j'ai envie vraiment de*

---

[102] Aux États-Unis, une série de 52 minutes diffusée sur un *network* en compte généralement quatre. En France, la norme correspond plutôt à deux inserts publicitaires, cependant plus longs.

[103] L'un des premiers et plus fameux d'entre eux fût celui de l'épisode final de la deuxième saison de *Dallas*, connu sous le nom « Who shot J.R. ? ». Lors de l'ultime scène de la saison 1979-1980, un individu non identifié tire sur J.R. Erwing, personnage phare du feuilleton, le laissant pour mort. Après huit mois d'attente, les téléspectateurs américains purent enfin constater que J.R. avait survécu et connaître l'identité du tireur. Le premier épisode de la troisième saison, intitulé *Who did dit ?*, connut alors des records d'audience à sa diffusion aux États-Unis.

> *regarder la suivante. (…) Alors c'est vrai que souvent je me dis "ah j'aimerais bien voir la suite", et puis le lendemain ben c'est passé et j'arrive très bien à tenir jusqu'à la semaine suivante. (Benjamin, 24 ans, podologue)*

Benjamin témoigne bien du caractère labile que revêt parfois l'attachement sériel : un désir aussi fort que fugace de voir la suite du récit, une envie irrépressible dans l'instant mais s'estompant assez rapidement. Lucile raconte s'être autorisée une entorse à son habitude de suivre *ses* séries à la télévision pour une seule d'entre elles, très appréciée au point de franchir le pas du streaming :

> *« La seule série que j'ai regardée sur Internet, c'est Les frères Scott. Je les regardais en streaming, parce que j'étais tellement dingue de cette série que je ne pouvais pas me contenter de ce qui passait à la télé. Au début je regardais à la télé et ça m'a vraiment super plu et donc il m'en fallait plus. Et à chaque fois que j'étais chez moi, j'allais sur internet regarder. Et je les re-regardais à la télé. J'étais dingue de cette série ! » (27 ans, avocate)*

Cet intense attachement ne se révélera néanmoins pas aussi profond puisque, à l'occasion d'une rupture dans son parcours de vie, elle tourne la page sans peine ni frustration. Le temps de latence imposé alors suffit à dénouer le lien passionnel qui la tenait à cette série, série qu'elle cesse de regarder au milieu d'une saison et de l'histoire :

> « Les Frères Scott, est-ce que tu es allée au bout ? *Non, je ne suis pas allée au bout. Tu sais où est-ce que ça en est là ? Non. C'est-à-dire que tu peux être accro à cette série pendant un an.. Et après m'en désintéresser complètement, oui. Je veux dire… mon intérêt reste limité, enfin j'adore hein, mais c'est pas un besoin absolu même de savoir la fin. Et puis je crois qu'au fond je m'en fouts… » (27 ans, avocate)*

Pour la jeune avocate, comme pour d'autres, le suivi d'une série peut être une expérience très forte tout en étant, *« au fond »*, de peu d'importance. De peu d'importance relativement à d'autres activités et d'autres attachements – qui la musique, qui le cinéma, qui le théâtre, qui les amis. La crainte, pour les amateurs comme Lucile, est d'être happé par une série (dont on connaît les procédés de « capture ») au point de négliger *ce qui compte vraiment*. Chez Antoine au contraire, et en cela il semble compter parmi une communauté de sériphiles marginale, la pratique des séries n'est pas un hobby de second plan et certaines séries des marottes passagères. Les séries *comptent* bel et bien et l'attachement qui leur est porté ne souffre aucune ambivalence. En effet, Antoine explique en maîtriser la consommation ; ce ne fut pas toujours le cas :

> *« Je me faisais des nuits blanches. Les saisons 1 et 2 de "Grey's anatomy", je les ai regardées en deux jours. J'ai fini avec une nuit blanche et je me suis couché vers 9h. Ça a bien changé depuis ! (…) On peut facilement en regarder deux ou trois épisodes par soir sans faire de nuit blanche. » (21 ans, journaliste pigiste)*

Quand Lucile ou Romain glissent ou craignent de glisser vers la relation addictive, de celles qui mènent à la frénésie consommatoire où le plaisir tend à s'effacer, Antoine ou encore Hélène rendent compte de relations à la fois passionnées et maîtrisées aux séries. En ce sens, ils correspondraient à ces amateurs « démiurges » distingués par Boullier : modèle « idéal du point de vue du statut culturel de la télévision (…) cumul[ant] les avantages de la proximité affective et ceux de la maîtrise sociale. »[104] En face, Lucile et Romain navigueraient, au moins dans la manière qu'ils ont de relater leur rapport aux séries et leurs craintes, entre les figures du « spectateur-addict » et du « spectateur-zombie » également pointées par Boullier. Ils expriment en effet le sentiment, propre à la première figure, de « capture » parfois éprouvé au contact de certaines séries : « on baigne dans un monde [sériel] sans pouvoir s'en démarquer »[105]. Mais cette dépendance n'est pas forcément perçue favorablement comme le modèle de Boullier le suggère. Elle peut créer au contraire un profond malaise formulé par Romain plus haut, lorsque cette dépendance se conjugue à une relative indifférence et un plaisir délité, corrompu. C'est là la marque de la spectature « zombie » : « La dépossession (…) se connote d'une absence de plaisir, voire d'une déception quasi dépressive en permanence »[106].

En définitive, la thématique de l'addiction tient certes d'une rhétorique hyperbolique en vogue, en particulier au sein des jeunes générations, pour décrire un intérêt (culturel, culinaire, etc.) plus ou moins fort. Les séries n'y dérogent pas. Hennion et ses co-auteurs ont souligné d'ailleurs tout l'à-propos du parallèle, sous-tendu par la thématique de l'addiction, entre l'usage de drogue et l'attachement musical (et plus largement culturel). Ce parallèle permet en effet de penser plus aisément la distribution de l'*agency* au sein de la situation d'écoute, entre le sujet, son objet d'attention et la multitudes des médiations qui les font se rencontrer. Mais au-delà de cette montée en généralité théorique, j'ai montré que la terminologie toxicomaniaque régulièrement mobilisée par les enquêtés n'est pas seulement une manie langagière. Et plus encore que pour la musique étudiée par Hennion et ses co-auteurs[107], nous avons vu que cette terminologie éclaire particulièrement le rapport entretenu et vécu par les spectateurs à l'égard des séries, un rapport en partie constitutif de la raison d'être fondamentale de la téléfiction : fidéliser un public et faire en sorte qu'il revienne au rendez-vous suivant. Tout à fait conscients du pouvoir d'action de ces fictions (et de

---

[104] Boullier (1987), *La Conversation télé…*, p. 95.

[105] *Ibid.*, p. 93.

[106] *Ibid.*, p. 116.

[107] Je ne parle pas non plus en totale méconnaissance des choses, ayant travaillé également sur la mélomanie. Voir notamment : Granjon, Fabien, Combes Clément (2007), « La *numérimorphose* des pratiques de consommation musicale », *Réseaux*, n° 145, p. 291-334 ; Combes, Clément, Granjon, Fabien (2012), « Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs : l'hypothèse de la numérimorphose », *in* E. Brandl *et alii.* (dir.), *25 ans de Sociologie de la Musique en France - Tome 1*, Paris, L'Harmattan, p. 147-161.

leurs diffuseurs), certaines personnes d'ailleurs préfèrent se tenir à distance : mesure préventive afin d'éviter de « tomber dedans ».

Conclusion du chapitre 3

Ce chapitre a été l'occasion d'approcher un premier champ de la pratique des séries, qui vient sans doute le plus intuitivement à l'esprit s'agissant d'une production audiovisuelle : le visionnage. Laissant à d'autres les analyses sémiotiques et interprétatives (en fait la grande majorité des travaux sur les séries, tenant du paradigme de la réception), je me suis concentré sur le niveau pragmatique des modes de consommation. En considérant les multiples médiations œuvrant à la rencontre des spectateurs et des séries, j'ai étudié plus exactement les diverses attitudes spectatorielles des amateurs de séries et, partant, ce que l'on pourrait appeler leurs manières d'*être-aux-séries*. Comment regarde-t-on une série ? Quel style de relation, à travers la façon de la visionner, noue-t-on avec elle ? Telles étaient les questions auxquelles ce chapitre était chargé de répondre.

Il existe aujourd'hui bien des manières de regarder une série, et plus généralement d'entrer en relation avec elle. Dans une première partie, je me suis centré sur un aspect essentiel de la spectature sérielle : la temporalité. De l'aménagement du tempo de la consommation dépend en effet pour partie le plaisir et l'attachement du spectateur à une série. Nous avons vu qu'un premier pan des pratiques tend à se conformer au *tempo* donné par les instances de diffusion. Dans ce cas, l'amateur répond présent aux rendez-vous quotidiens ou hebdomadaires organisés par la chaîne. Les problèmes d'assiduité, particulièrement épineux concernant des séries très feuilletonnantes, ont pu être résolus avec l'arrivée du magnétoscope et plus récemment des services de replay TV et de VOD. Ceux-ci permettent d'ajuster et rendre plus souples ces rendez-vous, pour les cas où le sériphile souhaite demeurer fidèle à l'agenda télévisuel. À cet égard, un mode de suivi des séries étrangères (américaines principalement) consiste à délaisser la temporalité télévisuelle hexagonale au profit de l'agenda télévisuel du pays d'origine. D'abord au moyen des plateformes de téléchargement illégal, puis aussi désormais *via* certains services VOD, certains sériphiles s'accordent sur le rythme et les rendez-vous fixés par les diffuseurs étatsuniens.

Parallèlement, un autre mode spectatoriel consiste à se départir (autant que faire ce peut) de tout agenda télévisuel, français ou étranger. L'idée est ici de laisser un temps d'avance à l'actualité de diffusion d'une série afin d'accumuler les épisodes disponibles (en DVD, DivX ou VOD) pour la regarder à son rythme, selon ses propres disponibilités et *desiderata*. Ainsi observe-t-on notamment des consommations sérielles plus « ramassées », dont les séances « marathon » représentent la forme extrême – loin d'être vraiment marginales semble-t-il. Ici, les épisodes sont regardés à l'affilée et une saison (qui compte en moyenne entre dix et vingt heures de récit) peut être engloutie en quelques jours, quand une chaîne la distille durant trois à six mois. Ce

mode spectatoriel, aussi appelé *bing watching* par les anglo-saxons, fait l'objet de vives réprobations de la part de certains journalistes et critiques, aux yeux desquels il ne respecterait pas l'intégrité de l'œuvre[108]. D'autre part, temporiser vis-à-vis de l'actualité télévisuelle permet de se prémunir en partie des mauvaises surprises : la série qui se révèle être d'une piètre qualité ou bien qui est annulée brusquement. Certains amateurs, souvent échaudés par des précédents d'annulation intempestive de fictions appréciées, préfèrent donc laisser au temps (c'est-à-dire au processus de réception critique) de distinguer les bonnes séries des « flops ».

Enfin, je termine cette première section en soulignant combien peut être fragile l'attachement à une série. À l'heure où la gestion du temps spectatoriel est en partie passée aux mains du spectateur, celui-ci doit trouver *son* « juste » rythme en évitant tout excès consommatoire pouvant conduire à l'overdose ou, à l'inverse, un visionnage trop distendu susceptible d'affaiblir le lien et l'intérêt pour la série.

La seconde section est essentiellement consacrée à la dialectique « engagement/distanciation » qui traverse la question de la réception médiatique, dialectique moins abordée sous l'angle sémiotique que pragmatique. Je me suis intéressé d'abord aux formats et degrés de l'attention spectatorielle et ai montré que le visionnage oscille entre deux formats d'attention : une écoute flottante, caractérisée par une dispersion de l'attention dans plusieurs activités parallèles, et une attention focalisée, caractérisée par un haut degré d'investissement dans le récit. La dimension attentionnelle est en partie corrélative du contexte de consommation. Cela étant, certaines séances de visionnage donnent lieu à un aménagement minutieux du cadre spectatoriel dans le but de favoriser l'écoute. La pratique du spectacle audiovisuel domestique s'est vu enrichir à cet égard d'une palette d'équipements *impliquants* tel que le système Home cinéma. À cette question attentionnelle s'ajoute la question de la maîtrise, distinguée par Boullier[109] sous la perspective de la négociation sociale. Le travail de terrain a mis en lumière un recours fréquent des spectateurs aux thèmes de l'addiction et de la toxicomanie pour décrire la relation aux séries. Après avoir constaté le succès de cet univers sémantique, nous avons vu que leur usage éclairait également un aspect important de la relation des (non)amateurs au genre. La possibilité croissante de maîtriser le temps consacré au visionnage d'une série engage paradoxalement le danger d'une perte de maîtrise de la consommation. Le cas échéant, l'amateur se voit précipité dans une espèce de frénésie consommatoire dans laquelle le plaisir se consume et peut laisser place à une forme d'affliction.

---

[108] Par exemple sous la plume du journaliste américain Jim Pagel : http://www.slate.com/blogs/browbeat/2012/07/09/binge_watching_tv_why_you_need_to_stop_.html ; ou celle de la critique également américaine Mary McNamara : http://articles.latimes.com/2012/jan/15/entertainment/la-ca-netflix-essay-20120115. À lire les commentaires suscités par ces articles, ce type de discours normatif concernant les « bonnes » manières de visionner une série n'est pas du goût de beaucoup d'amateurs.

[109] Boullier (1987), *La Conversation télé…*

Chapitre 4
Découvrir et s'informer : les relais médiatiques du goût sériel

La pratique spectatorielle, je l'ai dit, ne se limite pas à la seule activité de visionnage à laquelle le chapitre 3 vient d'être consacré ; une activité de visionnage que la sociologie a rendu dans de très nombreux travaux synonyme de réception et de travail interprétatif. Or, nous venons de voir l'intérêt de prêter attention aux modalités pratiques et matérielles de l'activité spectatorielle. Suivant cette démarche, il devient pertinent de se pencher également sur d'autres dimensions de la rencontre entre les individus et les séries. Avant d'aborder les questions d'approvisionnement et de conservation (chapitre 5), puis d'échange (chapitre 6), je m'attèlerai dans ce chapitre au problème de la découverte et de l'information. De quelles façons les amateurs de séries découvrent-ils de nouveaux contenus ? Comment enrichissent-ils leur connaissance de cet objet d'attachement ? Quels sont les relais de l'information sérielle ? Telles sont les questions qui serviront de fil conducteur ici.

L'élaboration des goûts culturels de chacun prend appui sur des médiations de deux ordres : d'une part, les réseaux sociaux et cercles de sociabilité dans lesquels l'individu se trouve engagé ; les sources médiatiques d'autre part. Les uns et les autres forment des vecteurs de découverte et d'information culturelles essentiels, et ce faisant, composent et actualisent en partie nos appétences et aversions. Je me concentrerai dans ce chapitre essentiellement sur le volet des relais médiatiques, réservant la question de la socialisation culturelle pour le chapitre 6[1].

Les séries sont aujourd'hui très présentes dans le paysage culturel et médiatique français, à commencer par la télévision. Elles font l'objet d'un traitement fréquent par

[1] Ce chapitre fait l'objet d'une publication à paraître : Combes, Clément (2013), « Les jeunes amateurs à l'assaut des séries : découverte et information à l'heure d'Internet », *in* M. Julier-Costes et J. Lachance (dir.), *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes*, Laval, PUL.

les autres médias, y compris – et c'est probablement là une différence majeure avec hier – par les instances médiatiques dites sérieuses voire élitistes. Ceci a donné lieu à une diversification des points de vue sur les séries et des façons d'en faire écho, en particulier avec l'émergence d'un traitement plus critique et analytique[2]. Ainsi n'est-il pas rare de nos jours d'entendre sur *France Culture* une émission leur étant consacrée, de pouvoir lire un article ou un dossier thématique sur le sujet dans le quotidien d'information *Le Monde* ou l'hebdomadaire culturel *Les Inrockuptibles*. Autant d'arènes jusqu'à récemment peu inspirées par le genre. Avant cela, les séries étaient essentiellement cantonnées aux pages de la presse de télévision, laquelle les considèrent avant tout par le prisme de leurs acteurs « vedettisés » et selon une logique promotionnelle. Il faut attendre le mitan des années 1990 pour qu'apparaissent enfin des magazines spécialisés et que se diversifie leur traitement critique. Cette presse thématique est bientôt suivie par la presse généraliste et culturelle qui ouvre peu à peu ses colonnes au genre. L'intérêt croissant des médias traditionnels s'accompagne enfin d'une effervescence croissante sur la toile où les webzines professionnels le disputent aux nombreuses initiatives amateurs. Ces multiples sites, blogs et forums internet sont aujourd'hui au cœur de l'écologie médiatique dans laquelle évoluent les sériphiles et seront à ce titre examinés avec attention.

Comment les sériphiles découvrent-ils de nouvelles séries ? Ainsi posée, la question peut laisser à penser que les ressorts de la découverte et de l'information sont tout entiers entre les mains des amateurs. Mais l'action est en réalité distribuée entre les sériphiles et les instances médiatiques. L'actualisation des connaissances résulte ici simultanément de la démarche active des individus – une démarche d'enquête si l'on peut dire – et du travail tout aussi actif des médiateurs pour faire émerger et rendre présent le contenu (ou l'information) aux individus *via* de multiples stratégies et dispositifs et éditoriaux. À ce titre, en plus de s'appuyer sur les entretiens de terrain, ce chapitre sera l'occasion d'étudier de près les *médiations médiatiques*[3] par lesquelles les amateurs en passent pour se documenter (sur) et découvrir des séries.

4.1 – Actualiser ses connaissances avec la télévision

Les connaissances des sériphiles s'actualisent en premier lieu à travers la télévision elle-même. Si la période récente a prouvé que cette dernière n'était pas le *medium* ontologique des séries, elle demeure néanmoins un média-mère[4] qui, pour beaucoup de personnes, joue un rôle encore prépondérant dans l'information et la découverte

---

[2] Gil (2011), Séries télé : pour une approche communicationnelle…

[3] Maigret, Éric, Macé, Éric (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin/INA.

[4] C'est bien sûr sans compter les manifestations de la forme sérielle plus anciennes dans la presse, au cinéma et à la radio (voir le chapitre 2).

de séries. Et cela, aujourd'hui peut-être plus qu'hier, car la télévision a révélé ces dernières années un changement d'attitude favorable envers le genre. Cette évolution s'observe non seulement dans la nature des fictions aujourd'hui promues et diffusées, mais aussi par la place que ces fictions occupent à l'intérieur de la programmation ainsi que par la manière dont les chaînes en font la promotion.

Aujourd'hui encore, nombre de séries sont décelées par son biais, suite à la consultation préalable d'un journal de programmes dans le cadre d'une consommation préméditée, ou encore au gré des hasards du zapping. Le hasard est en effet une dimension saillante de la pratique télévisuelle. À l'instar de la radio pour la musique, la télévision permet de « découvrir des œuvres dont on ignore l'existence ou que l'on n'aurait pas l'idée d'acheter. Il suffit de tourner un bouton et le déclic peut s'opérer. La musique vient en quelque sorte à l'auditeur, sans qu'il ait à faire de démarche particulière : c'est ici plutôt la musique qui prend l'auditeur. Elle est ainsi souvent évoquée comme déclencheur (hasard de l'audition) ou utilisée pour ces propriétés »[5]. La notion de hasard est d'autant plus saillante que, nous le verrons plus loin, la télévision consacre encore très peu d'émissions récurrentes aux séries. De plus, beaucoup d'enquêtés téléphiles, pour expliquer une découverte ou une information glanée sur telle ou telle fiction, s'en remettent à cette idée.

Téléspectateur assidu du feuilleton *Plus Belle la Vie*, programme phare de France 3 initialement diffusé à 20h20, Benjamin raconte l'avoir repéré alors qu'il souhaitait regarder *Tout le sport*, une émission programmée sur cette même antenne entre 20h10 et 20h15. Ce jour-là en retard pour son rendez-vous avec *Tout le sport*, le jeune homme découvre en contrepartie une série qu'il ne quittera plus, fidèle au poste chaque soir de la semaine ou presque depuis 2004 :

> *« À ce moment-là, je zappais pour regarder Tout le sport… Après, je vais pas chercher la série, c'est la télé souvent qui me l'apporte. Ça s'est fait comme ça avec House aussi. Je vais pas chercher les informations, je vais découvrir le machin un peu par hasard on va dire. (…) Du fait que la télé m'amène des trucs, ça me va très bien en fait. » (Benjamin, 24 ans, podologue)*

La notion de hasard fréquemment mobilisée par mes interlocuteurs masque cependant le travail actif des chaînes de télévision visant à favoriser la rencontre entre leurs programmes et le public. Les chaînes élaborent en effet diverses stratégies destinées à promouvoir leurs programmes (et certains plus que d'autres), les porter à la connaissance des téléspectateurs et inciter ces derniers à franchir le pas de la spectature. Ces stratégies vont de la composition de la grille de programmes à la technique du *« hammock »* en passant par l'autopromotion.

---

[5] Hennion *et alii.* (2000), *Figure de l'amateur*…, p. 113. Le hasard n'est pas un aspect exclusif de la consommation télévisuelle et traverse aussi, j'y reviendrai, la pratique du Web – où il est plutôt question de sérendipité.

4.1.1 – Forcer le hasard : les stratégies éditoriales des chaînes télévisées

Une première stratégie éditoriale consiste pour la chaîne à promouvoir une certaine image d'elle-même, en adoptant une couleur, un ton éditorial, cela par le biais de styles de programmes particuliers et d'un type d'adresse aux téléspectateurs. M6 s'est par exemple définie à ses débuts comme une chaîne « jeune » en misant sur de nombreuses émissions consacrées à la musique et au cinéma (essentiellement *mainstream*), et animées par de jeunes et séduisants présentateurs. En matière de fiction, M6 a aussi très tôt misé sur l'importation de séries, téléfilms et films américains, là encore particulièrement appréciés des 15-35 ans. De la même manière, la chaîne du câble Série Club s'est quant à elle entièrement positionnée sur le créneau des séries, en proposant en continu des rediffusions mais aussi des fictions inédites. Déjà réputé pour sa programmation cinéma, Canal+ a initié à partir de 2004 une politique « série » qui n'est pas sans rappeler celle d'une autre chaîne à péage, américaine cette fois, HBO. Celle-ci constitue un véritable label de qualité pour nombre de sériphiles (*« J'achète quasiment HBO les yeux fermés, parce que je sais que ce qu'ils font »* raconte Stéphane[6]). Au final, la politique éditoriale d'une chaîne, par la singularité de sa programmation, peut apporter une première indication quant au(x) type(s) de séries diffusées. Le téléspectateur saura par expérience si elles sont *a priori* susceptibles de coïncider avec ses goûts ou, au contraire, si elles en sont éloignées.

> *« Je suis très sponso Filles TV et donc, je sais que je vais toujours tomber sur un truc qui va me plaire, donc, je regarde, même si j'ai vu quinze fois l'épisode c'est pas grave je vais le re-regarder pour la énième fois et euh donc, ça, ou Disney Chanel, voilà, je suis sur ces deux chaînes phares chez moi. Et donc je sais que je vais forcément tomber sur un truc qui va me plaire sur le coup. » (Aurélie, 27 ans, étudiante)*

Une seconde stratégie des chaînes a trait à la composition de la grille, étant entendu que les différentes périodes de la journée, de la semaine ou de l'année révèlent des disparités fortes en terme d'audience. Ces disparités sont d'ordre quantitatif et renvoient au nombre de téléspectateurs devant leur poste, mais elles sont aussi d'ordre qualitatif, liées aux caractéristiques sociodémographiques de ces téléspectateurs. Bénéficiant du bassin d'audience le plus important et le plus hétérogène avec une moyenne de 40 % de la population française âgée de 4 ans et plus[7], la première partie de soirée (*i.e.* le prime time) est de ce point de vue une tranche horaire à fort enjeu pour les chaînes, qui installent leurs programmes supposés les plus fédérateurs. À l'inverse, le cœur de la nuit, les milieux de matinée et d'après-midi correspondent ordinairement à de faibles niveaux d'audience et, de surcroît, regroupent un public spécifique composé en majorité de jeunes, de femmes au foyer ou de retraités. En termes de séries, ces horaires coïncident ainsi essentiellement avec

---

[6] 28 ans, romancier/jobs alimentaires.

[7] CNC (2011), La diffusion de la fiction à la télévision en 2010, avril.

la diffusion de soap-operas et de « séries collège », supposés plus adaptés à leurs appétences.

À la fin des années 1980, ces horaires ont vu également quantité de téléfictions à (très) bas coûts dont la principale raison d'être était de respecter les quotas nouvellement imposés aux chaînes publiques comme privées[8]. Sommées de participer à la défense de la culture française et européenne, en particulier face à la déferlante des productions nord-américaines aussi prisées du public que peu onéreuses, les chaînes devaient désormais produire au moins 400 heures de fiction originale par an et consacrer 60 % de leur grille à des œuvres européennes, dont 50 % (passés à 40 % en 1992) d'œuvres d'expression originale française (EOF). Ainsi *Voisin voisine* et *Tendresse et passion* sur La Cinq, *Marc et Sophie* et *Drôles d'histoires* sur TF1, encore dans les mémoires pour leur indigence rare (en termes de scénarios, de jeux d'acteurs ou encore de décors), ont-elles garnies les nuits et débuts de matinées de la télévision française… jusqu'à ce qu'un amendement étende en 1992 ces quotas aux heures de grande écoute, c'est-à-dire réglementairement aux périodes comprises entre 18h et 23h[9]. Cette dernière mesure, complétée de plusieurs autres au cours des années consécutives, a sans doute contribué à l'importance de la fiction française en prime time dont la courbe ascendante a croisé entre 1996 et 2003 la courbe descendante de la fiction américaine : la première passant de plus de 400 heures par an en 1990 à 612 heures treize ans plus tard, alors que dans le même temps la fiction étatsunienne chutait de 745 heures à 199 heures. Ces courbes se croiseront de nouveau dans les années 2000 avec un retour en force des séries américaines au format 52 minutes, très représentées en prime time des chaînes nationales.

De façon générale, comme l'indiquent de concert le CNC et le CSA[10], la fiction télévisée – soit, pour les deux institutions, les séries mais aussi les téléfilms – occupe aujourd'hui plus d'un tiers des soirées des chaînes historiques gratuites. En 2001, 37 % des soirées ont été consacrés à de la fiction, dont les quatre cinquièmes étaient des séries. La forte présence des séries aux heures de grande écoute et à des tranches horaires traditionnellement affectées aux films (les dimanches et mardis soirs par exemple) a conduit nombre de mes interlocuteurs à croire à leur omniprésence à la télévision contrairement aux époques antérieures. Cette omniprésence est pourtant trompeuse puisque leur part au sein des grilles des chaînes nationales gratuites (et en particulier des chaînes hertziennes) a au contraire sensiblement diminué depuis vingt ans. En revanche, l'expansion du paysage audiovisuel français (TNT, câble, satellite) a entraîné un net accroissement de leur volume : près de 30 000 heures en 2010 sur

---

[8] Décret n° 90-66 du 17 janvier 1990 pris pour l'application des articles 27, 33 et 70 de la loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986.

[9] CSA (2009), Réflexion sur 20 ans d'obligations de diffusion et de production audiovisuelles des éditeurs de services, Direction des études et de la prospective, novembre.

[10] Ibid. ; CSA (2011), La fiction sur les chaînes nationales gratuites - Chiffres-clés 2005-2010, juillet ; CNC (2011), La diffusion de la fiction…

l'ensemble des chaînes nationales gratuites contre 13 663 heures en 1990, période où la fiction télévisée représentait près d'un tiers des programmes des chaînes d'alors.

À côté des enjeux de positionnement à l'intérieur de la grille, l'autopromotion est un levier supplémentaire des chaînes visant à « forcer le hasard » et consiste à annoncer, à travers des bandes-annonces inter-programmes, les programmes à venir. D'une durée de quelques secondes à plusieurs minutes, ces bandes-annonces promeuvent une ou plusieurs émissions diffusées quelques instants ou plusieurs jours après[11]. Si je me concentre ici sur les fictions, on peut supposer que les chaînes usent de ce dispositif pour la plupart de leurs programmes.

> *« Des fois, je vais en entendre parler à la télé.. TF1, M6 ou France machin qui fait de la pub pour la dernière série… Si le truc me plaît et que c'est à un moment où je suis dispo, alors oui j'essaie de regarder. » (Catherine, 48 ans, secrétaire)*

Initiées par Canal+ en 1984, et amendées par La Cinq, les bandes-annonces d'autopromotion se sont progressivement imposées dans le paysage télévisuel au détriment des téléspeakerines. À l'instar de ces anciennes annonceuses, ces spots ont la charge d'appâter le téléspectateur en mettant en valeur les programmes de la chaîne. Leur fréquence varie selon les jours et les chaînes entre 35 et 60 apparitions quotidiennes. Ces bandes-annonces sont réparties au cours de la journée (et de la nuit) en fonction du programme annoncé, de l'échéance de sa diffusion et du public visé. Ainsi, un même programme peut-il être soutenu par des bandes-annonces de teneurs différentes selon les heures de la journée et la sociologie du public à ces heures. Hormis l'objectif d'attiser la curiosité, l'enjeu est d'ordre informatif : de quel programme s'agit-il ? à quel(s) moment(s) sera-t-il diffusé ?

La figure 4.4 ci-dessous présente six extraits de spots autopromotionnels de six chaînes. Il s'agit plus exactement de captures de la dernière séquence de ces spots, séquence récapitulative où sont réunies les informations principales, lesquelles ont pu déjà être énoncées dans le cours de la bande-annonce oralement ou sous forme textuelle. Ces informations sont les mêmes selon les différents spots : le programme concerné, caractérisé par son nom à l'écran et, en fond, une image soit promotionnelle (TF1, M6, TMC), soit directement tirée d'un épisode (France 2,

---

[11] Les données liées à l'autopromotion sont extraites pour l'essentiel du catalogue des fonds audiovisuels mis à disposition par l'Institut National de l'Audiovisuel sur son site internet : http://www.ina-sup.com/collections/catalogue-des-fonds-audiovisuels/. Tel qu'énoncé sur le site, ce catalogue « donne accès aux notices documentaires des programmes de radio et de télévision collectés par l'Ina depuis 1995 dans le cadre du dépôt légal ». Notons que l'éventail des chaînes retenues (TF1, FR2/France 2, FR3/France 3, La 5ème/France 5, Canal+, M6 et Arte) laisse malheureusement de côté les chaînes nationales et gratuites de la TNT (Direct8, W9, TMC, Gulli, NRJ12, etc.), sans compter les multiples autres chaînes du câble ou satellitaires payantes. Par ailleurs, le plancher situé à l'année 1995 a constitué une limite concernant l'analyse diachronique effectuée à la section suivante.

Arte), et éventuellement retravaillée (Canal +), sa date de diffusion ou sa régularité à l'antenne (TMC), et bien sûr, la chaîne assurant sa diffusion. Le cas échéant enfin, il est fait mention de spécificités du programme telles que la qualité HD, les mises en garde à destination de certains publics, la disponibilité de l'option multilingue (VM). Outre ces diverses informations contenues sur cette dernière séquence captée ici, les spots d'autopromotion (re)construisent un récit à partir de la série ou des épisodes dont ils font la promotion ; un récit court mais usant de diverses techniques narratives comme le suspense de manière encore une fois à susciter le désir du téléspectateur.

Figure 4.4 - Captures d'écran de bandes-annonces de TF1, France 2, Arte, Canal+, M6 et TMC

D'autre part, ces bandes-annonces sont chargées de véhiculer l'image de marque de la chaîne car, comme le souligne un ancien directeur des programmes de M6 : « L'autopromo, c'est le moment où la chaîne s'exprime le plus directement : elle dit sa personnalité, l'esprit de ses dirigeants, le style de la maison »[12]. Cette image est rendue manifeste en particulier en ce qu'elle suit une charte graphique relativement immuable quels que soient les programmes présentés. Cette charte confère à la chaîne une identité aisément reconnaissable par le téléspectateur au-delà de la présence de son logo.

Le passage à l'antenne d'une série (de un à quatre épisodes consécutifs) peut donner lieu au préalable à plusieurs dizaines de diffusions de bandes-annonces. Par exemple,

[12] Entretien de Mike Le Bas, rapporté par Marie-Dominique Arrighi dans un article du journal *Libération* datant du 11 janvier 1999 : http://www.liberation.fr/medias/0101272591-comment-les-televisions-elaborent-leurs-bandes-annonces-auto-promo-en-chaines (dernière consultation le 15 mai 2012).

la soirée du mardi 21 février 2012 que TF1 dédie à trois épisodes de *Dr House* fait l'objet de 22 bandes-annonces à partir du 18 février, soit quatre jours avant. La fréquence de ces spots augmente à mesure qu'approche le jour J : un spot le 18, puis respectivement cinq et sept spots les 19 et 20, enfin neuf bandes-annonces le 21 février. Cette dernière journée verra une semblable accélération du rythme promotionnel, les derniers spots étant espacés de quelques dizaines de minutes : 8h27 ; 11h03 ; 12h50 ; 13h42 ; 16h35 ; 18h26 ; 19h49 ; 20h32 ; 20h51 (soit, quelques instants avant le début du premier épisode).

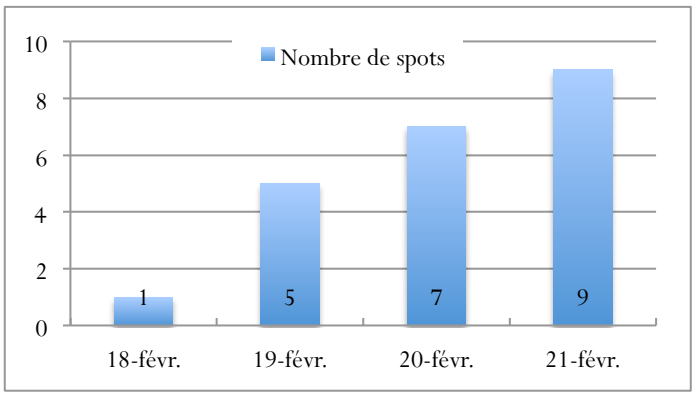

Figure 4.5 - Spots promotionnels consacrés à la série *Dr House* précédant la diffusion télévisée du 21 février 2012 sur TF1

Un schéma identique reprendra le 25 février concernant la soirée suivante du 28 février. Un tel phénomène n'est pas caractéristique de TF1 et s'observe auprès des autres chaînes. Sur M6 par exemple, *Bones*, *NCIS* ou *Desperate Housewives* sont ordinairement accompagnées de plus de vingt bandes-annonces publicitaires ; la promotion réalisée par France 2 autour de *Cold Case* suit des proportions analogues.

Les lancements ou reprises de séries donnent lieu à des opérations promotionnelles particulièrement soutenues. Coproduit par France 2, le feuilleton « de prestige » français *Nicolas Le Floch* a été le bénéficiaire d'une promotion plus importante encore. Pas moins de 93 spots lui sont consacrés avant la diffusion de ces deux premiers épisodes sur France 2 le mardi 28 octobre 2008 en première partie de soirée. Le cortège de spots débute alors le 7 octobre, à J-21. Là encore, leur fréquence s'intensifie au fil des jours, à raison d'un à trois spots la première quinzaine puis augmentant l'ultime semaine, pour finir respectivement à 20 et 22 spots la veille et le jour même. En bref, qui a fréquenté France 2 au cours du mois d'octobre 2008 pouvait difficilement ne pas entendre parler de *Nicolas Le Floch*.

Ces bandes-annonces sont doublées de multiples annonces faîtes par les présentateurs des émissions de la chaîne (notamment en fin de journal télévisé ou de météo). Comme les spots, ces annonces auto-promotionnelles ne sont pas spécifiques aux fictions. Distillées les semaines, les jours, les heures voire les minutes précédant la diffusion effective d'une série, elles concourent à la faire connaître aux téléspectateurs.

D'autres stratégies de programmation sont encore mises en œuvre par les chaînes pour faire découvrir de nouveaux programmes (ou encore maximiser l'écoute). La technique du *« hammock »* (littéralement du « hamac »)[13] consiste à insérer entre deux émissions populaires une émission nouvelle ou recueillant des audiences insatisfaisantes. On intercalera par exemple entre deux épisodes d'une série populaire un épisode d'une série inédite. À l'inverse, la technique du *« tent poling »* (ou « piquet de tente ») revient à insérer une émission à succès entre deux programmes nouveaux. *Hammock* et *tent poling* visent donc tous deux à mettre sous le feu des projecteurs un programme inédit en misant sur sa proximité à l'antenne avec un programme déjà bien installé. Plus spécifique aux séries, la pratique du *« hot start »*, que l'on pourrait traduire par « démarrage en trombe »[14], consiste pour sa part à faire s'enchaîner deux programmes sans insérer de réclame entre les deux. Cette stratégie est utilisée par plusieurs chaînes, TF1 et M6 notamment, lorsque plusieurs épisodes d'une même série sont programmés à la suite, les interruptions publicitaires intervenant alors au cours des épisodes et non entre eux. Une autre astuce repose encore sur l'introduction d'informations relatives à un programme ultérieur pendant le générique d'un autre programme, au moyen d'une surimpression ou d'un bandeau défilant au bas de l'écran.

Évoquons enfin une dernière astuce – déjà évoquée au chapitre 2 – opérant plus en amont : le *cross-over*. Ce procédé scénaristique implique, redisons-le, la rencontre entre les univers diégétiques de deux séries (ou plus) distinctes. Le *cross-over* permet notamment de profiter de la popularité d'une série pour en lancer une nouvelle[15]. C'est ainsi par l'entremise d'un épisode de *Grey's Anatomy* que Mélanie a eu connaissance de son *spin off, Private Practice* :

> *« [Je l'ai connu] en regardant la série Grey's Anatomy en fait. Ils ont intégré le déménagement d'Addison en Californie. En fait c'est un personnage de Grey's Anatomy qui part dans cette série là Private Practice. C'est comme ça que je l'ai connu et puis comme j'aimais beaucoup ce personnage dans Grey's Anatomy… (25 ans, étudiante)*

Au final, la notion de hasard régulièrement mise en avant par les enquêtés pour expliquer leurs découvertes de séries aurait tendance à dissimuler les multiples techniques et stratégies éditoriales élaborées par les chaînes de télévision pour faire se rencontrer les spectateurs et leurs programmes. En plus d'être des opérateurs d'information et de découverte pour les téléspectateurs, ces techniques, et particulièrement celle du *hot start*, constituent aussi pour les chaînes des outils de

---

[13] Mousseau, Jacques (1989), « La programmation d'une chaîne de télévision », *Communication et langages*, n° 80, p. 74-89.

[14] Uricchio, William (2005), "Television's next generation: technology/interface culture/flow", *in* L. Spigel et J. Olsson (eds.), *Television after TV*, London/Durham, Duke University Press, p. 163-182.

[15] Winckler (2002), *Les Miroirs de la vie…*

captation des publics (pour reprendre les termes de Franck Cochoy)[16] dans un paysage audiovisuel en expansion, de plus en plus concurrentiel et confronté à un téléspectateur aujourd'hui rompu à l'art du zapping.

4.1.2 – L'évolution du traitement des séries par la télévision

Les émissions que la télévision consacre aux séries sont rares, pour ne pas dire presque inexistantes. Le site internet ParlonsTV.com qui, entre autres choses, recense les programmes télévisuels passés et en cours de plus de 200 chaînes, ne fait mention d'aucune émission de ce genre. Il dénombre en revanche 36 émissions dédiées au cinéma, 14 à la littérature et 124 programmes musicaux. À ma connaissance, les chaînes historiques gratuites sont à l'origine d'un seul magazine télévisé consacré aux séries, *Télé Séries*, diffusé en 1996 sur M6 et présenté par Karine Le Marchand et Stéphane Evanno. Chaque dimanche après-midi, pendant une vingtaine de minutes en moyenne, l'émission abordait les séries passées comme présentes, leurs procédés de fabrication ou encore leurs publics[17]. *Télé Séries* sera interrompue après 36 épisodes. Sur le câble, *Destination Séries* (1992-2001) fait figure de précurseur. Créé et présenté par Alain Carrazé et Jean-Pierre Dionnet sur Canal Jimmy, le magazine propose à un rythme bimensuel une exploration de l'univers des séries à majorité anglo-américaines. Plus récemment, Canal+ fut à l'origine de *Séries Express*, émission courte d'environ 5 minutes programmée entre 2007 et 2009. Elle est remplacée en 2009 par *L'Hebdo Séries*, seule émission récurrente toujours en cours de diffusion. Et encore, initialement dispensée chaque semaine sur la chaîne à péage TPS Star (à l'époque propriété du groupe Canal+), elle n'est désormais disponible que sur le site internet de Canal+.

Cette propension de la télévision à peu prendre pour objet *ses* propres fictions est parfaitement illustrée par une anecdote relatée par Alain Carrazé. Dans les années 1990, le journaliste propose à une chaîne de créer un magazine consacré aux séries ; la réponse est univoque : « Nous, on en diffuse beaucoup, mais pas question d'en parler ! »[18]. Cette réplique reflète le rapport quelque peu paradoxal qu'ont longtemps eu les chaînes françaises à l'égard des séries : si ce n'est une poignée de feuilletons « de prestige » disposant de généreux moyens artistiques et financiers et promis aux heures de grande écoute, les téléfictions ont traditionnellement eu avant tout pour fonction de remplir à moindre coût la grille télévisuelle. Nulle nécessité par conséquent de trop mettre en avant ces programmes, certes regardés massivement mais à l'image peu avantageuse.

---

[16] Cochoy, Franck (dir.) (2004), *La Captation des publics*, Toulouse, PUM.

[17] Quelques extraits de l'émission sont disponibles sur le site Dailymotion. Celui dont le lien apparaît ci-dessous par exemple, plutôt édifiant, traite des communautés de sériphiles naissantes sur Internet : http://www.dailymotion.com/video/xefb1m_extraits-de-l-emission-tele-series_webcam.

[18] Carrazé, Alain (2007), *Les Séries télé : l'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette pratique, p. 2.

Cette position s'est assouplie au fil du temps et le statut des séries a depuis sensiblement évolué aux yeux des différents acteurs du secteur ; ce que reconnaît volontiers Cécile Négrier, directrice adjointe des achats de programmes chez France 2 : « Les mœurs ont beaucoup changé en termes de programmation de séries quelles qu'elles soient. On les expose mieux, on se rend compte qu'elles sont très attendues par le public. »[19].

Bien qu'elles n'ont que peu bénéficié d'émissions télévisées attitrées, les séries sont aujourd'hui traitées et commentées dans plusieurs programmes généralistes et thématiques, des journaux télévisés aux magazines d'investigation (*Envoyé Spécial* sur France 2, *100% Mag* sur M6, *Sept à huit* sur TF1), en passant par des émissions culturelles (*Ce soir (ou jamais !)* sur France 3, *Thema* sur Arte) et échotières (*Classé confidentiel* sur M6). L'émission hebdomadaire *Arrêt sur Image* de décryptage des médias (anciennement France 5), désormais muée en chaîne accessible sur Internet et sur la TV de Free, s'est également penchée sur le sujet. De plus, la chaîne héberge entre autres l'émission *@u prochain épisode*, présentée par le journaliste critique Rafik Djoumi, laquelle nous fait rencontrer des acteurs du monde de la fiction télévisée[20].

Certaines cases attitrées ont joué par ailleurs un rôle important dans la découverte par les téléspectateurs de nouvelles séries ; leur importance a sans doute été confortée par leur nature atypique pour l'époque. En place sur M6 depuis 1997, *La trilogie du samedi* a représenté, aux dires des interviewés, un vecteur essentiel de leur attrait pour l'univers sériel. Le principe de l'émission est de proposer chaque samedi soir un épisode inédit de trois séries différentes. Initialement axée sur le genre fantastique/science-fiction, elle a contribué à ouvrir les yeux du grand public français sur de nombreuses séries, dont *Buffy contre les vampires*, diffusée de juillet 1998 à mai 2004. *La trilogie du samedi* avait remplacé déjà *Les samedis fantastiques* où s'était illustrée dès 1994 *X-Files*, une autre série phare des années 1990, contant les aventures et péripéties de Fox Mulder et Dana Scully, un couple d'inspecteurs du FBI relégués aux affaires classées. *Buffy contre les vampires* et *X-Files*, auxquelles s'ajoute la série médicale *Urgences*[21], sont fréquemment citées comme ayant été instigatrices de l'intérêt – ou du moins d'un intérêt plus aigu – pour ce type de programme :

> *« Buffy, c'était la première série vraiment que j'ai suivie en tant que série. Et là, je ne tolérais pas de rater un épisode. Si jamais j'avais le malheur de m'absenter, j'enregistrais. C'est Buffy qui m'a déclenché beaucoup d'intérêts et questionnements sur le monde des séries en général. Avant j'en regardais mais pas en ayant conscience que je regardais… Je ne connaissais pas le système des saisons, le rythme des épisodes, ne pas en louper un seul. C'est avec Buffy que j'ai commencé à rentrer dedans. » (Armand, 20 ans, étudiant)*

---

[19] Extrait d'entretien tiré de : Éloise, Émy (2008), *La programmation des séries policières américaines : entre « conformisme » et innovation*, Mémoire de recherche, Institut Français de Presse, p. 107.

[20] http://www.arretsurimages.net/emission.php?id=5.

[21] Diffusée sur France 2 à partir de 1996, également en prime time.

En d'autres termes, elles font figure de « déclic » (le vocable revient à plusieurs reprises dans les entretiens) en faveur d'une plus large reconnaissance des séries comme genre, digne d'être suivi avec application. Ce faisant, ces séries participent à la compréhension du fonctionnement du genre. Nous pouvons repérer deux caractéristiques majeures propres à ces « séries-déclic » : leur caractère plutôt feuilletonnant d'une part, qui nécessite de consommer les épisodes dans l'ordre et de n'en manquer aucun afin de ne pas perturber la compréhension de ces récits au long cours ; leur programmation sur une chaîne généraliste et aux heures de grande écoute d'autre part, qui leur offre une large exposition auprès du public. Ces fictions relèvent donc plus du genre *drama* (séries dites sérieuses) que de la comédie : par exemple, les enquêtés n'attribuent pas à *Friends*, sitcom pourtant très apprécié, ce rôle d'instigateur.

Avec *La trilogie du samedi*, certains enquêtés parmi les plus anciens et les plus investis évoquent également ce qu'ils appellent parfois la « case Millennium ». Du nom d'une des séries programmées sur celle-ci, elle correspond à la diffusion d'un épisode chaque jeudi soir sur France 2 aux alentours d'une heure du matin :

> *« Les séries qui étaient programmées à cette case étaient considérées comme perdues. Tout sériphile qui grandit dans les années 1990-2000 s'en souvient. Il y avait généralement une heure de retard, c'était la case des insomniaques (rires). La case du jeudi soir sur France 2, c'était quelque chose ! C'est là où France 2 mettait les séries qu'elle ne voulait pas mettre en prime time, parce qu'elle considérait qu'il n'y avait pas d'espoir. Les Soprano atterriront là à un moment donné. Six Feet Under, dans les dernières années de cette case, sera diffusée là. » (Hélène, 24 ans, doctorante en droit)*

La case Millennium a elle aussi permis à une partie des téléspectateurs français *« insomniaques »* de découvrir quelques « grandes » séries, parmi lesquelles *Six Feet Under* ou encore *The West Wing*. Notons au passage que ces fictions, *a contrario* de celles mentionnées plus haut, ne font pas ou très peu l'objet de promotion de la part de France 2. *Hill Street Blues* (*Capitaine Furillo*) n'est par exemple agrémenté que d'une unique bande-annonce, de huit secondes précisément, quelques instants avant sa diffusion, vers 0h45.

L'évolution de la considération et du traitement accordés au genre par la télévision française s'observe également avec l'apparition, concomitante du développement de la télévision par câble et satellite, de plusieurs chaînes faisant des séries un pivot de leur programmation (13ème Rue, Paris Première, Téva, etc.), si ce n'est même le cœur de leur politique éditoriale. C'est le cas de Canal Jimmy, filiale de Canal+, qui voit le jour en 1991 mais misera véritablement sur le genre à partir de 2003 ; c'est le cas aussi et surtout de Série Club qui, comme son nom l'indique, en a fait son fond de commerce exclusif depuis ses débuts en 1993. Mais si aujourd'hui, à l'heure de la TNT et de l'ADSL, l'accès à ces chaînes est chose acquise pour une part importante des téléspectateurs, celles-ci concernaient à l'époque un public bien plus restreint.

> *« À l'époque, j'avais Internet mais c'était du 56 K et je ne téléchargeais jamais de vidéo. Je ne pouvais regarder que ce qui passait [à la télévision]. J'étais encore complètement*

> *soumis au choix des programmateurs. Par contre, en arrivant à Lyon on avait le câble. Et là j'avais notamment deux chaînes – Série Club et Canal Jimmy – où j'ai découvert plein de séries hyper intéressantes. J'ai remarqué qu'elles venaient toutes d'une chaîne [américaine] qui s'appelle HBO. Avec quelques petites recherches, je me suis rendu compte que c'était – à l'époque, moins maintenant – la chaîne qui fournissait les séries les plus intéressantes. C'est notamment sur Canal Jimmy que j'ai découvert Six Feet Under qui est, selon moi, la meilleure série jamais créée de tous les temps. » (Gabriel, 24 ans, sans emploi)*

S'agissant de la consommation de séries, les téléspectateurs de Série Club ou Canal Jimmy, à l'instar des abonnés de Canal+ pour le cinéma, peuvent être perçus à l'époque comme des *happy few*. Ils constituent un public minoritaire de fictions anglo-américaines généralement ignorées par la télévision généraliste française et pourtant considérées par la critique comme étant ce qui se fait de mieux en la matière. *Frasier*, *Ally McBeal*, *The West Wing*, *The Practice*, *Six Feet Under*, *Les Soprano*, pour ne citer qu'elles, sont en effet toutes détentrices d'un ou plusieurs Golden Globe Awards et/ou Emmy Awards, les plus hautes récompenses télévisuelles aux États-Unis :

> *« À l'époque Friends ne passait pas encore sur les chaînes hertziennes et il y avait aussi Ally McBeal et en fait, on avait un ami qui avait piraté le câble et qui enregistrait pour nous Friends, Ally McBeal. Toutes les semaines on se faisait une après-midi où on se descendait tout ce qu'il avait enregistré : une après-midi vidéo. J'ai des souvenirs assez grandioses. » (Charlotte, 32 ans, décoratrice d'intérieur)*

L'influence de ces chaînes a cependant diminué depuis une dizaine d'années. Une première raison à cela tient sans doute à la diversification des voies d'accès aux successeurs de *Oz*, *Homicide* ou *The Practice* dont ces chaînes thématiques ne sont plus les dépositaires principaux. Série Club ou Canal Jimmy ne représentent plus un relais quasi-incontournable pour qui souhaite découvrir les « grandes » séries anglo-américaines du moment. Cette baisse d'influence relève par ailleurs de l'augmentation des prix d'acquisition des séries consécutive à une concurrence accrue entre des chaînes plus nombreuses et davantage intéressées par le genre. En résultent des grilles jugées moins prestigieuses composées de séries moins fameuses et/ou moins exclusives. Ce n'est pas le cas de Canal+ qui s'est récemment positionné sur le créneau de la fiction télévisée de qualité. La chaîne cryptée conjugue ainsi la diffusion de « grandes » séries américaines (*24 heures chrono*, *Deadwood*, *Dexter*) et anglaises (*Afterlife*, *MI-5*) à une politique ambitieuse de création de téléfictions françaises inspirée du modèle anglo-saxon (*Engrenages*, *Mafiosa, Maison close*, etc.). Les séries de 42 et 52 minutes organisées en saisons de 12 à 25 épisodes sont ainsi devenues pour Canal+, mais aussi pour la plupart des diffuseurs français, un programme de premier plan, un produit d'appel haut de gamme permettant non seulement de capter l'attention des téléspectateurs mais de valoriser leurs grilles, notamment auprès des annonceurs.

À cet égard, du plus loin que l'on puisse remonter dans le catalogue de l'INA (janvier 1995), on observe une évolution relative des politiques d'autopromotion en matière de séries. Si le contraste n'est pas aussi sensible que j'avais pu l'imaginer *a priori*, les proportions et dynamiques évoquées plus haut concernant l'actuelle pratique auto-promotionnelle sont malgré tout plus marquées que celles relevées pour le milieu des années 1990. L'arrivée sur l'antenne de France 2 de la série *Urgences*, par exemple, le jeudi 27 juin 1996 donna lieu à la diffusion de 40 spots promotionnels durant une séquence débutée le 22 juin (J -5). TF1 assure le lancement de la série française *Une femme d'honneur*, le soir du 21 novembre 1996, par 27 spots dont le premier est diffusé le 18 novembre (J -3). Pour *Urgences* comme pour *Une femme d'honneur*, la dynamique d'autopromotion est globalement égale à celle constatée ces dernières années, avec une fréquence qui augmente à mesure qu'approche le moment de diffusion (figure 4.6). En revanche, les séries actuelles semblent en moyenne bénéficier d'une couverture promotionnelle plus importante, comme en témoignent les figures 4.7 et 4.8 ci-dessous. Par comparaison et pour rappel, le lancement de *Nicolas Le Floch* (2008 – France 2), quelques douze années plus tard, débuta trois semaines avant la première diffusion et totalisa 93 bandes-annonces. Sur TF1, la série américaine *Mentalist* a pour sa part fait l'objet d'une séquence promotionnelle de 53 bandes-annonces démarrée 16 jours avant la diffusion du premier épisode le 6 janvier 2010.

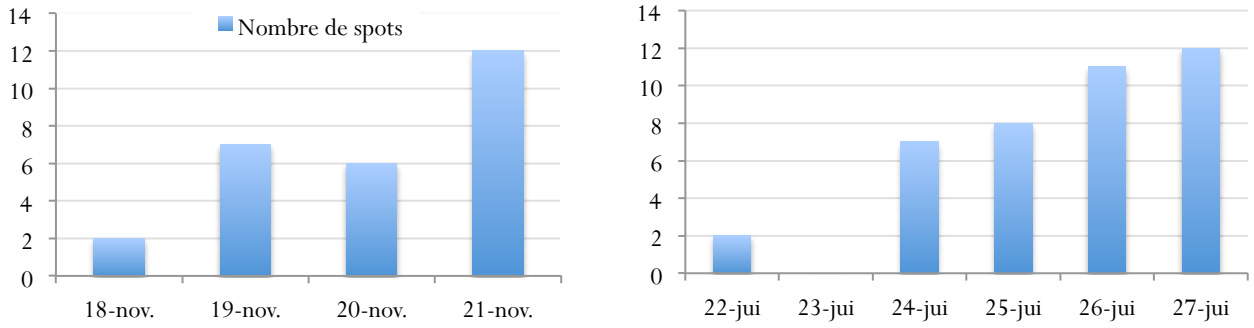

Figure 4.6 - Spots promotionnels consacrés aux séries *Une Femme d'honneur* (gauche) et *Urgences* (droite) précédant leur première diffusion télévisée : le 21 novembre 1996 sur TF1 pour *Une Femme d'honneur* ; le 27 juin 1996 sur France 2 pour *Urgences*

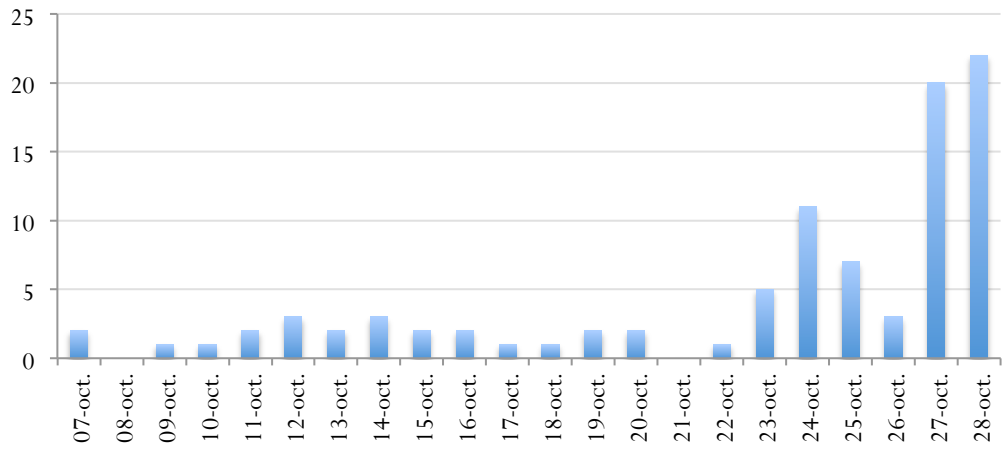

Figure 4.7 - Spots promotionnels consacrés à la série *Nicolas Le Floch* précédant sa première diffusion télévisée le 28 octobre 2008 sur France 2

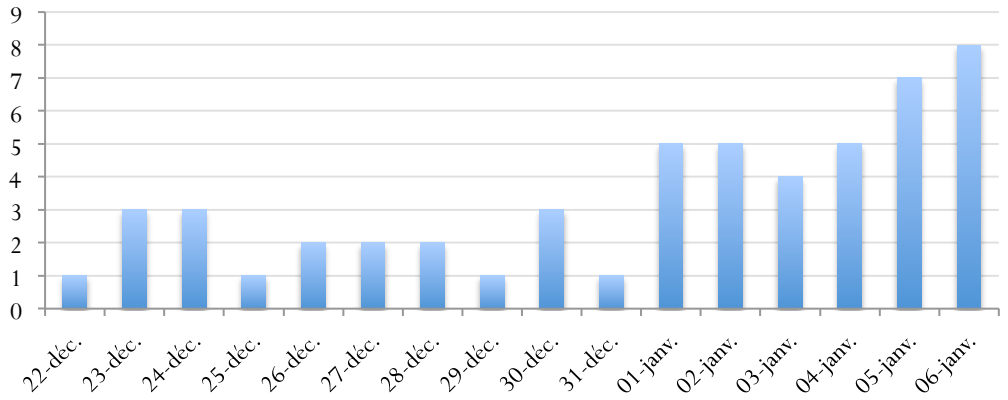

Figure 4.8 - Spots promotionnels consacrés à la série *Le Mentalist* précédant sa première diffusion télévisée le 6 janvier 2010 sur TF1

Au-delà des phases de lancement, l'autopromotion est aussi moins soutenue à la fin du siècle dernier. *Dr Quinn, femme médecin*, sur M6, compte autour d'une vingtaine de spots par semaine, dispersés sur les quatre jours précédents. C'est légèrement moins que *Desperate Housewives*, sur la même antenne à l'automne 2010, qui recueille chaque semaine autour de 25 bandes-annonces, étalonnées également sur quatre jours. Pour leur part, les séries quotidiennes (e.g. *Une nounou d'enfer*, *Beverly Hills* en 1995 contre *Grey's anatomy* au printemps 2012) donnent lieu, pour chacune des périodes considérées, à des pratiques d'autopromotion plutôt équivalentes et très variables selon les jours, d'une unique bande-annonce à neuf spots quotidiens.

En résumé, la publicisation des séries par les chaînes à travers les bandes-annonces inter-programmes s'est relativement intensifiée depuis bientôt vingt ans. Nous pouvons faire l'hypothèse que cette tendance est antérieure à 1995, date à laquelle débute le catalogue mis à disposition par l'INA. Au reste, la progression de la promotion se voit enrichie depuis quelques années de vastes campagnes publicitaires, à la radio, dans les journaux ou encore dans l'espace public. L'arrivée sur le petit écran de certaines séries déjà fameuses outre-Atlantique motive en effet la mise en œuvre de

telles campagnes, comme celles organisées par Canal+ en 2009 et Arte à l'automne 2012, respectivement pour *Dexter* et *Ainsi soient-ils*.

Figure 4.9 - Campagnes d'affichage dans le métro parisien : Canal+ (2009) et Arte (2012)

Encore occasionnelles en France, ces campagnes d'affichage sont le fait principalement de la chaîne cryptée et de la chaîne franco-allemande. De plus, elles n'atteignent pas les proportions de certaines campagnes américaines, dont les affiches vont jusqu'à recouvrir parfois l'intégralité d'une façade d'immeuble (figure 4.10).

Figure 4.10 - Campagnes d'affichages de Showtime pour la saison 3 de *Dexter* (sept. 2008 – Los Angeles) et de HBO pour *Boardwalk Empire* (févr. 2011 – New York)[22]

[22] Crédits : Dailybillboard, "Dexter Season three billboard", 18 septembre 2008, dailybillboard.blogspot.fr ; Bretchbug, "Boarwalk Empire Billboard 8654", 2 septembre 2011, Flickr.com.

À ces formes promotionnelles plutôt classiques viennent s'ajouter désormais des campagnes marketing rivalisant de créativité savamment orchestrées par des agences de conseils en marketing et communication[23]. Des stratégies de *street marketing* consistent par exemple à créer un événement autour d'une performance saisissante comme les fontaines de sang mises en place par Showtime dans une quinzaine de villes américaines pour promouvoir la série *Dexter*, ou encore le défilé de zombies dans les rues de New York organisé par la chaîne AMC pour la troisième saison de la série *The Walking Dead* (figure 4.11). À ces dispositifs urbains s'ajoutent toutes sortes de techniques promotionnelles liées au *marketing viral* : jeux en ligne, webisodes ou sites fictifs. *Lost* par exemple proposait en 2008 un véritable jeu de piste sur Internet à la découverte d'informations complémentaires sur l'univers de la série. Il fut également possible d'acheter *via* un site internet du « Tru Blood », la boisson composée de sang synthétique de la série éponyme… à la différence près que ce breuvage était à base d'orange sanguine[24].

Très fréquentes aux États-Unis, de telles stratégies promotionnelles commencent à voir le jour en France, comme le défilé de *bikers* aux couleurs du gang des Sons of Anarchy et de M6 pour le lancement de la série du même nom. Ces événements et performances urbaines ne sont pas sans rappeler les défilés festifs évoqués par l'historien Benoît Lenoble organisés par les journaux de presse au début du XXe siècle à l'occasion du lancement de certains de leurs romans-feuilletons[25]. De façon analogue, ces opérations promotionnelles conjuguaient les dimensions festives et commerciales et prenaient des allures carnavalesques au travers de défilés spectaculaires.

Figure 4.11 - Un zombie à Manhattan pour la saison 2 de *The Walking dead* (août 2012 – New York) ; une rame de métro « relookée » façon *Boardwalk Empire* (sept. 2011 – New York)[26]

---

[23] Gil (2011), Séries télé : pour une approche communicationnelle…

[24] http://trubeverage.com/index.html.

[25] Benoît Lenoble (2005), « Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : l'exemple du *Journal* (1892-1935) », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 52, p.175-197.

[26] Crédits : putzombiesback.com, août 2012 ; Metropolitan Transportation Authority, *in* blogs.wsj.com/metropolis.

Si elle demeure un relais d'accès majeur aux séries, la télévision n'est plus cette source presque exclusive de découverte et d'information en la matière. Les amateurs entretiennent avec le petit écran un rapport ambivalent, voire conflictuel, du moins s'agissant de séries. Bien que la plupart des enquêtés se sont acculturés à l'univers sériel avec la télévision, beaucoup ont ensuite préféré se tourner vers d'autres biais (DVD, téléchargement, streaming). Nous l'avons vu au chapitre précédent, les politiques éditoriales des chaînes françaises font l'objet de diverses critiques de la part des amateurs, y compris parmi les plus téléphiles : non respect de la chronologie des épisodes, choix de programmation contestables, maintien de la VF, décalage avec la diffusion américaine, coupures publicitaires, etc. Plus généralement, la télévision s'est progressivement avérée inadaptée aux attentes nouvelles des spectateurs de plus en plus habitués à d'autres formats spectatoriels moins contraignants (DVD, téléchargement, streaming). Face à ces nouvelles conditions de spectature, le cadre télévisuel est apparu ces dernières années dans toutes ses limites et insuffisances. Des limites et insuffisances rédhibitoires pour certains, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

Comme nous allons le constater, la moindre prévalence de la télévision vis-à-vis des séries tient également au fait que de nouvelles instances médiatiques ont progressivement manifesté de l'intérêt pour le genre, faisant figure de nouveaux relais d'information pour les individus. C'est le cas de la presse écrite.

4.2 – Le réveil tardif de la presse imprimée

4.2.1 – Les journaux de programmes

Ayant partie liée avec la télévision et forte de plusieurs journaux à très grand tirage, la presse de programmes est longtemps resté (outre la télévision elle-même) quasiment l'unique relais médiatique des séries[27]. Il s'agit en premier lieu de la grille de programmes télévisés que les journaux de ce type mettent à disposition :

[27] L'association OJD, pour le contrôle et la diffusion de médias, dénombre en 2010 en France douze journaux de programmes, dont sept dépassent le million d'exemplaires (source : OJD : http://www.ojd.com). Leur nombre a régulièrement baissé depuis 1994 où la presse de programme comptait pas moins de vingt titres différents. Notons qu'entre 1994 et 2008, leur diffusion a diminué de plus de 20 % (source : Direction générale des médias et des industries culturelles, *Presse écrite : chiffres et statistiques*, Ministère de la culture et de la communication [en ligne] http://www.ddm.gouv.fr/chiffres.php3?id_mot=22). Il est d'ailleurs fort probable qu'avec la massification d'Internet, cette tendance se confirme.

> *« Je suis abonné à Télé7Jours et je regarde les programmes tous les soirs, ou la veille pour le lendemain ou le matin avant de partir… s'il y a un truc intéressant à la télé. Bon mais après j'ai quand même mes habitudes. Y'a des trucs qui reviennent, je connais un peu la grille quoi. » (Catherine, 48 ans, secrétaire)*

Si elle a fini par connaître les principaux rendez-vous réguliers qui émaillent la grille télévisuelle, Catherine consulte cependant toujours quotidiennement son magazine à la recherche d'une programme inattendu qui la tenterait davantage. Ce n'est pas le cas d'autres enquêtés. Les jeunes générations, y compris parmi les téléphiles, semblent moins intéressés que leurs ainés par les journaux de programmes, dont beaucoup se passent :

> *« Non je n'ai pas besoin de journal télé, parce que je connais les heures en règle générale où il y a les trucs. Et puis parce que je me mets plus ou moins toujours aux mêmes heures. Donc, je vais savoir à telle heure il y a le film de la 6, au même moment y'a des trucs totalement nuls sur la 1 ou la 2. Par contre de l'autre côté je vais avoir les après-midis sur FillesTV avec deux-trois séries, mais je les ai déjà vues… jusqu'à telle heure donc, je sais que je vais passer plutôt sur Paris Première où là par exemple je vais avoir Malcolm. À la fin je vais repasser sur la 6. » (Aurélie, 27 ans, étudiante)*

D'autres avancent également le fait qu'il est désormais aisé et *gratuit* de prendre connaissance de la programmation télévisuelle sur de multiples sites web (j'y reviendrai).

En plus d'offrir le détail des programmes quotidiens, les magazines « télé » proposent à leurs lecteurs des articles journalistiques. Accompagnant les évolutions et les succès de la télévision, la presse de télévision fonctionne de ce point de vue surtout comme vitrine de ses programmes et de ses vedettes : les animateurs, les acteurs et personnages fictionnels qu'ils incarnent. Elle s'en fera d'autant plus l'écho que les années quatre-vingt ont vu le rapprochement entre certains journaux et les chaînes commerciales. Cette convergence va du sponsorat ponctuel d'une émission par un journal (e.g. l'émission *Télé Mago* sur TF1 par *Télé Poche*) jusqu'à la concentration financière selon une logique d'intégration horizontale. Le groupe Lagardère par exemple est entre autres détenteur de *Télé 7 Jours* et des chaînes télévisées MCM, Gulli, Canal J, June, Mezzo et TiJi. Le phénomène avait débuté avec le cousinage de la chaîne privée La Cinq, disparue depuis, et le journal *Télé 7 Jours*, l'une et l'autre propriétés du groupe Hachette.

Aussi, à l'exception du magazine *Télérama* dont la posture à l'égard de la télévision est critique et réflexive, la faculté critique des journaux de programmes est presque inexistante. Les séries y sont ainsi traitées essentiellement par le prisme de leurs acteurs, des acteurs élevés au rang de « stars », celles-ci partageant une image presque

équivalente aux stars du cinéma hollywoodien[28]. Selon Jamil Dakhlia qui propose une analyse comparée de quatre journaux de programmes particulièrement représentatifs de ce phénomène – *Télé 7 Jours*, *Télé Star*, *Télé Loisirs* et *Télé Poche* –, cette orientation est redoublée à partir des années 1990 face à l'émergence de la presse *people* (*Gala*, *Voici*…) à qui ils vont emprunter l'angle échotier : « Intimité des stars, intrigues de contes de fées, consolation devant le malheur des riches : les promesses des quatre magazines sont extrêmement proches de celles de la presse people proprement dite. On notera cependant que les journaux de programmes ne retiennent qu'une version aseptisée de l'écho : nulle agressivité ou quête du scandale dans leurs colonnes, à la différence de titres comme *Voici* ou *Ici Paris* »[29]. Les séries sont ainsi résumées à leurs acteurs-vedettes, lesquels sont considérés selon une « rhétorique du dévoilement » propre à la presse échotière mettant en scène l'accès à leur intimité présumée.

Dakhlia observe cependant des variantes selon les magazines dans la fonction qu'ils confèrent aux stars au regard du contrat énonciatif que chacun passe avec son lectorat. *Télé Star*, par exemple, fait des acteurs un objet de fascination, des étoiles évoluant dans un monde distinct du commun des mortels et *a fortiori* des lecteurs du magazine, quitte à jouer de l'ambiguïté entre les comédiens et les personnages qu'ils campent : « Assimilant systématiquement les acteurs de la télévision américaine à leurs rôles, le magazine contribue à les désincarner, et confirme leur appartenance définitive à la fiction, à un monde de simulacres chatoyants »[30]. *Télé 7 Jours* réserve une toute autre image aux acteurs starifiés : ils sont d'abord prétextes à l'affirmation des valeurs domestiques érigées par le journal. « Les célébrités ne valent que par leur attachement à leur foyer ou à la France. (…) L'image ainsi construite reflète une logique de glorification de l'homme moyen, à l'opposé de l'idéalisation appliquée par *Télé Star* aux acteurs de cinéma et de télévision »[31].

De son côté, Tiphanie Bodin a analysé les différentes Unes, de 1990 à 2009, du magazine *Télé 7 jours*, titre phare de la presse de télévision diffusé à 1,5 million d'exemplaires. Elle tempère l'impression de nouveauté qui entoure aujourd'hui le phénomène en montrant que, depuis vingt ans, la place accordée par l'hebdomadaire aux séries est relativement stable[32]. Entre 1993 et 1994, *Télé 7 jours* dédie en effet plus de 50 % de ses Unes au genre, autant voire davantage que ces dernières années (hormis un pic à plus de 80 % en 2007). Il est intéressant de constater, dans l'entour

---

[28] Dakhlia, Jamil (2001), « Variations sur la télélecture. Les discours de la presse de programmes en France », *Réseaux*, n° 105, p. 131-159 ; Béliard, Anne-Sophie (2010), « *Sociologie de la sériephilie* », Séminaire *Médiacultures et Régimes de valeur culturels* LCP-CNRS/CIM-Paris 3.

[29] Dakhlia, Jamil (2003), « Stars aux programmes : les stratégies échotières dans la presse de télévision », *Médiamorphoses*, n° 8, p. 79-86 (p. 86).

[30] Dakhlia (2001), « Variations sur la télélecture »…, p. 150.

[31] *Ibid.*, p. 144.

[32] Bodin, Tiphanie (2009), *Les fans de séries télévisées sur Internet*, Mémoire de recherche, Institut Français de Presse.

des années 2000, une forte baisse de la représentation des séries de l'hebdomadaire (qui tombent à 7 % et moins) que Bodin attribue à l'émergence de la téléréalité. Après 2005, leur visibilité retrouve des taux similaires à ceux du début des années 1990.

Figure 4.12 - Couvertures consacrées aux séries de six journaux de programmes français

Un second résultat intéressant de l'analyse des numéros de *Télé 7 jours* concerne l'évolution des genres sériels médiatisés. Si les taux de téléfictions mises en Une de l'hebdomadaire sont assez similaires entre la première moitié de la décennie 1990 et la seconde partie des années 2000, leur genre diffère. Lors de la première période, la majorité des couvertures consacrées aux séries concernent des fictions de journée destinées à un public féminin et/ou adolescent : les soap-opéras *Amour, gloire et beauté, Les Feux de l'amour*, les sitcoms *Madame est servie*, *Une nounous d'enfer* ou encore les séries de jeunesse (*teenage serials*) *Beverly Hills*, *Melrose Place*, ou les sitcoms AB Production diffusées sur TF1 comme *Hélène et les garçons*, *Le miel et les abeilles*, *Les filles d'à côté*… Comme on peut le voir avec la figure 4.12, les années 2000 consacrent au contraire

les séries destinées aux heures de grande écoute (*prime time series*) : *Dr House*, *Desperate Housewives*, *Les Experts*...[33]

Incidemment, ces magazines à forte audience restent subordonnés à la télévision et ses programmes, ce notamment en raison du rapprochement des deux secteurs : « Fussent-ils restreints au parrainage, les nouveaux liens économiques entre chaînes et éditeurs font passer les préoccupations culturelles ou civiques au second plan, sauf dans le cas de *Télérama*. La généralisation du partenariat annule la marge critique, déjà réduite, de la plupart des journaux »[34]. Reste une « critique de promotion » fustigée par Gérard Lasnier, journaliste à *Télé Loisirs*, au milieu des années 1990[35].

L'essentiel de la presse de télévision se fait avant tout le relais des séries les plus grand public diffusées par les principales chaînes nationales. Les journaux de programmes accompagnent les lancements de nouvelles fictions sur ces chaînes et suivent leur actualité, l'audience des uns nourrissant celle des autres et réciproquement. Je rejoindrai à cet égard l'observation de Bodin pour qui le traitement fréquent des séries par la presse de télévision dépend du succès de ces mêmes séries au sein de la programmation télévisuelle – ce dont témoigne le recul des séries dans l'une et l'autre au profit des émissions de téléréalité au tournant des années 2000. Or, la télévision n'étant plus l'unique voie d'accès aux séries, l'éventail des séries consommées est aujourd'hui bien plus vaste que ce que les chaînes – bien qu'aujourd'hui plus nombreuses – offrent à voir. Ce phénomène a été pris en compte par *Télérama*, qui manifeste à cette occasion son statut de magazine culturel et non pas seulement de journal télévisuel, puisque son traitement éditorial excède les seules séries en cours de diffusion sur les chaînes françaises. Par exemple, ce récent article : « Nouvelles séries aux États-Unis : notre palmarès de fin de saison 2011-2012. Bilan : La seconde partie de la saison des séries américaines se termine. En attendant la saison d'été, c'est l'heure de faire le bilan des 28 nouveautés qui sont apparues *sur les écrans américains* depuis janvier »[36]. Suivant un traitement journalistique différent, la version internet de *Télé 7 Jours*, à la faveur de son partenariat avec le magazine *Première* (l'un et l'autre appartenant au groupe Lagardère), ne se cantonne pas non plus à l'actualité télévisuelle hexagonale.

Ne serait-ce que pour cette dernière raison, la presse imprimée de programmes ne représente pas une source d'information pour les amateurs détachés de l'agenda

---

[33] *Ibid.*, p. 44.

[34] Dakhlia, Jamil (2006), « La presse de programmes en France : une popularité para-télévisuelle 1950-2005 », *Le Débat*, n° 139, p. 122-134 (p. 131).

[35] Cité par Dakhlia (2006) : « Gérard Lasnier : journaliste de télévision », propos recueillis par Valérie Josselin, *Dossiers de l'audiovisuel*, n° 47, janvier-février 1993, INA/La Documentation française, p. 41.

[36] Du journaliste Pierre Langlais, paru le 27 avril 2012 : http://www.telerama.fr/series-tv/nouvelles-series-us-notre-palmares-de-fin-de-saison-2011-2012,80851.php (je souligne).

hexagonal. Mais chez les plus téléphiles aussi, l'achat d'un magazine papier semble laisser de plus en plus place à la consultation d'un ou plusieurs sites internet, parfois même de l'édition numérique que chaque titre de la presse de programmes n'a pas manqué de mettre en place ces dernières années. Les versions internet de *Télé Loisir*, *Télé Star*, *Télé Poche*, etc. procurent gratuitement des contenus peu différents de leur référent imprimé.

Cependant, avant d'examiner plus avant le développement des services et magazines en ligne, arrêtons-nous d'abord sur celui de la presse spécialisée dont l'essor est bien plus récent que celui de la presse de télévision.

4.2.2 – Les années 1990 et l'essor de la presse thématique

Outre les journaux de programmes, il faut attendre 1991 et *Génération Séries* pour voir arriver le premier magazine français dédié aux séries. À l'époque, ses rédacteurs souhaitent créer pour les séries une publication équivalente aux magazines de cinéma. *Génération Séries* se propose de faire découvrir à ses lecteurs les « grandes » séries actuelles comme plus anciennes, à majorité anglo-américaines, qui ne sont pas forcément relayées par les médias français. Son traitement éditorial comprend des dossiers, des guides d'épisodes et des interviews. *Génération Séries* est le premier magazine distribué à l'échelle du territoire français, dans les kiosques et les librairies spécialisées, par abonnement et par correspondance. Sa capacité à toucher un public large de même que sa focale sur le genre et non sur une série en particulier contribuent à le distinguer des fanzines existants[37]. Reste que, ainsi que le souligne Gil, *Génération Séries* est (encore) à mi-chemin entre le journal professionnel critique et le périodique fan ; cette posture éditoriale a probablement contribué à sa disparition devant l'essor de la presse spécialisée[38].

Les fanzines – de la contraction de « *fan*atic » et « maga*zine* » – sont des publications indépendantes réalisées par des amateurs à destination d'autres passionnés ; ils conservent une diffusion restreinte limitée principalement à la sphère du fan-club. À partir d'une étude des fanzines liés à la musique rock, Fabien Heinz distingue empiriquement deux types de fan-zines : d'une part, les publications confectionnées par des professionnels à destination des fans ; d'autre part, les publications élaborées pour les fans, par d'autres fans sur leur temps libre. Les premières « ont des buts commerciaux, sont produites par une équipe de journalistes rémunérés, font de la publicité, utilisent des moyens de diffusion conséquents et touchent un public

[37] À l'instar du périodique amateur « Le rôdeur » dédié à la série *Le Prisonnier* et étudié par Philippe Le Guern : Le Guern (2002), « En être ou pas »…

[38] Gil (2011), *Séries télé : pour une approche communicationnelle*… Je renvoie au chapitre 2 de sa thèse au cours duquel l'auteur examine en détail l'univers de la presse spécialisée, culturelle et généraliste.

important »[39]. Les secondes ne revendiquent pas la poursuite de profits et ne disposent de toute façon pas des moyens (financiers, logistiques…) des premières. Sont en revanche mises en avant par leurs protagonistes les valeurs de plaisir, de partage, de créativité, etc. Pour Hein, « les deux types de publications rendent cependant les mêmes services : l'évaluation de la qualité d'une production et la conservation de cette production ». Bien qu'il s'inscrive dans la première catégorie mentionnée par Hein, *Génération Séries* touche un public somme toute assez restreint d'*aficionados* entretenant un rapport plutôt « cultivé » au genre :

> *« Génération Séries répondait à mon besoin de lire sur des séries peut-être dans une optique plus post-adolescence que les autres Star Club et tout ce qu'il pouvait y avoir à l'époque. C'était un truc très sobre avec quasiment pas de pub ou de posters. On avait des guides des épisodes avec l'ensemble des saisons. À l'époque, comme on n'avait pas forcément internet, c'était très intéressant. Y'avait des problèmes financiers et des fois on sautait un mois. Je pense que ça a toujours été déficitaire. C'est sans doute un des premiers magazines à avoir essayé de montrer que les séries c'était pas seulement un divertissement et qu'il fallait aller au-delà. Ils faisaient des analyses et, pour eux, les séries c'était l'équivalent du cinéma. » (Hélène, 24 ans, doctorante en droit)*

Le magazine creuse le sillon dans lequel d'autres magazines spécialisés viendront s'engouffrer. En 2004, à l'heure du dépôt de bilan de *Génération Séries*, la presse consacrée au genre s'est développée et s'adresse à des publics divers. Créé par d'anciens de *Génération Séries* et dirigé par Alain Carrazé, *Éπsode* officie entre 2000 et 2004 et s'arrête après 16 numéros, faute d'avoir pu trouver un équilibre financier. Trois ans plus tard, Carrazé est à l'origine d'un nouveau magazine, cette fois trimestriel, *Épisodik*, mais le projet prend fin plus rapidement encore, après seulement trois numéros.

Générique[s] a constitué une autre revue imprimée importante entre 2007 et 2010, date de sa suspension, de nouveau pour difficultés financières[40]. Après s'être concentré sur son site internet, celui-ci a fini par également fermer boutique dans le courant 2010. Selon le souhait initial de ses rédacteurs et au même titre que *Éπsode* et *Épisodik*, *Générique[s]* se positionnait en tant que magazine critique. Selon Julien Tendil, l'un des deux co-fondateurs, il s'agissait d'élaborer une formule à mi-chemin entre *Les Cahiers du cinéma* et une formule visant un public plus large : « Nous savions aussi que la sériphilie n'était sans doute pas encore assez "mûre" pour un titre aussi élitiste, et ce n'était de toute façon pas tout à fait ce que nous voulions faire. Nous avions une ambition plus grand public, de rester accessible sans faire de concession sur notre

---

[39] Hein, Fabien (2003) « Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine », *ethnographiques.org*, n° 3, avril, [en ligne] www.ethnographiques.org/2003/Hein.html.

[40] Un article du site Stratégies.fr consacré au magazine nous apprend que seul 15 % des 22 500 exemplaires de son troisième numéro avaient été écoulés : http://www.strategies.fr/actualites/medias/r45146W/magazines-en-series.html.

volonté de parler de séries en profondeur, tout en évitant les aspects *people* et *star system*. À nos débuts, nous étions d'ailleurs encore trop revue, non pas que cela soit un gros mot, au contraire, mais nous ne voulions pas rester confidentiels. Nous voulions parler à un public le plus large possible, prêt à lire des textes critiques intelligents sur les séries, tout simplement. On a donc petit à petit évolué vers un côté plus magazine avec une maquette plus aérée, des articles moins longs »[41].

Concurremment, la décennie 2000 a vu fleurir de nombreux titres adressés à un lectorat jeune voire adolescent : *Séries Mania*, *Séries Live*, *Série Culte*, *Séries Zap*, *Inside of Séries*, etc. Ces magazines ont connu ou connaissent des succès contrastés. Parmi les plus populaires, *Séries Mag* et *SériesTV* sont respectivement tirés à 90 et 63 000 exemplaires en moyenne[42]. Le premier vise un public adolescent avec un contenu éditorial centré sur les séries « collège » et leurs acteurs vedettes (*Les Frères Scott*, *Glee*, *Gossip Girls*…), et l'offre de posters. Le second s'adresse à un public de jeunes adultes, misant principalement sur l'exploration des coulisses de production et des interviews de scénaristes et *showrunners*.

---

[41] Entretien de Julien Tendil, co-fondateur de *Générique[s]* : disponible en ligne sur http://lemag.rueducommerce.fr/culture/tv/l-aventure-generiques-par-julien-tendil.html (dernière consultation le 1 mai 2012).

[42] Sources Wikipédia et OJD. Le second a d'ailleurs vu ce chiffre régulièrement diminuer depuis plusieurs années puisqu'il dépassait les 177 000 exemplaires tirés en 2007. S'il n'a pas été possible d'obtenir les chiffres concernant *SériesTV Mag*, de même que ceux des autres magazines évoqués, il est vraisemblable qu'une partie au moins d'entre eux aient subi le même sort ces dernières années, face à la vive concurrence des versions numériques.

Figure 4.13 - Couvertures de six magazines thématiques français

En définitive, hormis quelques titres adressés principalement à un jeune lectorat, la presse spécialisée peine à trouver un modèle économique viable, d'autant plus lorsqu'elle entend mener une politique éditoriale exigeante comme *Épsode* ou *Générique[s]*. Quelques anciennes plumes de ces magazines vont alors exporter leurs talents dans des organes de presse culturels ou généralistes, profitant de l'intérêt croissant de ces derniers envers le genre. Les trois grands quotidiens nationaux *Le Monde*, *Libération* et *Le Figaro*, en plus d'avoir ouvert leurs colonnes à la critique des séries, hébergent chacun un blog spécialisé dans leur édition numérique : respectivement *Le Monde des séries* (tenu par le journaliste Pierre Sérisier), *Des séries… et des hommes* (administré par Joey Basset et Amandine Prié – hormis leur passion pour le genre, leur statut n'est précisé) et *Les séries de Roxy* (tenu par Roxy, dont le statut n'est également pas précisé). Comme le montre Gil, les magazines culturels ne sont

pas non plus en reste. *Télérama*, *Les Inrockuptibles*, *Technikart* ou encore *Les Cahiers du cinéma* traitent aujourd'hui régulièrement du sujet[43].

Parallèlement à la presse imprimée, de plus en plus d'initiatives prennent vie sur le Web ; et à défaut d'avoir pu profiter d'une presse imprimée économiquement pérenne, certains journalistes spécialisés se sont finalement tournés vers la toile. De fil en aiguille, les difficultés financières des magazines restants ont été d'autant plus grandes que les amateurs se sont progressivement portés sur les relais informationnels en ligne[44] :

> *« Avec le Net on a tout ça gratuitement. Donc aller acheter un magazine alors qu'on a la même chose en gratuit… D'ailleurs le support papier n'a pas trop d'intérêt dans ce cas-là. » (Damien, 25 ans, informaticien).*

Les webzines professionnels ainsi élaborés à partir des années 2000 ont dû cependant faire face à un ensemble pléthorique d'initiatives amateurs dédiées au genre (sites, blogs et forums) dont certaines n'en sont pas moins devenues des référents informationnels et critiques au sein des communautés de sériphiles.

4.3 – Le passage de relais (médiatique) à Internet

De l'avis des plus anciens *aficionados* de mon corpus, Internet aurait fortement contribué à pallier l'historique indigence médiatique française en matière de séries. Comme nous l'avons vu, à quelques exceptions près comme la revue *Génération Séries* ou la chaîne Séries Club, les années 1990 ont plutôt été marquées par la pauvreté des relais et voies d'accès aux « grandes » séries anglo-américaines. Pour qui ne se contentait pas des seules fictions proposées par la télévision et traitées essentiellement sous un angle « people » par les journaux de programmes, nourrir sa passion s'apparentait à cette époque à un *« parcours du combattant »* selon les mots d'un interviewé ; dans un contexte antérieur de moindre valorisation des téléfictions, certains racontent leurs difficultés passées pour découvrir de nouvelles séries, se documenter et, bien sûr, les visionner. L'épreuve du temps a conféré des couleurs d'âge d'or à ces années et ce n'est pas sans nostalgie qu'ils font paradoxalement remarquer la qualité singulière des séries de cette époque, le redoublement de valeur et de plaisir lié justement aux conditions difficiles de la passion : telle série enfin

---

[43] Gil (2011), Séries télé : pour une approche communicationnelle…

[44] Le phénomène ne touche pas seulement l'univers des séries mais plus globalement la presse imprimée. Par exemple, la presse culturelle, scientifique et technique a vu le nombre de ses titres magazines passer de 60 en 1990 à 148 en 2008, cependant que dans le même temps leur diffusion totale annuelle a baissé de 35 %. Source : Direction générale des médias et des industries culturelles, *Presse écrite : chiffres et statistiques*, Ministère de la culture et de la communication - en ligne : http://www.ddm.gouv.fr/chiffres.php3?id_mot=22.

découverte, telle cassette VHS prêtée, tel magazine débusqué, tel critique enfin lu, etc.

C'est une histoire évidemment revisitée à l'aune du contexte actuel. Internet et son lot de webzines, forums et autres sites de partage sont en effet venus bouleverser les conditions de consommation et, *a fortiori*, de découverte de téléfictions. Au précédent régime de rareté a succédé un régime d'abondance auquel, à l'aide des outils et technologies numériques, certains sériphiles participent désormais pleinement. Aujourd'hui, chaque série ou presque fait l'objet d'un ou plusieurs sites web, officiels et non-officiels, sans compter les nombreux webzines dédiés tout ou partie au genre. Parmi ces derniers, les éditions en ligne des magazines de programmes examinés précédemment, auxquels s'ajoutent d'autres sites de type *pure player*, œuvrant en d'autres termes exclusivement sur la toile.

4.3.1 – L'effervescence en ligne : entre webzines professionnels et initiatives amateurs

La toile rassemble un vaste ensemble de sites de types et de natures hétérogènes ayant pour dénominateur commun les séries : des webzines aux blogs et forums de discussion, en passant par les sites-annuaires et les portails web. Ces initiatives peuvent tout autant être le fait d'une équipe de rédaction professionnelle que d'un fan isolé cherchant à communiquer sa passion pour une série. Pour Gil, « la critique de séries apparaît encore aujourd'hui comme une activité où les frontières entre professionnels et amateurs sont très floues et se doublent, sur Internet, d'une difficulté à identifier les acteurs dont bon nombre reste anonyme ou concède seulement un pseudo. Les amateurs créent des sites d'information, les professionnels des blogs "personnels". Critiques, écrivains, journalistes, universitaires, spectateurs fans ou amateurs se croisent sur Internet, se rencontrent parfois, écrivent des ouvrages collectifs, commentent mutuellement leurs blogs et "podcastent" ensemble »[45]. Ce double phénomène consécutif à Internet d'effervescence et de confusion des acteurs et des statuts n'est certes pas spécifique aux séries. Mais il n'en demeure pas moins un trait caractéristique de l'univers sériel, sans doute plus encore que pour des domaines comme le cinéma ou la musique ayant bénéficié d'une attention médiatique historique (presses spécialisées, émissions dédiées, etc.).

Cet univers est trop vaste pour prétendre en faire le tour, ce d'autant plus qu'il est en proie à un incessant renouvellement. Des sites périclitent et meurent faute de visiteurs, d'argent, ou bien parce que leur(s) administrateur(s) vien(nen)t à manquer de temps… ; de nouveaux sont là pour les remplacer. Beaucoup d'initiatives peinent ainsi à se pérenniser, ce qui n'est pas une spécificité du monde des séries. Cela étant,

[45] Gil (2011), *Séries télé : pour une approche communicationnelle*…, p. 211. De nouveau, cette section doit pour partie au chapitre 2 « Discours en réception » de la thèse de Gil.

je m'arrêterai sur quelques acteurs actuels, en raison de leur présence récurrente dans la bouche des enquêtés, de leur pérennité et/ou de leur rayonnement, ou encore parce qu'ils me paraissent être emblématiques d'un type particulier d'initiative.

Un mot d'abord sur les éditions numériques des journaux de programmes précédemment évoqués. Certaines versions internet assurent un service minimal, comme *Télé Poche* qui s'en tient à la seule grille des programmes du paysage télévisuel français… ainsi qu'à l'horoscope du jour. D'autres sites en revanche, comme *Télé-Loisirs*, *TéléStar* ou *TV Magazine*, tirent profit du Web pour fournir une offre éditoriale augmentée et régulièrement actualisée, notamment sur les fictions. *Télé-Loisirs* et *TéléStar* traitent le genre principalement à partir de ses actualités, classées par ordre anté-chronologique. Ces « news », sous forme de brèves, sont de plusieurs ordres : certaines liées à l'évolution narrative d'une série (« le Docteur House va-t-il mourir lors de l'ultime épisode » comme le veut la rumeur ? – 19/04/2012), d'autres à sa production/diffusion (les reconductions et annulations, les castings, les diffusions à la télévision française, les audiences, etc.), d'autres informations encore sont de nature plus échotière (« Noah Wyle (Dr Carter dans Urgences) arrêté à Washington » – 24/04/2012).

Figure 4.14 - Dernières actualités de la rubrique "séries" de *Télé-Loisirs.fr*

Par ailleurs, les deux plateformes procurent à leurs lecteurs la possibilité de commenter les articles ; ce dont ils ne profitent guère, chaque article comptant rarement plus d'une demi-douzaine de réactions. Cette possibilité offerte aux visiteurs de *Télé-Loisirs* et *TéléStar* n'est pas de mise sur le site de *Télé Magazine* qui, pour sa part, suit une logique éditoriale plus encyclopédique où chaque série est insérée dans un

index alphabétique et dispose d'une fiche signalétique. Les 84 séries françaises et étrangères que comprend cet index (un nombre restreint par rapport à d'autres sites spécialisés suivant la même visée encyclopédique) sont les séries actuellement en cours de diffusion sur l'ensemble des chaînes de la télévision française. Chaque fiche présente les caractéristiques techniques d'une série (titre, genre, dates de diffusion, casting, etc.), un résumé critique, un album photos, ses dernières actualités et ses diffusions prochaines à la télévision française ainsi que des liens vers des sites lui étant consacrés (figure 4.15). Les acteurs parmi les plus renommés possèdent leur propre fiche, vers laquelle renvoie un lien hypertexte – ici Kathryn Morris dont le nom, en bleu, se détache du reste du texte. À noter enfin pour l'internaute la possibilité de partager une fiche sur quantité de réseaux sociaux, par courriel ou messagerie instantanée, ou encore *via* divers services de publication de blog (voir le lien « partager » en haut au centre de la figure 4.15). Un dispositif de recommandation que l'on rencontre sur une part croissante des médias en ligne et auquel je m'intéressai à la section suivante.

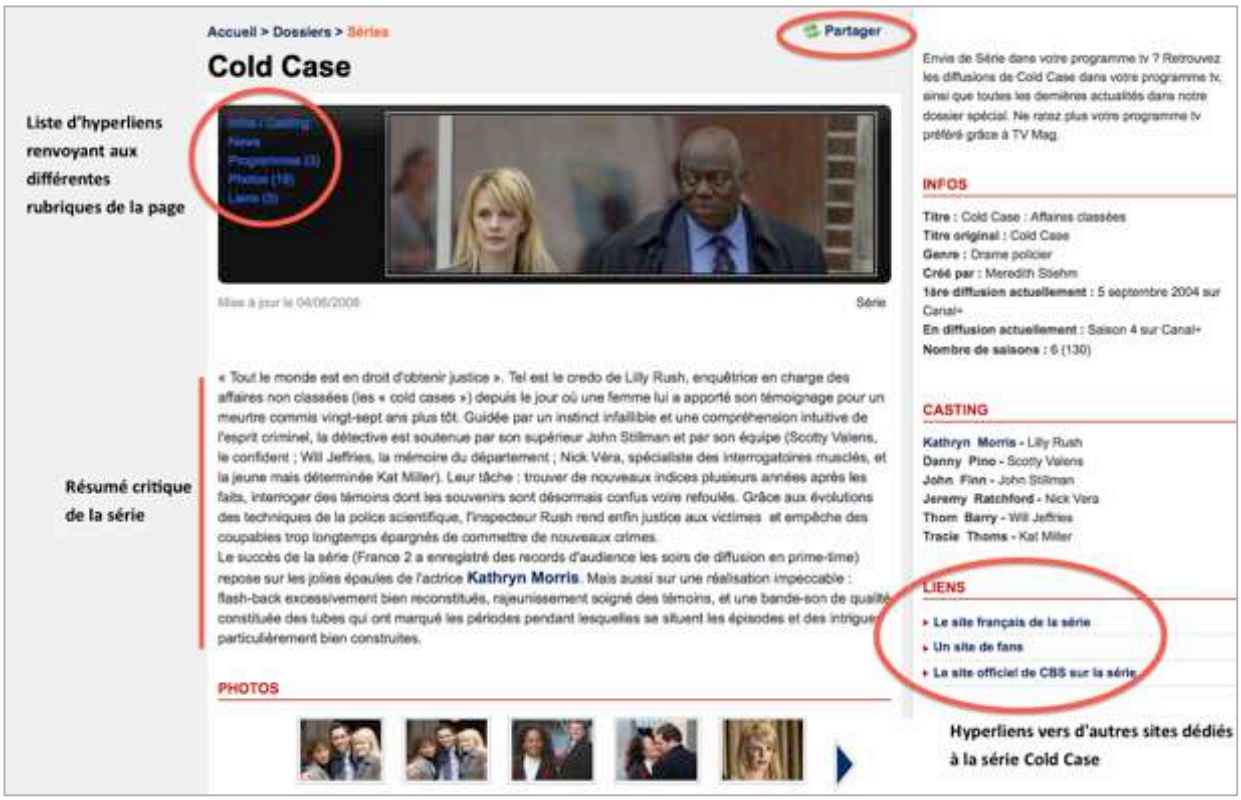

Figure 4.15 – Fiche de *Cold Case* sur le site *Télé Magazine*

Associée à l'édition en ligne du magazine de cinéma *Première*, la version numérique de *Télé 7 Jours* (*Télé-Première*) conjugue dans un site plus complet encore les deux approches éditoriales précédentes : recensement des actualités et base de données. En effet, le webzine met en avant les dernières « news » tout en proposant les fiches spécialisées d'un grand nombre de séries. En sus des informations qu'il distille (et que

l'on peut commenter), le site ménage des voies d'accès aux séries elles-mêmes, avec des liens vers les services de rattrapage des chaînes télévisées, d'une part, avec vers le site de commerce en ligne Amazon, de l'autre. Chaque page consacrée à une série comporte un hyperlien vers les DVD en vente sur Amazon. Cette dernière plateforme commerciale, tout comme la Fnac.com, est ainsi partenaire de plusieurs sites dédiés aux fictions. Ainsi, sur ceux-ci la dimension informationnelle n'est-elle jamais très éloignée de l'activité marchande.

Aux côtés des émanations numériques des journaux de programmes, quelques webzines se détachent comme SeriesLive.com[46], Allociné.fr[47] et SérieTélé.com[48]. Ces médias de type *pure player* proposent un large éventail éditorial. On retrouve ici les contenus fournis par les webzines de programmes (les fiches détaillées et l'actualité de 7 à 9000 séries à majorité anglo-américaines et françaises des plus anciennes jusqu'aux dernières produites, des guides d'épisodes et des galeries d'images, des vidéos promotionnelles et les calendriers de diffusion télévisée, etc.), des contenus auxquels s'ajoutent des articles critiques et des dossiers thématiques et, quelquefois, un forum de discussion[49]. En d'autres termes, ces sites font office de bases de données actualisées, de services d'actualités, d'instances critiques et, pour certains, d'espaces de mise en relation des sériphiles. Dans cette même catégorie s'inscrit aussi le site IMDb.com (*Internet Movie Database*), fréquemment mentionné dans les entretiens. Contrairement à ce que son nom indique, IMDb traite aussi de la fiction télévisée et est plus qu'une simple base de données (il comprend notamment un service d'actualité ainsi qu'un forum de discussion). Mais c'est en tant que base de données cependant que le site américain, dont une version française partielle est apparue en 2009, est le plus souvent mobilisé par les enquêtés – la relative inertie du forum en atteste.

D'autres plateformes sont des annuaires de sites. Annuaire-series.com, L'annuaire des Séries TV, SériesClic.com… proposent des liens vers des sites partenaires, triés par genres (action, comédie, médicale, policier, science-fiction, etc.). SériesClic fait lui-même partie du réseau Séries & co., émanation web du programme radiophonique *Aux Frontières des Séries* (AFDS) diffusée sur une radio estudiantine belge, depuis 1998. Initié par la journaliste et universitaire Sarah Sepulchre et le journaliste Frédérick

---

[46] SeriesLive est un ancien site amateur créé en 2002. Il devient en 2007 une SARL et entre dans la régie publicitaire « Lemixtoutleciné ». La petite communauté de sériphiles d'alors a laissé place à une audience plus large et grand public pour se reformer en partie autour du forum Seri'nfinity.org.

[47] Ce service lié historiquement au cinéma, après s'être déployé sur Internet en 1997, est à l'origine d'un portail d'information consacré aux séries, créé en 2005.

[48] SérieTélé est affilié au réseau de site culture-network.com qui dispose notamment de deux autres sites en rapport avec la fiction : serieanimee.com et webserie.fr.

[49] SeriesLive déclare près de 40 000 membres à l'origine de 18 000 sujets de discussions et plus de 200 000 échanges. La partie « série » du forum d'Allociné compte environ 44 000 sujets et près d'un million d'échanges (le nombre de membres n'est pas indiqué).

Detournay, ce réseau de sites est administré désormais par une équipe d'une dizaine de personnes.

À ces sites professionnels s'ajoutent de multiples webzines amateurs : Criticto.com, Série-All.fr, SeriesAddict.fr, Spin-off.fr, SeasonOne.fr ou encore pErdUSA et AnnuSéries[50]. Le plus souvent créés et administrés par de jeunes passionnés sur leur temps libre, ces sites fournissent dans l'ensemble un contenu éditorial peu différent de celui proposé par leurs homologues professionnels : un mixte d'actualités et d'articles de fond, de fiches et résumés de séries, de banques de photos et vidéos, etc., parfois un forum de discussion. L'architecture et l'esthétique des sites amateurs peuvent d'ailleurs rappeler ceux des sites professionnels (figure 4.16). S'ils convergent autour d'un fond éditorial commun, ces webzines tendent toutefois à se différencier entre eux en privilégiant des angles spécifiques. Ils se revendiqueront tantôt plutôt comme instance critique (Criticto, pErDUSA), comme site d'actualité (SeasonOne, SeriesAddict), tantôt comme base de donnée (Spin-Off) ou lieu participatif et d'échange (Spin-off, Séries-All). D'autres sites sont plus spécialisés encore : Series-80.net et Le Magazine des Séries par exemple, se concentrent sur les anciennes fictions ; Bookmaker.net et Génériques de Séries sont des banques de données dédiées aux génériques et aux musiques ; DVDSeries.net est consacré à l'offre de DVD et Blu-ray et TVCovers.com à la fabrication de jaquettes CD et DVD ; LesWebseries.com est un site de référencement des webséries, etc.

[50] Ces deux derniers sites font partie du réseau A-Suivre.org (anciennement Front de Libération Télévisuelle), une association de défense des téléspectateurs et de la création télévisuelle. PErDUSA s'intéresse à la fiction américaine et AnnuSéries recense les informations concernant plus de 5400 fictions et 117 000 protagonistes de l'univers sériel. Le Village, un troisième site centré sur la fiction européenne et francophone, a fermé ses portes en août 2012.

Figure 4.16 - Pages d'accueil des sites SeriesAddict (amateur) et SeriesLive (professionnel). Sous une barre d'onglets horizontale, à gauche un encart réservé aux actualités en Une, à droite l'annonce des diffusions TV à venir. Dessous, un fil d'actualité. Les parties inférieures hors-champ dévoilent divers liens vers des articles critiques, des galeries de photos, des fiches séries…

Certains sites appartiennent quant à eux à des réseaux de sites comme Next-Series.com, Hypnoweb.net ou Fansites-France.net. Ces derniers constituent des portails web renvoyant vers des sites, façonnés sur un même moule, chacun consacré à une série et administré par des fans[51] (figure 4.17). Le très populaire Hypnoweb revendique plus de 200 plateformes dédiées à autant de séries et gérées par plus de 23 000 membres. Les séries font dans ce cas l'objet d'un traitement plutôt factuel (leur actualité, la liste et les résumés d'épisodes, des photos et vidéo, etc.). L'aspect communautaire est encouragé par ces réseaux, au gré de jeux et concours, de forums, de classements, etc.

[51] Gil (2011), Séries télé : pour une approche communicationnelle…, p. 215.

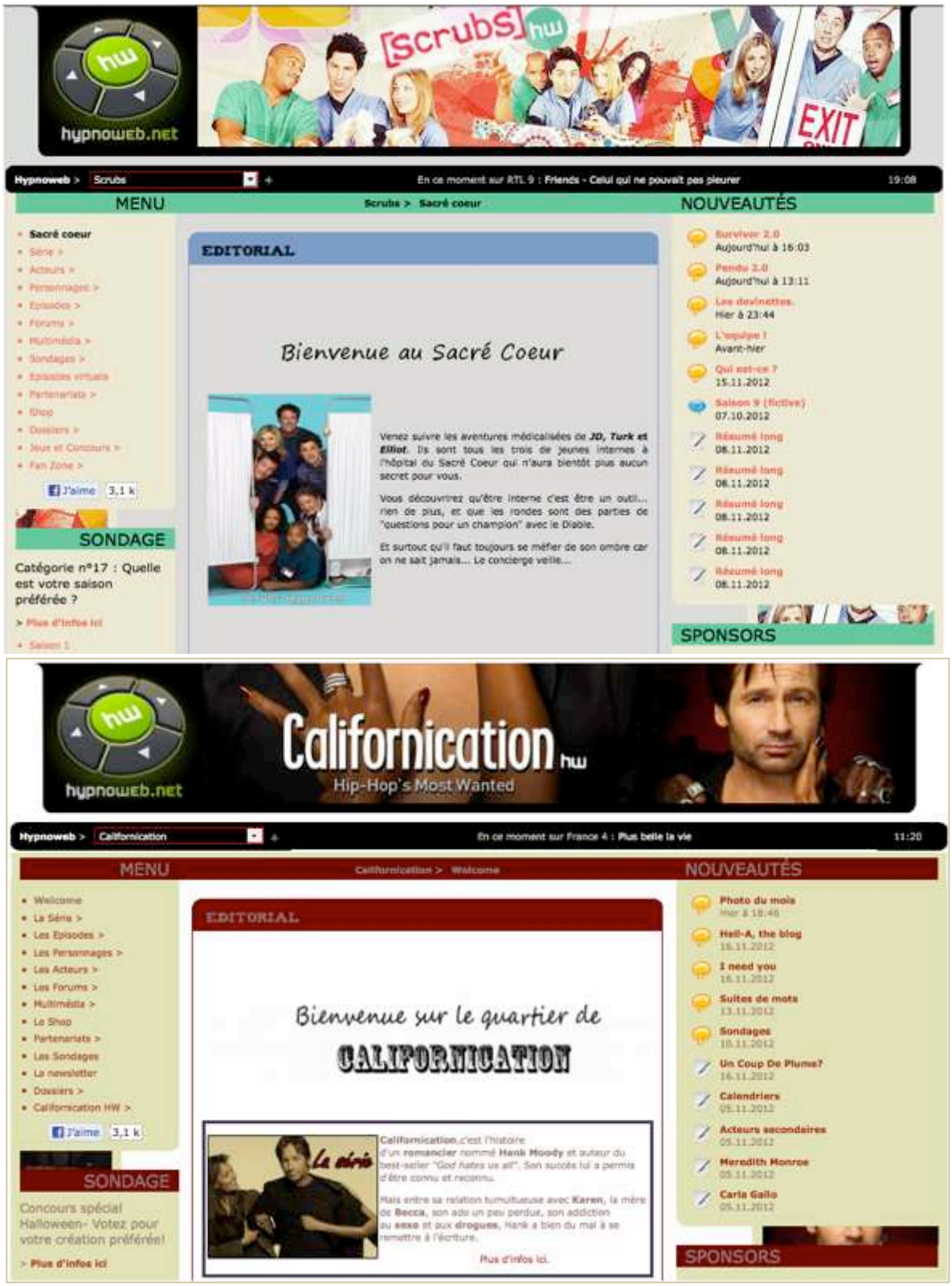

Figure 4.17 - Hauts des pages d'accueil de *Scrubs* et *Californication* sur le réseau Hypnoweb

Parallèlement à ces sites, les internautes peuvent également compter sur une riche blogosphère composée d'initiatives d'origines et de natures très diverses. Dédiés à une série ou à un genre fictionnel en particulier, ou plus globalement à la fiction télévisée, ces blogs n'ont en effet pas toujours grand-chose de commun. Certains, alimentés de manière erratique, sont créés par de jeunes férus et n'ont pas prétention à rayonner au-delà du cercle restreint de leurs proches. À l'autre bout, d'autres blogs (comme ceux hébergés par des sites de presse évoqués plus haut) sont gérés quotidiennement par des collectifs de journalistes et peuvent se prévaloir d'un vaste lectorat – le contraste entre webzine et blog n'est à ce titre pas toujours évident. Le blog peut aussi être choisi par un journaliste parce qu'il (lui) permet une adresse plus personnelle et un ton plus relâché qu'un média traditionnel. D'un autre côté, cet outil est une occasion pour les apprentis critiques d'exercer leur plume et peut servir de première vitrine pour exhiber leurs talents. Entre ces pôles existent ensuite une multitude de situations.

Quelques blogs bénéficient d'une certaine renommée et d'un public plutôt large. Apparaissant rapidement dans les suggestions des moteurs de recherche et/ou recommandés par d'autres blogueurs « amis », ils ont aussi pu m'être soufflés par les sériphiles lors des interviews. Comme pour les webzines, il n'est pas toujours aisé de faire le départ entre les blogs amateurs et professionnels, mais à l'évidence les plus populaires ne se comptent pas forcément parmi les seconds. Là encore les séries contemporaines américaines ont la part belle, le plus souvent sous la forme de chroniques régulières rédigées à la première personne. Les ingrédients éditoriaux ne sont pas non plus très éloignés de ceux observés dans les webzines et circulent entre relais d'informations factuelles et recensions critiques. Seule la démarche de type encyclopédique ne semble pas toucher ce média.

Il semble que la plupart des blogs privilégient une perspective critique : leurs rédacteurs commentent les épisodes et rédigent des bilans de saisons, ou livrent des réflexions plus transverses sur le genre ou sur la condition de la passion. C'est l'angle adopté par les journalistes, affiliés ou non à un site de presse : « Le Monde des Séries » de Pierre Sérisier (déjà cité) ou « Têtes de séries » de Pierre Langlais. C'est aussi le cas de critiques non-professionnels tels que Ladyteruki (« Ladytelephagy »), Adam (« Blabla Séries ») ou encore Tao (« ID Séries ») et Speedu (« Analyses en Séries »). D'autres blogueurs mettent à profit leur expérience professionnelle afin d'analyser les rouages et l'envers du décor sériel. Producteur à France Culture, Éric Vérat est également créateur et scénariste de fictions, une activité qu'il partage *via* son blog intitulé « Et vous voyez ça pour quelle chaîne ? ». De même, le prolifique Martin Winckler, médecin de son état, mais aussi écrivain à succès, critique et scénariste pour la télévision, aborde ces différents univers dans son blog personnel : « Winckler's Webzine ». D'autres blogs enfin comme TVChronik.com ou BlogSerie.fr se font au contraire l'écho du fil d'actualités sérielles : les dernières productions, les sorties DVD, les taux d'audience, les périodes de *sweeps* et d'*up-fronts*, les prix décernés, les mouvements au sein des castings, etc.

4.3.2 – Les démarches informationnelles sur le Web

Au regard cette fois des pratiques des sériphiles interrogés, un premier constat est qu'Internet a offert aux individus, *via* les sites et blogs dont il vient d'être question, un accès aisé à un ensemble d'informations (voire de contenus) relatives à l'univers des séries, et ce sans qu'il soit besoin pour cela de développer un arsenal de compétences. Savoir où et comment récolter une information semble être une question bien moins problématique aujourd'hui que les séries sont devenues l'épicentre d'un univers médiatique aussi vaste qu'hétérogène. Un amateur obtiendra bien souvent la réponse à une question qu'il se pose « en quelques clics » par le biais d'un moteur de recherche orientant vers un site *ad hoc*. À ce propos, Google, plusieurs fois mentionné dans les entretiens, peut être considéré comme un médiateur notable de la sériphilie. Non pas qu'il apporte une franche plus-value en matière de séries par rapport à ces concurrents (Yahoo, Bing, etc.) mais Google occupe depuis plusieurs années une position de quasi-monopole en France, réunissant plus de 90 % des requêtes effectuées par les internautes[52]. Les sériphiles recourent aussi fréquemment à l'encyclopédie en ligne Wikipédia, lequel site, parmi les plus consultés en France, leur est utile pour toute information d'ordre factuel :

> *« Je vais assez souvent sur des sites type Wikipédia ou AlloCiné où ils ont de bonnes infos. Après, quand je veux en savoir plus sur une série, je prends des sites comme ça en tapant le nom sur Google et je tombe dessus par hasard. Je vais pas retenir forcément les noms des sites. » (Solène, 18 ans, lycéenne)*

Certains, comme Solène, développent des habitudes d'information assez rudimentaires centrées sur un ou deux sites généralistes et, en cas de recherche infructueuse ou pour l'approfondir, sur l'usage de Google afin de trouver des sites (ou blogs) plus spécialisés susceptibles de contenir l'élément escompté. Lesdits sites sont aussitôt oubliés une fois l'information obtenue et ne sont pas, par exemple, conservés comme « favoris » dans le navigateur pour d'éventuelles recherches à venir. Le cas échéant, ils font confiance à Google pour les y diriger de nouveau si ces sites s'avèrent encore pertinents.

Ce type de démarche informationnelle est pour l'essentiel le fait de sériphiles friands de fictions grand public et/ou peu enclins à collecter des informations complémentaires concernant les séries qu'ils suivent. Pour bien des sériphiles en effet, notamment les plus téléphiles, le plaisir se borne avant tout à l'activité de visionnage. Le besoin d'agrémenter la spectature de connaissances additionnelles, factuelles ou exégétiques, est souvent le signe d'un intérêt accru. En témoignent ces enquêtés qui, n'ayant pas pour usage de s'informer outre mesure sur les séries regardées, racontent leur soif de compléter le visionnage de certaines fictions auxquelles ils sont plus

---

[52] Sources : http://www.journaldunet.com/cc/03_internetmonde/interfrance_moteurs.shtml ; http://barometre.secrets2moteurs.com/.

fortement attachés par la consultation d'éléments paratextuels afin, pour ainsi dire, de prolonger le plaisir.

Pour d'autres amateurs, désireux de parfaire leur connaissance du genre ou aux goûts plus pointus, la diversification des sources médiatiques est inversement une nécessité. La sériphilie, vécue sur un mode passionnel, préside à des pratiques plus variées liées à des contenus plus rares. Ils vont mobiliser en conséquence des relais également diversifiés. Tel site servira par exemple à « se tenir au courant » des séries en cours et à venir, tel autre à se documenter sur des fictions plus anciennes, tandis qu'un troisième pourra alimenter la curiosité pour un genre sériel particulier, tel blogueur sera suivi pour la pertinence de ses analyses, etc. De même, ils n'hésitent pas à croiser les sources d'information afin de vérifier leur validité mais aussi pour n'en laisser passer aucune d'importance. Internet est dès lors la voie idéale, qui offre (à celui qui s'en donne les moyens) les relais appropriés aux désirs d'approfondissement, aux intérêts les plus spécifiques et aux appétences les plus atypiques. Par exemple, l'amateur de séries britanniques, moins relayées en France, va trouver à s'informer par le biais de sites spécialisés, aura l'occasion de rencontrer le petit cercle français de passionnés sur les blogs et forums dédiés et pourra les télécharger ou les acheter en ligne *via* eMule ou Amazon.uk. Le réseau des réseaux va lui permettre de passer outre la faiblesse des canaux médiatiques classiques en la matière… même si ce n'est pas toujours aisément acquis :

> *« SeriesLive, TV Chronik, c'est les news. Le site de Morandini, c'est pour les audiences françaises des séries. Entertainment Weekly, c'est le blog d'Angelo. C'est un des journalistes phare concernant les séries aux États-Unis. C'est lui qui donne des tas de scoops, qui annonce les séries qui vont être annulées avant les décisions officielles des chaînes. (…) Après, je cherche toujours un site qui serait plus efficace pour les séries canadiennes parce qu'elles passent souvent sous mon radar. Mais bon, je connais maintenant quelqu'un, que j'ai rencontré sur SériesLive, qui aime beaucoup les séries canadiennes et qui est toujours au courant de tout. Lui m'informe si jamais. » (Hélène, 24 ans, doctorante en droit)*

Comme Hélène, une partie des sériphiles parmi les plus passionnés en profitent pour aller chercher leurs informations *« à la source »* comme l'explique aussi Adrien, c'est-à-dire sur les sites web et blogs étatsuniens (encore faut-il comprendre l'anglais !). En effet, qui mieux que les Américains peuvent informer sur l'univers des séries américaines ? Pour Adrien et d'autres, la réponse ne souffre aucune contestation : TheFutonCritic.com, What's Alan watching, DaemonsTV.com ou encore TelevisionWithoutPity.com sont autant de médias étatsuniens assurant en exclusivité une information qu'ils estiment de qualité. Ces plateformes constituent d'ailleurs des sources privilégiées des relais médiatiques hexagonaux.

Quels que soient les genres sériels appréciés, rester « dans le coup » nécessite un certain investissement si l'on souhaite profiter des ressources *ad hoc* permettant un *aggiornamento* des connaissances et un renouvellement des plaisirs de la découverte. Cet investissement est à l'évidence assez limité s'il s'agit de prendre connaissance du programme télévisuel et faire fonctionner son poste – ce que fait une partie des

personnes rencontrées ; il requiert des aptitudes autrement plus élevées en face des TNIC. S'abonner à une liste de diffusion, participer à un forum de discussion, utiliser un moteur de recherche, trouver la source médiatique pertinente, etc., tout ceci nécessite des compétences plus complexes d'ordre technique, cognitif ou social. Certains enquêtés les détiennent assurément et établissent des stratégies d'information particulièrement sophistiquées leur permettant de satisfaire à leurs différents besoins. En fonction de leur portefeuille de goût et au vu des divers services existants, ils vont repérer puis focaliser leur attention sur un ensemble de ressources consultées de manière itérative afin de maintenir une veille informationnelle sur les contenus qui les intéressent. Cette veille peut être parfois routinisée automatiquement *via* des liens RSS. À cet égard, les réseaux sociaux tels que Facebook ou Twitter peuvent s'avérer précieux :

> *« Tous les matins, je fais une dizaine de sites sur les news. Sinon avec Twitter, maintenant c'est facile, même les sites américains donnent leurs gros titres dans Twitter. J'ai une barre à droite de mon écran d'ordinateur qui prend les mises à jour de toutes les personnes que je suis. C'est surtout des chroniqueurs américains qui balancent des informations sur les séries avant de les poster sur leur site donc, en permanence, j'ai les mises à jour. Je suis quasiment au courant de tout ce qui se passe niveau séries. » (Sandra, 24 ans, conseillère en communication)*

De la veille informationnelle à la sérendipité

Stratégies et routines n'empêchent cependant pas les découvertes fortuites et les informations glanées inopinément. Internet engage à son tour la dimension du hasard, hasard qui s'appuie de façon analogue sur une série de dispositifs plus ou moins coercitifs. Dans le cas du Web, le terme de sérendipité, plus fréquemment évoqué, renvoie à la découverte fortuite d'une ressource intéressante. Nicolas Auray, qui pour sa part définit la sérendipité comme la « faculté qu'ont certains de trouver la bonne information par hasard, sans le chercher », la rattache au caractère exploratoire de la pratique d'Internet[53]. En effet, l'activité prédominante de ses usagers a trait selon Auray à l'idée d'exploration, autrement dit d'une forme de navigation souple, oblique et opportuniste, par opposition à une visée purement utilitariste dictant une activité de recherche planifiée et rectiligne[54]. Aussi Internet s'ordonnerait-il plutôt selon une « grammaire de tâtonnements et d'affinités »[55]. Toujours selon l'auteur, la quête explorante, caractéristique de la pratique du Web, est constitutive de la somme considérable d'informations et de ressources qu'il procure à ses utilisateurs, d'une

[53] Auray, Nicolas (2011), « Les technologies de l'information et le régime exploratoire », *in* P. van Andel et D. Bourcier (dir.), *La Sérendipité. Le hasard heureux*, Paris, Hermann, p. 329-343 (p. 336).

[54] Crepel, Maxime (2008), « Les folksonomies comme support émergent de navigation sociale et de structuration de l'information sur le web », *Réseaux*, n° 152, p. 169-204.

[55] Auray (2011), « Les technologies de l'information »…, p. 330.

part, du dispositif hypertexte offrant « une providence de directions potentielles pour nouer de nouvelles formes d'association » d'autre part[56]. Enfin, le réseau des réseaux ouvre sur un univers interactif élargi au-delà des cercles de sociabilité traditionnels et permet la mise en lien de l'internaute avec un grand nombre d'autres usagers. Ces trois propriétés du Web orientent ainsi de préférence vers des pratiques d'explorations curieuses, peu déterminées, lors desquelles l'individu se tient dans un état de disponibilité et d'ouverture propre à la découverte imprévue. Ce que Adam Mathes appelle la *navigation* (*« browsing »*), par opposition à une démarche de *recherche* (*« finding »*). Mathes voit une différence fondamentale entre « l'activité de navigation attachée à la découverte d'un contenu intéressant et l'activité de recherche visant directement à trouver les documents idoines suite à une requête »[57].

> *« C'est du zapping. Là en cherchant une notice, je suis tombée sur une autre série que je ne connaissais pas du tout, donc j'ai regardé l'épisode. Je sais que je ne regarderai pas d'autres épisodes mais maintenant, je sais qu'elle existe cette série et ce qu'elle vaut à peu près. Je papillonne en fait. C'est intéressant parce qu'on découvre de nouvelles séries dont, parfois on n'a jamais entendu parler quoi. » (Charlotte, 32 ans, décoratrice d'intérieur)*

Ces analyses de l'usage d'Internet rejoignent finalement les observations liées aux pratiques télévisuelles. L'usage de la télévision, avec la généralisation de la télécommande conjuguée à l'accroissement exponentiel du nombre de chaînes, est notablement parcouru par le phénomène du zapping[58]. Certes, la fréquentation télévisuelle s'organise en partie sur des rendez-vous avec des programmes, qu'ils soient coutumiers ou fassent suite à une prise de connaissance par le programme télévisuel – et c'est bien là un des enjeux des séries que d'assurer cette fidélité. Mais la téléspectature relève aussi de pratiques erratiques, sans objet ni intention véritables, lors desquelles la personne, au long du balayage des chaînes dont elle dispose, de ses va-et-vient et de ses allers retours, laisse ouverte la possibilité de découvrir un programme qui la captive davantage que les autres. Mais gardons-nous de pousser plus loin le rapprochement entre téléspectature et navigation en ligne. Car si cette dernière procède avant tout d'une stimulation de l'intérêt, en particulier par le biais de liens hypertextes qui sont à la fois des *prises* attentionnelles et des dispositifs d'exploration (par l'accès direct qu'ils offrent à une autre page internet), ce qui meut le téléspectateur-zappeur relève d'abord d'un défaut d'intérêt[59].

---

[56] *Ibid.*, p. 329.

[57] Mathes, Adam (2004), « Folksonomy – Cooperative Classification and Communication througs shared Metadata", Graduate School of Library and Information Science, University of Illinois Urbana – Champaig, [en ligne] http://www.adammathes.com/academic/computer-mediated-communication/folksonomies.html.

[58] Bertrand *et alii.* (1991), « Fragments d'un récit cathodique »…

[59] Je mets ici de côté le phénomène de *grazing* consistant à suivre simultanément deux programmes ou plus sur différentes chaînes. En effet, les Américains disposent de plusieurs termes (*zipping*, *flipping*,

Nombre de séries sont ainsi dénichées à la suite de papillonnages sur la toile qui voient la personne, au gré de ses inclinations du moment et en réaction à l'architecture des sites visités, aller de page en page, d'hyperlien en hyperlien, et, de proche en proche, cheminer d'un sujet à un autre, d'une ressource à une autre. Une trouvaille peut ainsi être à la conclusion d'un parcours aux multiples bifurcations exploratoires et dont l'origine n'avait éventuellement rien à voir avec l'univers des séries.

Loin d'être dénués de toute contrainte, ces parcours relèvent pour une part d'une prise en charge automatisée par les sites visités des contenus et sujets explorés, par le biais de suggestions et de propositions plus ou moins contraignantes. L'élaboration de dispositifs d'encadrement et d'orientation de la trajectoire de l'internaute représente même, à travers la problématique de la recommandation, un enjeu (marchand) capital des services de contenus en ligne.

4.4 – Les systèmes de recommandation sur Internet

Les systèmes de recommandation en ligne répondent à une volonté de gestion de la masse d'informations et de données disponibles sur Internet *via* l'élaboration de filtres. Ils permettent en particulier d'orienter les utilisateurs d'un service dans un catalogue de contenus, appelés également « items », qu'il s'agisse de livres, de disques ou de DVD mais aussi de vidéos ou photos en ligne, de pages web, d'actualités, etc. Damien Poirier dénombre quatre types de recommandation : éditoriale, contextuelle, sociale et personnalisée [60]. Ceux-ci sont avant tout à considérer comme catégories heuristiques, les dispositifs sociotechniques qu'ils recouvrent empruntant régulièrement à plus d'un type. D'autre part, comme nous allons le constater, les plateformes et services en ligne dédiés plus ou moins spécifiquement aux séries n'hésitent pas à combiner plusieurs types de recommandation.

4.4.1 – La recommandation éditoriale

La recommandation éditoriale est sans doute le premier système, opérant notamment lorsqu'aucun autre dispositif de suggestion n'est en place ou bien lorsque le système n'a encore aucune information concernant un visiteur. Il s'agit de capter l'attention, l'intérêt de l'usager à travers une architecture de site et une mise en page séduisantes et ergonomiques. Ce type de recommandation s'appuie ensuite sur la mise en avant de certains contenus attrayants sur des critères tels que la nouveauté, la popularité ou encore les offres promotionnelles. La page d'accueil du site français Allociné-séries,

---

zapping, *grazing*) pour préciser les multiples logiques inhérentes au changement de chaîne là où nous autres Français n'en retenons qu'un unique : le zapping. Cf. Vernet (1990), « Incertain zapping »…

[60] Poirier, Damien (2011), *Des textes communautaires à la recommandation*, thèse de doctorat, I. Tellier et P. Gallinari (dir.), Université d'Orléans, 152 p.

par exemple, s'ouvre sur les cinq actualités « à ne pas manquer », dont l'annonce d'une conférence prochaine sur le thème « les séries et le politique », le lancement d'une nouvelle série dont la bande-annonce est consultable sur le site, les « révélations » sur le final de *Dr House*, etc. (figure 4.18). Suit une rubrique « Top des séries TV » présentant, telle la tête de gondole d'un magasin, les cinq séries « les + vues » du moment. Deux liens, à gauche et en dessous de ce Top renvoient à une page consacrée à quatre classements listant les « meilleures séries » (figure 4.19) : « les mieux notées » par les membres du site ; « les + vues » (comme dans l'extrait de la page d'accueil) ; « les + commentées » ; enfin, les séries comptant « le + de fans ». Ces quatre classements peuvent faire l'objet d'une recherche affinée par genre, par époque, par pays et par ordre alphabétique.

Si l'on retourne à la page d'accueil, viennent, après le « Top des séries », le programme de diffusion télévisée des séries du jour puis d'autres actualités ainsi que les derniers ajouts à la galerie photos. Le bas de la page offre un accès aux 8000 séries traitées par Allociné en fonction du genre (action, comédie, fantastique, médical, policier, thriller… sont mentionnées au total pas moins de trente catégories) ou de l'époque (de décennie en décennie, le tout en remontant aux premières productions américaines des années 1930).

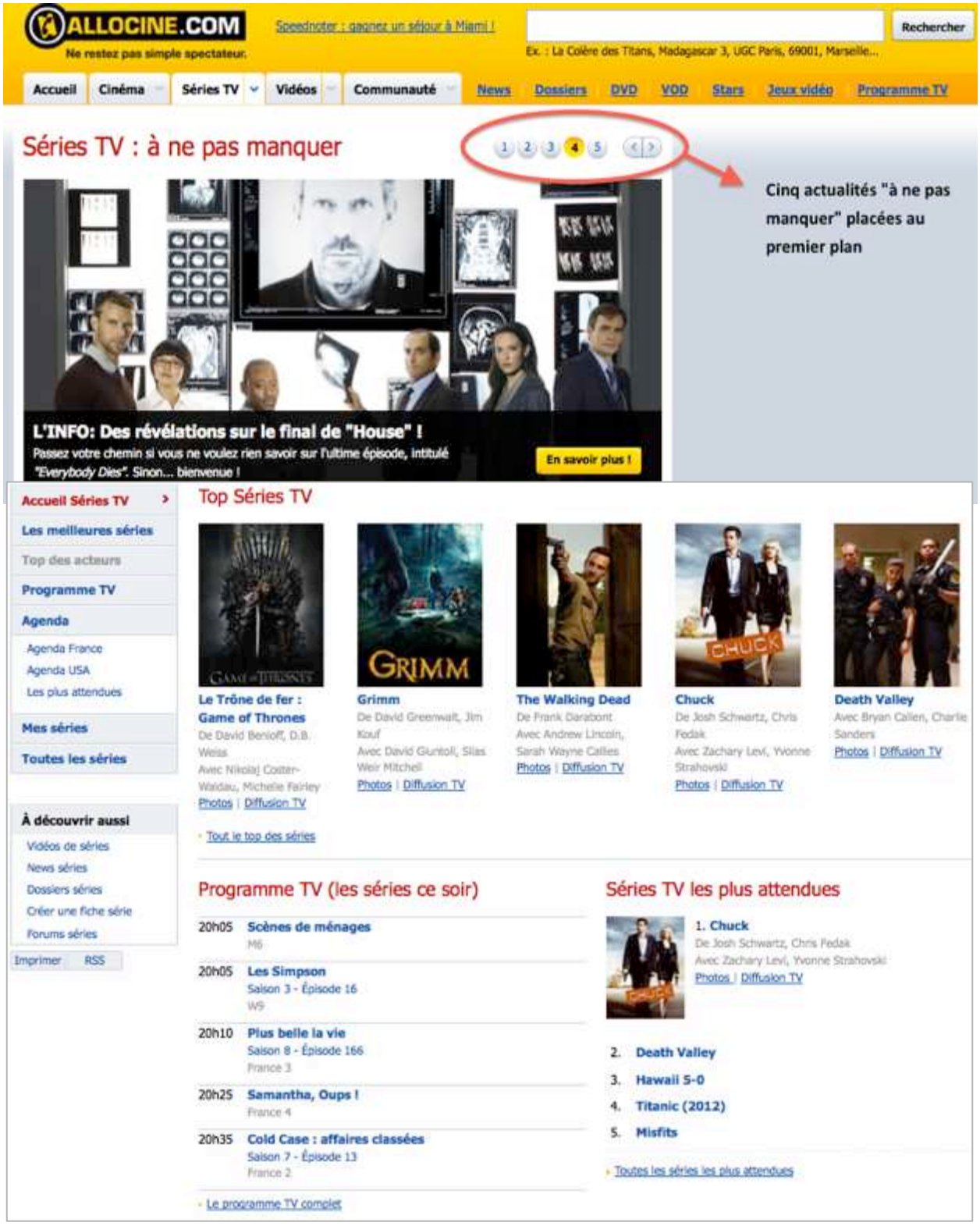

Figure 4.18 - Exemple de recommandation éditoriale : la page d'accueil d'Allociné-séries

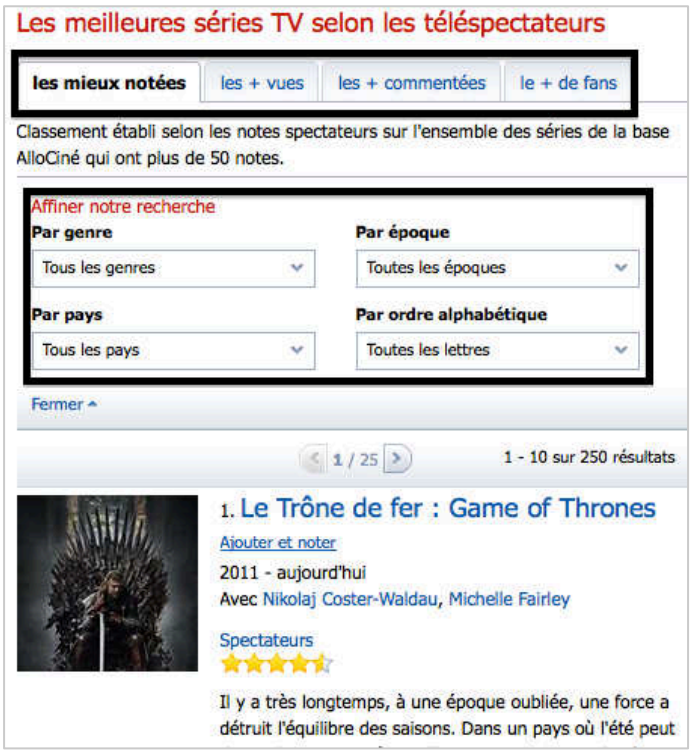

Figure 4.19 - Différents classements des séries proposés sur Allociné-série

Cette politique éditoriale observée sur Allociné se retrouve peu ou prou sur de nombreux sites dédiés aux séries, IMDb, SeriesLive ou encore Spin-off. Elle s'observe également sur les plateformes mettant à disposition légalement ou illégalement les séries elles-mêmes, comme le site de streaming DpStream.net, l'un des plus fréquentés actuellement, lequel propose sur sa page d'accueil une sélection des « dernières séries » mises à disposition, des « séries les plus vues » ainsi qu'un « top série de la semaine » (sans que soient précisés les critères de sélection des séries dans ce « top ») (figure 4.20).

Figure 4.20 - Trois dispositifs de mise en exergue de séries en page d'accueil de Dpstream

4.4.2 – La recommandation sociale

Les utilisateurs eux-mêmes peuvent participer à l'activité de recommandation, à destination d'autres utilisateurs. Ce type de recommandation est une pratique inter-individuelle on ne peut plus ordinaire, très tôt repérée par la sociologie[61] et qui n'a évidemment pas attendu le Web pour exister. Je me concentrerai sur la manière dont Internet en assure la transposition sur les sites dédiés aux séries, des sites qui confèrent une place importante aux contributions des internautes et que je m'apprête à détailler (avis argumentés, notations et coups de cœur). La recommandation sociale est traversée par deux questions : le produit (m')est-il recommandé ? et par qui ? Le pronom personnel dans la question a son importance, l'internaute devant juger du niveau de crédibilité du prescripteur ainsi que de son degré d'affinité (en termes de goûts sériels) avec celui-ci.

Du produit recommandé…

Sur de nombreux sites, les internautes sont invités à travers plusieurs dispositifs à donner leur avis, évaluer, classer et prescrire tant les fictions et leurs différents composants (épisodes, saisons, acteurs, etc.) que leurs relais et critiques (articles et commentaires). La recommandation éditoriale que nous venons d'examiner se nourrit d'ailleurs de cette activité des internautes-prescripteurs. Les sites compilent les évaluations de leurs membres afin d'élaborer des classements mis en scène en des endroits stratégiques du site (figures 4.19 et 4.20).

La recommandation sociale s'effectue en premier lieu sur les séries envisagées dans leur globalité. Un premier dispositif de recommandation est souvent proposé par les sites qui est la moyenne de l'ensemble des évaluations de leurs membres. À l'instar d'Allociné, ces évaluations sont fréquemment exprimées sur une échelle d'étoiles. Outre sa symbolique, l'étoile faisant écho aux *stars* du cinéma, cet outil graphique tient probablement son succès à son intelligibilité pour le lecteur. Idéalement placé en haut de page d'accueil des fiches « séries » d'Allociné et exposant des étoiles jaunes sur un fond blanc, ce dispositif très visuel permet de repérer rapidement la note moyenne accordée par les évaluateurs (figure 4.21). Allociné a opté pour une échelle de cinq étoiles – 0,5 étoile étant la note inférieure et 5 étoiles l'appréciation maximale[62] – quand d'autres sites comme IMDb préfèrent une échelle de dix étoiles.

---

[61] Katz et Lazarsfeld (2008 [1955]), *Influence personnelle…*

[62] Jusqu'en 2010, le système de notation d'Allociné comptait cinq niveaux, de 0 à 4. Il a évolué depuis et offre désormais 10 degrés d'appréciation, par la possibilité de délivrer des demi étoiles. En revanche, il n'est plus possible d'attribuer zéro étoile. Ce changement n'a pas été sans créer de vives protestations de la part de certains membres du site, en particulier parmi les plus anciens, n'ayant pas apprécié de voir leur précédent « travail » ainsi remis en cause : *« beaucoup d'entre-nous ont travaillé des heures et des heures depuis des mois et des années sur leurs critiques et étaient pleinement satisfaits de l'ancien système de notation »* estime JayJay609 sur le forum d'Allociné, dont le topic, lancé en juillet 2010, compte aujourd'hui près de 900 messages.

Dans l'exemple ci-dessus, la série américaine *Breaking Bad* totalise 9390 notes et une moyenne de 4,5/5, un excellent score au regard des autres séries. Toute origine et toute période confondues, *Breaking Bad* est d'ailleurs au troisième rang des « meilleurs séries TV selon les téléspectateurs » (figure 4.19 ci-avant).

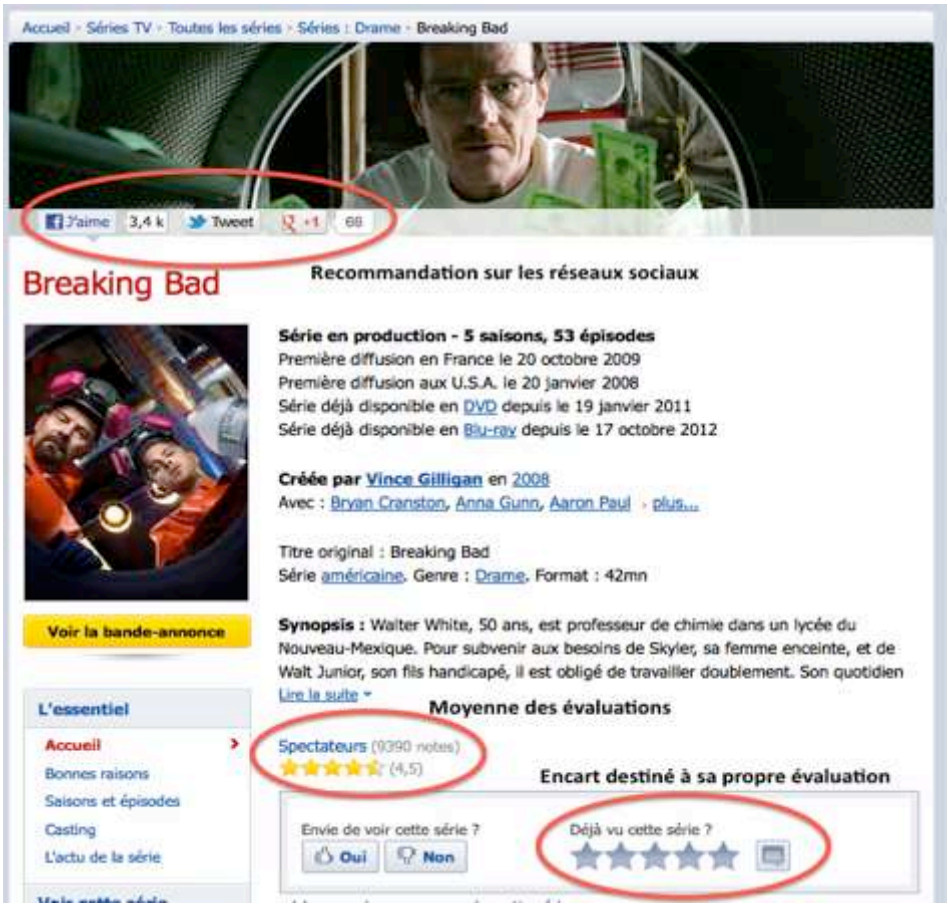

Figure 4.21 - Système d'évaluation de séries sur Allociné

Sur cette même page, trois boutons d'affichage correspondant aux trois réseaux sociaux Facebook, Twitter et Google+. Il s'agit du dispositif « I like » popularisé par Facebook et de ses équivalents sur les deux autres réseaux sociaux permettant d'indiquer à son répertoire d'« amis » son inclination pour un contenu particulier. Les actionner conduit à partager cette page sur ces plateformes et, conjointement, à indiquer sur le site lui-même son intérêt pour l'article. On voit ainsi que la page de *Breaking Bad* a été partagée 3400 fois sur Facebook et 66 fois sur Google+ (non indiqué pour Twitter). Ce dispositif agit en deux lieux distincts et à destination de deux publics : d'une part, l'article lui-même sur le webzine, en direction de ses lecteurs ; d'autre part, sa page de profil du réseau social sur laquelle l'on renvoie la recommandation, adressée à son réseau d'« amis ». Ces derniers peuvent, par le biais d'un hyperlien automatiquement posté sur son profil, aller consulter l'article dans son contexte d'origine.

On retrouve les deux systèmes de recommandation sur le site Spin-off (figure 4.22) : à droite la note moyenne sur une échelle de cinq étoiles (ici sur 320 membres-évaluateurs) ; au-dessous, les réseaux sociaux. Le webzine ajoute à cela d'autres dispositifs : une moyenne des notes de l'ensemble des épisodes de la série (14,4/20) ; le classement (Top 5) des séries les mieux notées sur le dernier mois (dont *Breaking Bad* ne fait pas partie) ; le niveau de popularité calculé selon le nombre total de recommandations ; enfin, l'état d'activité des membres spectateurs de la série (où l'on apprend par exemple que 398 membres la suivent actuellement et 26 l'ont arrêtée).

Figure 4.22 - Fiche de Breaking Bad sur Spin-off

Entre tous, la note moyenne (14,4) est le dispositif manifestement le plus important du fait de sa dimension sur la page. À la différence par exemple des notes d'Allociné, cette note (sur vingt) constitue, répétons-le, la moyenne des notes de tous les épisodes d'une série. On accède à ce détail *via* les hyperliens « saison 1, 2 ou 3 » en bas au centre de l'image. Chaque saison est également évaluée selon le même principe. Spin-off propose également une représentation graphique des notes détaillées par saison, à laquelle l'internaute peut joindre la courbe saisonnière des audiences télévisées du pays d'origine. Dans l'exemple de la figure 23, on constate que *Breaking Bad* voit son niveau d'audience osciller entre 1,7 million et 2 millions de téléspectateurs. Cette courbe coïncide *grosso modo* avec la courbe d'appréciation des membres du site, si ce n'est que l'audience a eu tendance à globalement baisser depuis le premier épisode alors que les notes ont observé une augmentation sensible tout au long de la saison.

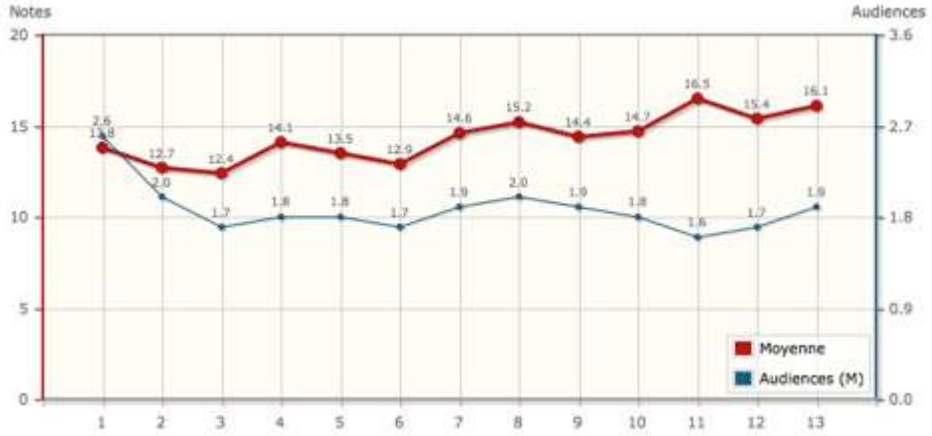

Figure 4.23 - Audiences télévisées et notes attribuées par les membres de Spin-off à la saison 4 de *Breaking Bad*

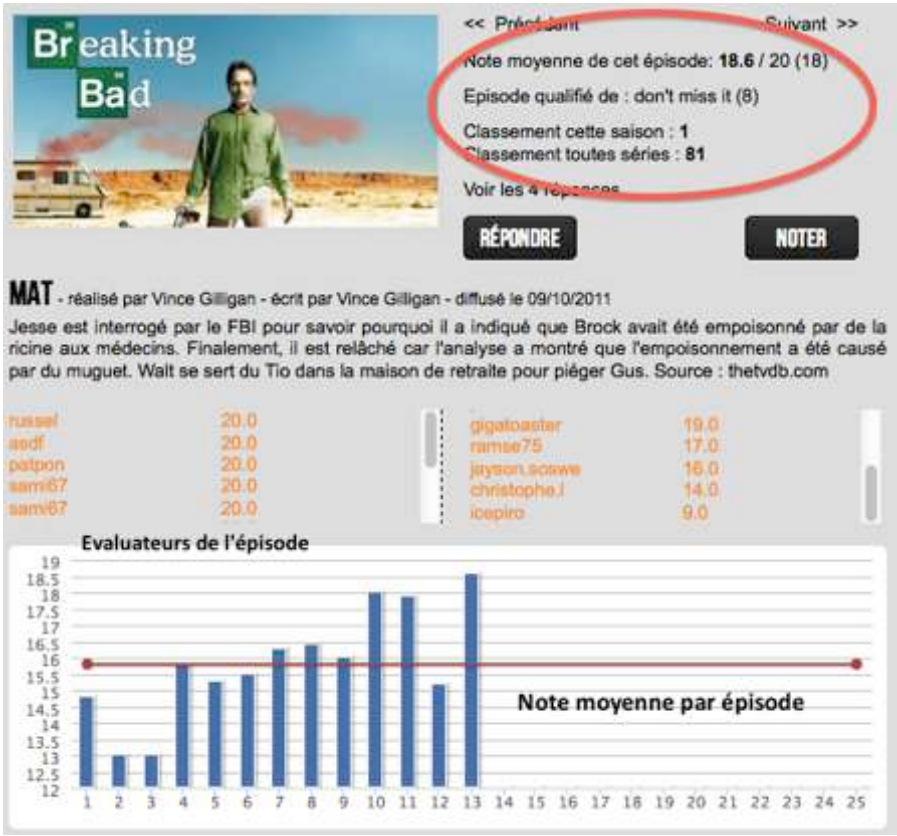

Figure 4.24 - Dispositif d'évaluation sur le site Forom.com

Le site Forom.com propose un système tout aussi visuel au moyen d'un diagramme en bâtons (figure 4.24). Celui-ci présente en abscisse les différents épisodes d'une saison – dans l'exemple, de nouveau ceux de la quatrième saison de *Breaking Bad* – et en ordonnée la moyenne sur 20 attribuée par les membres pour chaque épisode, soit treize notes complétées de la moyenne totale (ici 15,8). Comme Spin-off, Forom.com offre une représentation de l'appréciation et, en quelque sorte, du plaisir ressenti par les spectateurs au fil des épisodes de la série. Chacun d'entre eux fait ensuite l'objet

d'une attention particulière. Dans l'exemple proposé (haut de la figure 4.24), on peut voir que l'épisode 13 de la saison 4, qualifié de « don't miss it », obtient une note de 18,6/20, soit la meilleure de la saison toutes séries confondues et la 81ème note toutes séries et périodes confondues.

En plus de pouvoir évaluer les séries et leurs épisodes, les internautes sont invités par certains sites à juger ou plébisciter leurs protagonistes, à commencer par les comédiens. SériesLive propose de noter sur une échelle de cinq étoiles les acteurs de fictions. Bryan Cranston et Aaron Paul, qui incarnent entre autres les deux personnages principaux de *Breaking Bad*, recueillent ainsi respectivement trois et quatre étoiles. Sur Allociné, tout comme ils peuvent se signaler comme « fan » d'une série, les internautes peuvent se déclarer « fan » d'un acteur, d'un scénariste ou d'un réalisateur. Cranston et Paul comptabilisent respectivement 729 et 157 fans. De plus, de la même manière que pour les fiches séries, leur fiche peut être partagée sur les réseaux sociaux Facebook, Twitter et Google+.

C'est d'ailleurs le cas de la plupart des éléments édités sur les sites du genre. Car la recommandation sociale ne se limite pas aux seules séries (et leurs composants) mais également aux paratextes que sont les articles et commentaires médiatiques. Chaque actualité ou élément d'information sur et à propos de séries peut être à son tour, sinon évalué, du moins recommandé par les internautes, par un système de partage *via* les réseaux sociaux ou bien un principe de notes. La hiérarchisation de l'information au sein d'un site – puisque c'est de cela dont il s'agit avant tout – peut également s'effectuer à travers le nombre de commentaires suscités par les articles, les plus commentés étant généralement les plus attirants pour le lecteur : c'est en tout cas le pari que fait le site SeasonOne, qui permet de trier les articles par quantité de commentaires. Ces commentaires peuvent parfois être évalués à leur tour par les autres internautes, comme l'ont bien montré Trevor Pinch et Filip Kesler à propos du « Top 1000 des votants » du site de commerce en ligne Amazon[63]. Les internautes y sont en effet invités à juger l'utilité (*« usefulness »*) des critiques postées, les plus plébiscitées étant mises en avant Ainsi, en plus d'évaluer les séries et leurs composants peut-on évaluer également les avis les concernant.

Force est tout de même de constater que le nombre d'évaluateurs, tant sur Spin-off et Forom.com que sur Allociné, demeure souvent restreint dès qu'il est question, non plus de série, mais d'épisode. Chaque épisode de la saison 4 de *Breaking Bad* a par exemple été évalué par une centaine de membres de Spin-off ; ils sont entre dix et vingt sur Forom.com. Ces chiffres peuvent être supérieurs concernant quelques séries très populaires comme *Lost* ou *Dr House* mais dépassent rarement la barre des mille avis. Bien plus populaire, Allociné peut se prévaloir de bien plus d'évaluateurs ; mais

[63] Pinch, Trevor, Kesler, Filip (2011), *"How Aunt Ammy gets her free lunch: A study of the top-thousand customer reviewers at Amazon.com"*, Working Paper [en ligne] http://www.freelunch.me/filecabinet.

cet avantage disparaît aussitôt que l'on se penche sur les saisons et épisodes : si *Breaking Bad* recueille près de 10 000 notes, les épisodes de sa première saison n'en dénombrent généralement pas plus de dix. Une faiblesse que ne connaît pas le site IMDb. Ce sont ici des dizaines de milliers d'internautes à travers le monde qui évaluent chaque fiction – environ 80 000 pour *Breaking Bad*. Dès lors, chaque épisode fait l'objet d'une attention particulière de la part non pas d'une poignée mais de centaines voire de milliers de commentateurs.

Aux yeux du sériphile le nombre peut être gage de la fiabilité d'une recommandation : si 80 000 personnes conseillent de voir *Breaking Bad*, il est probable que la série me plaise à mon tour. Mais si la fiabilité, c'est-à-dire la qualité d'une source, peut reposer sur une dimension quantitative, la quantité n'est pas, loin s'en faut, la caution ultime de qualité. Car un large plébiscite peut susciter aussi la réaction inverse d'un amateur en suggérant qu'une œuvre est (trop) consensuelle. Plus encore que l'aspect quantitatif donc, le niveau de confiance que l'on peut accorder à une recommandation relève avant tout du niveau d'affinité d'un individu avec le prescripteur et/ou de la réputation de ce dernier.

…à l'internaute qui recommande : affinité et réputation

> « Dans le cas des biens culturels (par exemple, un livre ou un film), lorsque les goûts des divers consommateurs sont dispersés (différenciation horizontale de la qualité), un avis sur la qualité n'est interprétable que si l'on connaît suffisamment précisément celui qui a émis la critique. Il est alors nécessaire de fournir aux acheteurs potentiels une grande quantité d'informations : non seulement des avis sur les biens eux-mêmes mais aussi une description des émetteurs de ces avis. »[64]

La question de la recommandation renvoie globalement à la fiabilité de la source. Puis-je me fier aux recommandations de telle instance prescriptrice ou de tel prescripteur en particulier ? Lazarsfeld et son équipe a très tôt démontré l'existence de leaders d'opinion au sein de collectifs plus ou moins grands, autrement dit des individus y étant reconnus comme qualifiés sur un sujet donné et dont on suit les conseils[65]. À cet égard, beaucoup d'enquêtés déclarent avoir ce statut auprès de leur entourage : celui vers qui la famille ou les amis se tournent pour connaître la dernière série à regarder.

La recommandation sociale sur Internet est au contraire fondée principalement sur des relations non affinitaires et partiellement anonymes. Au départ du moins, car les rencontres sur la toile donnent lieu parfois à des relations pérennes dépassant le seul intérêt sériel et le cadre du Web. L'activité de prescription est alors facilitée par la plus grande connaissance que l'on a de l'autre, de ces goûts et de leur correspondances avec nos propres goûts. Dans le cas contraire, le sériphile pourra se

---

[64] Gensollen, Michel (2004), « Biens informationnels et communautés médiatées », *Revue d'Économie Politique*, n° 113, p. 9-40 (p. 20).

[65] Katz et Lazarsfeld (2008), *Influence personnelle…*

fier à certaines informations personnelles concédées par les autres internautes, des informations pouvant aider à se faire une idée du crédit à accorder à leurs avis. La crédibilité des internautes prescripteurs est autrement dit « établie soit par le dispositif soit par des expériences passées »[66].

Rédiger une critique ou émettre une évaluation sur un site nécessite en général d'être au préalable inscrit, c'est-à-dire membre dudit site. L'inscription est le plus souvent gratuite et implique de remplir un court formulaire : *a minima* un pseudo, un mot de passe ainsi qu'une adresse de messagerie valide. Certains sites comme SeriesLive procurent à chaque membre une fiche personnelle où l'on peut joindre d'autres informations. La figure 4.25 ci-dessous présente le profil de CETNAT, une femme quarantenaire membre de SeriesLive depuis fin 2007. Elle a indiqué sur sa fiche ses séries et personnalités préférées. On y découvre des fictions aussi différentes que le sitcom *Friends*, la saga familiale des années 1980 *La petite maison dans la prairie*, la dramédie *Sex & the city* ou encore la série fantastique *Pushing Daisies*. Plus bas, on accède aux critiques qu'elle a rédigées. Se dessinent ainsi les contours de l'univers sériel dans lequel CETNAT navigue. Ces fiches personnelles ne manquent pas d'être consultées par d'autres membres selon une démarche finalement peu différente de la consultation de la vidéothèque d'un proche.

Les informations qu'un internaute veut bien livrer sont susceptibles de renseigner sur sa proximité avec nos propres appétences en matière de séries. SeriesLive va jusqu'à estimer un taux d'affinité entre les membres du site, ceci sur la base des séries que chacun aura préalablement consignées dans ses préférences. 12 % de mes séries « préférées » seraient ainsi communes avec celles affichées par CETNAT, parmi lesquelles (si l'on clique sur le lien proposé) *Dexter*, *Oz* ou encore *The Wire*. Là encore, une forte convergence matérialisée par un pourcentage élevé entre les coups de cœur d'un membre et ses propres penchants peut inciter à inspecter avec plus de soin les préférences de celui-ci, et, pourquoi pas, à engager la conversation par messagerie privée (MP).

[66] Pasquier, Dominique (2013), « Les ambiguïtés de l'appel à l'évaluation profane : le cas AlloCiné », *Réseaux* (à paraître).

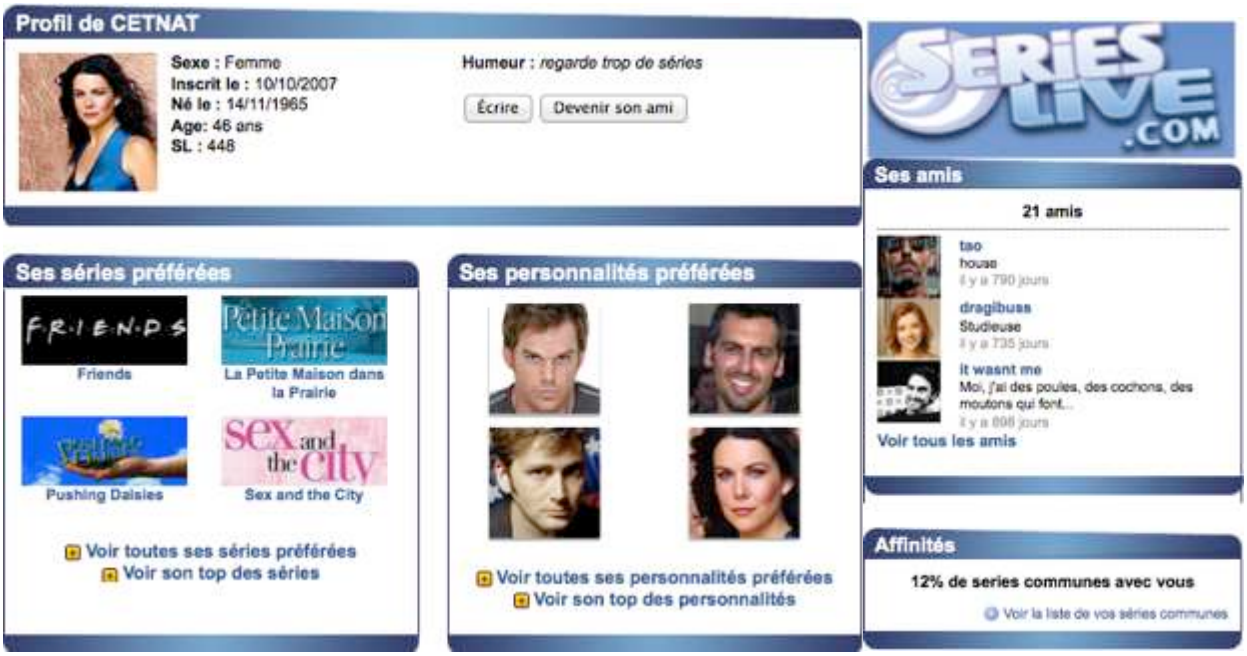

Figure 4.25 - Extrait du profil d'un membre de SeriesLive

Sur Allociné, il est possible de « suivre » les personnes avec qui l'on partage des affinités culturelles et dont les critiques et recommandations pourraient nous être utiles concernant nos choix de séries (voir le lien « suivre » accolé au profil des membres : figure 4.26). En plus d'un pseudo et d'un éventuel avatar, l'évaluateur d'Allociné voit apparaître trois caractéristiques de son profil : la quantité de points qu'il a accumulés, son ancienneté sur le site et le nombre de critiques qu'il a postées. Ces informations permettent encore une fois aux autres internautes de se faire une idée du crédit à accorder à leur jugement. Le système de points a été créé par le site pour récompenser les membres offrant leur contribution (apport d'information inédite, rédaction de fiche signalétique, etc.) selon un principe peu éloigné du modèle participatif de Wikipédia, à ceci près que ces contributions doivent au préalable obtenir l'aval des administrateurs. Un nombre important de points ouvre en théorie les portes du « Club 300 Allociné », un collectif que le site décrit comme suit :

> « Le Club 300 rassemble les contributeurs et les experts ciné/séries. La plupart sont des membres influents et fidèles du site Allociné mais d'autres sont aussi des blogueurs extérieurs qui font partager leur passion. Ces membres sont invités régulièrement à des avant premières et des soirées. »[67]

Outre donc ces quelques gratifications que peut procurer cette affiliation, entrer dans le « Club 300 » est susceptible de conférer une légitimité supplémentaire à ses critiques et évaluations. Toutefois, Pasquier constate que cette caractéristique ne jouit

[67] http://www.allocine.fr/communaute/club-300/

pas d'une grande visibilité sur le site[68]. En témoigne le fait que l'appartenance au « Club 300 », à la différence du volume de critiques rédigées et de l'ancienneté au sein du site, ne constitue pas un critère de tri des critiques (figure 4.26).

Ces quelques attributs du profil servent autrement dit à s'orienter au milieu de la masse d'évaluations dédiées à chaque fiction : plusieurs milliers généralement (rappelons que *Breaking Bad* en compte près de 80 000, dont plus de 700 sont agrémentées d'un commentaire critique). Ce faisant, ils peuvent contribuer à distinguer les membres évaluateurs entre eux.

Figure 4.26 - Espace dédié aux évaluations sur Allociné

Le système de recommandation du site anglo-saxon IMDb est quant à lui moins axé sur les caractéristiques individuelles de ses membres, dont les profils sont peu renseignés, que sur celles des collectifs d'évaluateurs. En effet, l'appréciation des séries et de leurs épisodes ne se résume pas à la seule moyenne des notes mais fait l'objet d'un traitement quantitatif succinct mettant en relief la sociologie des évaluateurs (figure 4.27 ci-après).

[68] *Ibid.* (2013). Ceci s'explique par le fait que, pour les professionnels du site, l'existence de ce club vise davantage à « stimuler la compétition et créer de l'émulation entre les contributeurs », comme l'affirme Pasquier, qu'à offrir des prescriptions de qualité aux autres internautes.

Figure 4.27 - Sociologie des votes pour *Breaking Bad* sur IMDb

Le tableau de gauche rend compte de ce que 65,3 % des évaluateurs de *Breaking Bad* lui attribuent un 10/10. À l'appui du tableau de droite, on voit ensuite que les femmes de moins de 18 ans lui donnent une note moyenne de 8,5, contre 9,2 chez les hommes de plus de 45 ans. En sus des variables de sexe et d'âge, IMDb distingue également les évaluateurs étatsuniens des autres, mais ce critère se révèle en règle générale peu pertinent statistiquement (9,5 contre 9,3 ici).

Hormis cette dernière variable, ces quelques chiffres peuvent donc servir à s'orienter dans l'océan de séries en circulation. Un homme de plus de 30 ans s'interrogeant par exemple sur l'éventualité de commencer la série *Gossip Girl* constatera, à la lecture des tableaux d'IMDb, que celle-ci plaît en grande majorité aux femmes de moins de 18 ans et fort peu à la gente masculine de sa génération. À l'inverse, une jeune femme observera que les évaluateurs de son profil apprécient sensiblement moins la série *The Shield* que les autres.

Le site propose enfin une moyenne des notes attribuées par l'équipe d'IMDb elle-même (9,6), dont la place occupée, relativement noyée au milieu des autres chiffres, laisse à penser qu'elle n'a pas davantage autorité, c'est-à-dire d'effet prescripteur, que l'évaluation des « simples » membres du site.

Arrêtons-nous enfin sur une dernière note du tableau : le « Top 1000 des votants ». Cette catégorie d'évaluateurs créée par IMDb fait écho au « Club 300 » instauré par Allociné. Bien que, au fond, ils partagent au moins une finalité commune, c'est-à-dire la mise au premier plan de certains avis, le « Top 1000 des votants » d'IMDb et le « Club 300 » d'Allociné procèdent d'une sélection de leurs membres distincte dans leurs critères – encore que le flou volontaire entourant les deux processus de sélection oblige à une certaine réserve. Tandis que le « Club 300 » se compose selon Allociné de membres influents du site et des blogueurs extérieurs ciné- et/ou sériphiles, le

« Top 1000 des votants » d'IMDb correspondrait à mille personnes ayant évalué le plus de titres parmi un échantillon défini par le site[69].

À l'inverse du « Club 300 » dont chaque membre est identifiable, l'appartenance au « Top 1000 » reste à la discrétion d'IMDb[70] et nul ne peut en principe savoir si lui ou son voisin compte parmi les fameuses mille personnes. Le « Top 1000 » favorise l'entité collective aux dépens de ses membres, demeurant anonymes. Il est avant tout un dispositif de recommandation supplémentaire et présumé plus pertinent parce qu'étant le résultat d'une opération statistique préalable – la recette de cette opération, comme celle d'Allociné d'ailleurs[71], restant toutefois jalousement gardée par IMDb. Le « Club 300 » d'Allociné vient gratifier en revanche des individualités-membres en leur accordant un statut particulier, doué d'une plus haute autorité en matière de critique de séries et de films. Le site ne ferait pour ainsi dire que certifier une *influence* déjà présente chez l'un de ses membres et, partant, la rendrait apparente pour les autres internautes. Fort du sceau du « Club 300 », celui-ci voit alors accroître sa réputation auprès des autres internautes. La réputation en ligne, explique Auray, est avant tout constitutive de l'investissement des internautes et non d'un statut dont ils bénéficieraient *a priori*. « Les individus qui contribuent dans les communautés virtuelles se voient magnifiés dans leur singularité à travers des formes de reconnaissance. Des réputations leur confèrent des statuts »[72].

Pour sa part, le « Top 1000 des votants » d'Amazon évoqué plus haut renvoie en première approximation au « Top 1000 » d'IMDb. Et en effet, ils ont en commun (i) de comprendre un ensemble précis d'internautes, (ii) sélectionnés selon un système automatisé mis en place par le site. En revanche, le dispositif d'Amazon se rapproche de celui d'Allociné en ce qu'il publicise (bien davantage encore que le « Club 300 ») l'appartenance des individus au collectif à destination des autres internautes ; en sorte que leurs critiques revêtent une crédibilité supplémentaire parmi la somme des

---

[69] *« The top 1000 voters consist of the 1000 people who have voted for the most titles in our ratings poll »* : https://resume.imdb.com/help/show_leaf?topvoters. Si, comme son nom l'indique, le « Top 1000 » d'IMDb rassemble mille personnes, ce n'est pas le cas du « Club 300 » du site français qui comptait en 2012 selon Pasquier (après renseignement auprès des professionnels du site) 485 membres, dont environ 200 blogueurs.

[70] « We don't disclose the number of votes required for a person to make this list nor can we confirm or deny who is on the list » : https://resume.imdb.com/help/show_leaf?topvoters.

[71] Plusieurs membres d'Allociné ne manquent pas d'interroger sur le forum les processus de sélection des membres du « Club 300 », s'étonnant de certaines incohérences apparentes.

[72] Auray, Nicolas (2009), « Communautés en ligne et nouvelles formes de solidarité », *in* Christian Licoppe (dir.), *L'évolution des cultures numériques, de la mutation du lien social à l'organisation du travail*, Limoges, FYP éditions, p. 56-66. L'auteur met en lumière le fait que les logiques de solidarités traversant les collectifs internet prennent appui sur une logique de reconnaissance individuelle : « Ces collectifs en ligne proposent une articulation originale entre individualisme et solidarité. Ils favorisent une dynamique de bien commun à partir de logiques d'intérêt personnel » (p. 60).

critiques émises[73]. Leurs membres respectifs, traités comme des semi-professionnels par les sites, sont sollicités par les distributeurs et les éditeurs et, partant, bénéficient d'avantages en nature.

La plupart des sites internet consacrés aux séries offrent aux internautes divers espaces d'expression. Ils s'inscrivent en cela dans un modèle socio-économique récent, dont Pinch et Kesler[74] situent l'origine chez ce même Amazon au début des années 2000, s'appuyant sur la contribution gracieuse des internautes[75]. Ces sites professionnels et amateurs permettent en particulier aux amateurs d'évaluer et commenter tant les séries que les articles les concernant ; des évaluations et des commentaires qui pourront ensuite être utilisés par les sites dans leur activité de classement et de hiérarchisation des séries et des informations (recommandation éditoriale). Ce faisant, les internautes sont placés, intentionnellement (rédaction d'une critique) ou non (« clic » sur un produit) dans une position de médiateurs, c'est-à-dire de prescripteurs, à destination d'autres internautes. Ces derniers internautes se fieront ou non aux recommandations émises en s'appuyant à la fois sur une connaissance des prescripteurs forgée au fil du temps et sur les informations livrées par/sur les internautes-prescripteurs. Ces informations renseignent peu ou prou sur la crédibilité à accorder à ces prescripteurs ainsi que sur le degré d'affinité de goût qu'ils ont avec l'internaute.

4.4.3 – La recommandation contextuelle

Le troisième type de recommandation, d'ordre contextuel, repose sur une mise en relation d'items, c'est-à-dire la constatation d'une proximité entre des contenus. Ce rapprochement peut être fonction d'attributs communs : un même genre, une même thématique, un même réalisateur, un même acteur, etc. Il peut aussi découler d'un principe d'usage, comme c'est le cas notamment sur les sites de commerce en ligne

---

[73] Pasquier montre toutefois que l'existence du « Club 300 » est largement méconnu par les Allocinéens, les principaux enjeux pour le site semblant se situer ailleurs : Pasquier (2013), « Les ambiguïtés de l'appel à l'évaluation »…

[74] Pinch et Kesler (2011), "*How Aunt Ammy gets her free lunch*"…

[75] Un modèle socio-économique dont les idées vertueuses sous-jacentes mises en avant (de culture collaborative, d'intelligence collective, de pouvoir de l'amateur, etc.) cachent mal des mécanismes ambigus sinon pernicieux : « Sous couvert de donner le pouvoir à tout un chacun, le pouvoir de s'exprimer comme celui de produire des contenus créatifs, les algorithmes de l'industrie du web participatif permettent de construire à moindre frais des modèles commerciaux rentables. Or, la plupart des internautes créent des contenus sans être le moins du monde conscients des utilisations que l'algorithme fera de leurs traces. La valeur commerciale des méta-données est totalement occultée par un discours sur la qualité culturelle des contributions, et la valeur sociale positive du fait de contribuer. » : Pasquier (2013), « Les ambiguïtés de l'appel à l'évaluation »… L'auteur commente ici un article de David Beer (2009), "Power through the algorithm? Participatory web culture and the technological unconscious", *New Media Society*, 11/6, p. 985-1002.

Amazon.fr et Fnac.com : les personnes ayant acheté tel produit ont également acheté tels autres produits (figures 4.28 et 4.29)[76].

Figure 4.28 - Exemple de recommandation contextuelle sur Amazon.fr

Figure 4.29 - Exemple de recommandation contextuelle sur la Fnac.com

La recommandation contextuelle recouvre également des méthodes de suggestion, qui ont pour base le contenu et les descriptions qui peuvent en être établies. D'ordre humain ou automatisé, ces « descripteurs » sont variés. Allociné propose par exemple aux internautes d'attribuer des *tags* (ou étiquettes) aux séries et films et ainsi de participer à leur catégorisation et leur mise en relation avec d'autres fictions. Le *tagging collaboratif*, autrement désigné folksonomie[77], trouve son origine selon Auray dans l'augmentation considérable de contenus mis à disposition sur Internet[78]. Des contenus en nombre pléthorique, de production amateurs notamment (*user-generated contents*), que les systèmes classificatoires traditionnels tels que la classification Dewey

[76] Ce principe d'usage pourrait avoir sa place dans les dispositifs de recommandation sociale. C'est une nouvelle illustration de ce que les quatre logiques de recommandation sont en réalité plus entremêlées que l'organisation de cette section le laisse entendre.

[77] Néologisme produit des mots anglo-saxons *folks* (les gens) et de *taxonomy*.

[78] Auray, Nicolas (2007), "Folksonomy: the New Way to Serendipity", *Communications et Stratégies*, n° 65, p. 67-91.

sont incapables d'assimiler correctement. Le tagging collaboratif serait au contraire en mesure de surmonter cette affluence de ressources hétéroclites, qui place entre les mains des utilisateurs l'opération d'indexation de ces ressources sans qu'ils soient contraints, ou de façon moindre, par une terminologie préétablie[79]. Plus plastique, la folksonomie offre « la possibilité de rendre explicites les univers sémantiques relatifs à l'information et [permet] de nouvelles formes d'accès et de mise en valeur des ressources web »[80]. Elle suit une structure de classification horizontale, distribuée sur l'ensemble des utilisateurs et, contrairement aux thésaurus, la profondeur hiérarchique entre les catégories va être fonction de la récurrence des tags mobilisés. Les étiquettes les plus employées font figure de catégories génériques et partagées, laissant une masse d'autres tags plus singuliers ou subjectifs limités aux fonctions de classifications personnelles[81].

Analysant le site de partage de photos Flickr, Maxime Crepel démontre l'intérêt de ces ensembles de tags offrant des *prises* efficaces face à l'afflux d'informations et des données proposées sur le Web :

> « Les tags possèdent une dimension "physique" car ils sont les saillances techniques sur lesquelles l'utilisateur va s'appuyer et agir sur le web, mais ils ont également une dimension "socio-cognitive" car ils sont le produit d'interprétations du monde socialement élaborées et partagées, des expériences et des connaissances des internautes insérées dans des réseaux de relations sociales qui influent sur leurs représentations. Ils représentent *un nouveau mode d'accès aux informations* et un outil de marquage personnel et social de l'information en agissant comme des guides pour l'action. »[82]

La série américaine *Dr House* est ainsi affublée sur le site d'Allociné de quinze tags (figure 4.30 ci-dessous). Entre parenthèses à droite de chacun des tags, le nombre de contenus (films, séries, photos et vidéos promotionnelles) associés à celui-ci. Le premier mot-clé, « accident », regroupe par exemple 102 contenus. Un clic sur l'étiquette permet de voir qu'ils se répartissent de la sorte : 35 films et 11 séries, 32 photos et 24 vidéos. Certaines étiquettes accolées à *Dr House* sont assez attendues – « série médicale » ou « hôpitaux/médecins » –, d'autres sont plus surprenantes – « drôle de méchant » ; « culpabilité/regret » ou encore « problèmes sociaux ». Ce dernier tag donne lieu notamment à une association entre *Dr House* et la série française *La Chanson du dimanche*, fiction éponyme du duo de chansonniers qui propose depuis 2007 sur le Web une chanson d'humeur chaque fin de semaine. Qui connaît leur

---

[79] Le Deuff, Olivier (2006), « Folksonomies : les usagers indexent le web », BBF, n° 4, p. 66-70, [en ligne] http://bbf.enssib.fr.

[80] Crepel (2008), « Les Folksonomies comme support émergent »..., p.172.

[81] *Ibid.*, p. 180.

[82] *Ibid.*, p. 181 (je souligne).

univers concevra qu'on est assez éloigné de l'univers dans lequel évoluent le docteur House et son équipe.

Figure 4.30 - Nuage de tags associé à *Dr House* sur Allociné-series

Allociné a toutefois adopté une voie moyenne consistant, au travers d'applications *ad hoc*, en une montée en généralité classificatoire (propre aux systèmes classiques) à partir d'un retraitement des diverses catégories proposées par les utilisateurs. Cette option permet de pallier certains écueils de l'approche folksonomique, tels que les phénomènes de « bruit » (homonymie, termes mal orthographiés, multi-linguisme) ou de « spam tagging » (utiliser des tags populaires dans le but de promouvoir et diffuser des contenus sans relation apparente avec ces tags). Aussi, les étiquettes attachées aux séries, comme l'illustre le nuage de tags associé à *Dr House*, appartiennent-elles au domaine des catégories générales ayant trait au genre fictionnel (« série médicale » ; « hôpitaux/médecins ») ou à des thématiques récurrentes de la série (« malade/maladie » ; « mort » ; « équipe », etc.). Ici, pas de catégorie idiosyncratique, aucun tag de l'ordre du clin d'œil ou de la « *private joke* » destiné à quelques-uns aux dépens de la compréhension de tous les autres : en bref, aucun tag de type « grégaire » servant à « marquer une appartenance à un groupe, à établir une frontière et exprimer une identité »[83]. La folksonomie façon Allociné est à l'inverse de type « véhiculaire », c'est-à-dire qu'elle vise d'abord l'entendement du plus grand nombre, écartant pour cela les formes linguistiques et significations locales.

Les différents tags sont disposés selon un dispositif de visualisation spécifique : le nuage de tags, ou *tagcloud*. Apparus avec la folksonomie, les nuages de tags se sont largement propagés sur le Web, si bien qu'aujourd'hui des plateformes en proposent sans offrir pour autant à leurs utilisateurs de système de tagging. Ces nuages représentent sur un plan spatial en deux ou trois dimensions les différents mots-clés utilisés pour décrire un contenu : que ce soit une série ou un article. La taille de ces tags à l'intérieur du nuage est souvent corrélative de leur fréquence d'utilisation – ce

[83] *Ibid.*, p.188.

n'est pas le cas sur Allociné où les tags sont placés sur un pied d'égalité graphique. Plus un mot-clé est utilisé plus il occupe un espace important dans le nuage. Des jeux de couleurs peuvent être employés, accordant également plus ou moins d'importance aux tags. Différemment de la liste et du tableau certes, le nuage de tags possède donc aussi une organisation hiérarchique des informations qu'il renferme. « L'expression même de "*nuage*" de tags semble annoncer le refus des frontières et le caractère évanescent de la classification. Et pourtant, ce dispositif graphique permet de s'orienter, de hiérarchiser et en tous cas d'attirer l'attention sur des indices en produisant des différences : les nuages de tags ne sont pas des tas informes »[84]. Cette organisation hiérarchique n'est pas structurée selon une disposition spatiale (haut-bas, droite-gauche) inspirée de la page imprimée et de la lecture linéaire mais par un « effet visuel de saillances » engendré par la taille des caractères.

Figure 4.31 - Nuage réalisé à partir des requêtes effectuées par les internautes dans le moteur de recherche du site Serietele.com

Figure 4.32 - Nuage réalisé à partir des tags les plus récurrents du blog Les Critikeurs

Hormis Allociné qui, nous l'avons vu, offre à ces utilisateurs la possibilité d'ajouter des mots-clés aux séries, les sites spécialisés, lorsqu'ils en font usage, laissent le tagging entre les seules mains des administrateurs. Le tagging de type collaboratif tel que Crepel a pu l'observer sur Flickr est donc rare dans le domaine des séries. Un élément d'explication tient sans doute à la nature des ressources en jeu : contrairement à Flickr ou à un site de partage de musique libre, les contenus, bien qu'abondants, demeurent en nombre limité. Et pour cause, les séries considérées sont

[84] Crepel, Maxime (2011), *Tagging et folksonomies : pragmatique de l'orientation sur le Web*, thèse de doctorat, D. Boullier (dir.), Université Européenne de Bretagne Rennes 2, 466 p. (p. 188).

produites et diffusées par les télévisions et ne sont pas générées par des utilisateurs (UGC) comme peuvent l'être les photos sur Flickr ou les créations musicales sur Jamendo[85].

4.4.4 – La recommandation personnalisée

La majorité des systèmes de suggestion présentés jusqu'ici s'adressaient à l'ensemble des visiteurs d'un site internet. Les dispositifs éditoriaux tels que les « Tops séries » ou critiques et commentaires (de l'ordre de la recommandation sociale) sont en effet identiques quel que soit l'internaute qui les consulte. D'autres approches visent cependant une singularisation des recommandations et tentent de déterminer et prédire, pour un utilisateur donné, les contenus susceptibles de l'intéresser[86]. Généralement en place sur des sites de commerce en ligne, ces dispositifs reposent sur des algorithmes aussi sophistiqués que confidentiels réunissant de multiples critères auxquels il est donné plus ou moins de poids au sein de l'opération. Ces critères renvoient à diverses caractéristiques sociodémographiques de l'usager ainsi qu'aux autres membres de son foyer. Les pratiques de recherche et parcours de navigation peuvent également être pris en compte : les précédents sites visités, le temps passé sur chaque page à consulter tel ou tel article, le fait qu'il ait été effectivement acheté ou non, etc. Ces différentes informations collectées ont pu être préalablement déclarées par les utilisateurs eux-mêmes, notamment dans leur fiche de profil. D'autres données proviennent des « traces » déposées sur leur passage par ces mêmes utilisateurs.

La recommandation personnalisée relève de deux approches principales. La première approche procède selon un filtrage basé sur le contenu, dit aussi *filtrage thématique*. Elle repose sur l'exploitation des attributs des items (au travers de descripteurs) et les met en regard des profils utilisateurs. À partir de l'intérêt exprimé par un utilisateur pour un contenu, le système va tenter de prédire quels autres contenus, compte tenu de leurs propriétés, cet utilisateur jugera intéressants. Le *filtrage collaboratif* constitue la seconde approche et se fonde sur l'ensemble des avis formulés par les utilisateurs. Ces avis sont exprimés sous forme de notes attribuées, d'achats réalisés ou encore de pages consultées, etc. Le système élabore une matrice utilisateurs/items en tirant profit des choix implicites (l'achat d'un DVD) ou explicites (l'évaluation d'une série) des utilisateurs envers des produits. Sans entrer davantage dans les détails, on distingue le *filtrage user-to-user* fondé sur les préférences des utilisateurs et le *filtrage item-to-item* qui repose sur la correspondance entre les produits. Ce dernier système a été popularisé par le site de commerce en ligne Amazon, sur le mode « vous aimez X,

---

[85] Exception faite des web-séries, produites généralement par des amateurs ou semi-professionnels, et qui sont diffusées sur des plateformes de partage vidéo (Youtube, Dailymotion, etc.). Les web-séries ne sont pas (encore) ou très peu traitées par les sites dédiés au genre. C'est notamment pour cette raison que j'ai préféré ne pas les intégrer à l'analyse dans cette thèse.

[86] Poirier (2011), Des Textes communautaires à la recommandation…

peut-être aimerez-vous également Y » (figure 4.33). On remarque au bas de la figure 4.33 le lien vers l'historique de navigation où se trouve la liste des derniers articles consultés, lesquels peuvent être supprimés afin d'amender la liste des suggestions d'Amazon. Et en effet, le site propose à ses clients de contribuer à l'amélioration du système en réagissant aux recommandations fournies. La rubrique « Recommandations du jour pour vous » offre la possibilité de « corriger » chaque suggestion *via* un lien au bas de celle-ci.

Figure 4.33 - Exemple de recommandation personnalisée sur Amazon.fr

Effectuons l'opération pour le premier article proposé, le DVD de la saison 10 des *Experts* (figure 4.33 toujours) : il est alors expliqué que cette recommandation nous est faite en raison de la présence du DVD de la saison 6 de *FBI : Portés disparus*, une autre série policière américaine contemporaine (il serait tout de même surprenant qu'elle soit en fait l'unique variable en jeu). Dès lors nous sont données différentes options dans le but de corriger la recommandation, certaines options concernant l'article suggéré et d'autres vis-à-vis de l'article à l'origine de cette suggestion.

Figure 4.34 - Les recommandations du jour sur Amazon.fr

Si l'on souhaite accorder davantage de poids au DVD de *FBI : Portés disparus* dans le processus de recommandation, il n'y a qu'à lui attribuer un bonne note *via* le dispositif d'évaluation qui lui est associé. Analogue à celui d'Allociné, il se compose de cinq étoiles, chacune correspondant à une appréciation explicitée par le site : une étoile équivaut un « je déteste » et deux étoiles un « je n'aime pas » ; trois étoiles signifient « c'est ok » ; quatre et cinq étoiles valent respectivement un « j'aime » et un « j'adore ». En ce sens, donner moins de trois étoiles revient à demander à ce que *FBI : Portés disparus* bénéficie d'un moindre poids dans le système de recommandation, chose qu'il est aussi possible de faire au moyen d'une case à cocher proposant de ne pas utiliser cet article à l'avenir. Le DVD des *Experts* recommandé est quant à lui affublé de cinq options dont également le dispositif étoilé qui vient d'être évoqué. S'ajoute à celui-là deux cases à cocher, l'une pour informer du fait que l'on en possède déjà un exemplaire, l'autre pour signifier que l'on n'est pas intéressé. Une quatrième option consiste à mettre l'article dans son panier, autrement dit d'en effectuer l'achat. La cinquième et dernière option conduit à l'ajouter à sa « liste d'envie ». Celle-ci peut être configurée de différentes façons, en sorte qu'elle fait office de pense-bête pour soi-même (en mode privé) ou bien de recueil d'idées cadeaux (en mode public).

L'utilisateur (et potentiel client) apparaît en définitive comme un véritable coproducteur du système de recommandation qui, bien que ne connaissant pas précisément la recette algorithmique d'Amazon, peut néanmoins faire retour sur ses appétences exprimées et ses comportements passés, et signaler celles et ceux qu'il importe de prendre en compte.

Ces différents dispositifs n'ont fait, en définitive, que systématiser et automatiser une pratique sociale usuelle : l'échange de conseils et d'avis entre proches[87]. C'est aussi le constat d'Alexandre Lemaire qui, s'interrogeant sur la recommandation de livres, observe non sans humour que si cette dernière représentait auparavant « la chasse gardée des libraires, des bibliothécaires… et des copains. Désormais, votre meilleur ami pour les conseils de lecture se nomme "Al Gorithme de recommandation" »[88]. Pour Poirier, ces systèmes de recommandation sur Internet s'apparentent à un commerçant qui, suivant les indications de ses clients, au cas par cas, les assiste dans leurs choix d'achat. Dans un cas comme dans l'autre, une connaissance plus élaborée des goûts et habitudes de consommation du client (s'agissant d'un habitué par exemple) assure des conseils plus avisés et congruents. D'aucuns voient là une

---

[87] Musiani, Francesca (2011), « "Bienvenu sur Amazon" : les systèmes de recommandation d'ouvrages », [en ligne] http://labs.hadopi.fr/actualites/bienvenue-sur-votre-amazon-les-systemes-de-recommandation-douvrages.

[88] Lemaire, Alexandre (2011), « Madame Machine, pouvez-vous me conseiller un bon livre ? : les nouveaux outils Web de recommandation de lectures », [en ligne] http://bibliolab.fr/cms/content/les-nouveaux-outils-web-de-recommandation.

stratégie « gagnant-gagnant » : pour le client qui gagne du temps n'étant plus contraint de passer en revue l'ensemble du catalogue d'un commerçant pour découvrir de nouveaux produits intéressants ; pour le commerçant qui peut valoriser son catalogue en orientant le client vers des contenus plus confidentiels. Une recommandation efficace tend en outre à développer la confiance du client envers le commerçant, favorisant ainsi sa fidélisation.

Demeure un certain nombre de questions concernant la contrepartie de ces bénéfices, en particulier relatives aux questions de *privacy*, c'est-à-dire liées à l'usage des données ainsi récoltées, le périmètre de cet usage et les politiques de contrôle sur celui-ci. Ce n'est pas ici le lieu de trancher ces questions complexes. Un autre aspect m'interpelle, en revanche, qui fait écho à la question de la sérendipité abordée plus haut : à supposer que ces systèmes de recommandation remplissent positivement leur fonction en proposant des contenus pertinents à chaque spectateur, ne doit-on pas craindre d'être alors captif d'une sphère audiovisuelle caractérisée par le *déjà vu* et le déjà connu ? Ne nous trouverons-nous pas à l'intérieur d'un espace jalonné où nous ne découvrirons que ce qui nous est déjà familier, éliminant le potentiel de la surprise et de la diversité – or, finalement, n'est-ce pas cela l'essence même de la sérendipité ?

Conclusion du chapitre 4

J'ai tenté d'interroger dans ce chapitre la manière dont les amateurs s'informent et se documentent, en même temps que la façon dont les instances médiatiques travaillent à favoriser la rencontre de ces mêmes amateurs avec des séries. J'ai passé en revue les principaux relais médiatiques, de la télévision aux sites internet, en passant par la presse généraliste et thématique[89]. Si ce n'est la télévision elle-même et les journaux de programmes (*Télé 7 Jours*, *Télé Star*, etc.), les autres médias ont longtemps fait peu de cas du genre. Un constat qu'il s'agit de réviser tant ceux-ci, populaires comme élitistes, grand public comme spécialisés, lui réservent aujourd'hui bonne place. Pas une semaine sans qu'une chaîne de radio, un journal quotidien ou une revue mensuelle ne s'en fasse l'écho. À ceux-ci s'ajoutent, nous l'avons vu, les multiples sites et blogs internet dédiés. Autant d'occasions, donc, pour les individus d'être confrontés au genre.

Si cela n'a pas toujours été le cas, aujourd'hui la diversité médiatique permet de satisfaire la majorité des goûts sériels, des plus communs aux plus pointus. La médiation médiatique n'exerce en effet plus son magistère auprès des seules personnes dont les goûts correspondent aux productions commerciales relayées par les principaux médias de masse. Les évolutions médiatiques, en particulier corrélatives d'Internet, ont permis de satisfaire (quoique de manière contrastée) les appétences

[89] Bien qu'elle puisse se prévaloir de quelques émissions sur le sujet, la radio ne contribue pas assez à l'univers sériel pour lui consacrer un examen approfondi.

plus spécialisées. Les médias sont ainsi mobilisés de façons différenciées par les amateurs en fonction du niveau de spécification de leurs goûts : plus ceux-ci tiennent d'un régime de rareté, plus les médias fréquentés sont spécialisés, de niche ou alternatifs. Le Web est de ce point de vue l'espace habituellement privilégié des expressions sérielles parmi les moins ordinaires.

Sur Internet, les amateurs tendent à mobiliser plusieurs sources médiatiques en fonction des informations spécifiques qu'ils recherchent. Certains se satisfont d'un ou deux webzines et de la fonction recherche de Google pour se documenter ; d'autres mettent en place des systèmes de veille sophistiqués, mobilisant par exemple des sites étatsuniens ou utilisant des liens RSS, pour jouir d'une information plus complète et rapide. Ces stratégies d'information voisinent avec des pratiques moins motivées et plus exploratoires – deux traits caractéristiques de la pratique du Web selon Nicolas Auray – amenant parfois à des découvertes fortuites. On parle ici de sérendipité. Il n'est pas rare en effet que l'amateur déniche une ressource intéressante au terme d'un papillonnage sur la toile, rebondissant d'une page à une autre au gré de son inspiration et des hyperliens qui se présentent à lui. Or, la navigation en ligne ne s'effectue pas dans une liberté totale pour l'internaute. Son parcours tient pour partie aux dispositifs d'encadrement et d'orientation élaborés par les sites. Ces dispositifs coercitifs, à travers la problématique de la recommandation, représentent un enjeu (marchand) important des services de contenus en ligne. À cet égard, je me suis arrêté sur les systèmes de recommandation en ligne – éditoriale, contextuelle, sociale et personnalisée –, lesquels fonctionnent comme des filtres introduisant des différences et des hiérarchies au sein de la masse d'informations et de données disponibles sur la toile.

La recommandation n'est évidemment pas propre à l'univers du Web (bien qu'il soit à l'origine de systèmes spécifiques) mais traverse l'activité des autres instances médiatiques. J'ai par exemple évoqué les diverses stratégies éditoriales employées par les diffuseurs télévisuels pour « forcer le hasard » – sans qu'ils soient pour autant entièrement dupes de ces astuces, c'est en effet souvent en terme de hasard que les individus relatent leur rencontre avec un programme. Un hasard qui n'en est pas tout à fait un donc, les chaînes s'évertuant à mettre leurs séries en présence des spectateurs, au travers d'un agencement minutieux de leur grille, de procédures d'autopromotion, des techniques du *hammock*, du *tent poling* ou encore du *hot start*.

Je conclurai ce chapitre par deux remarques. La première concerne une limite du chapitre. Donnant la part belle à l'analyse des relais médiatiques et dispositifs de recommandation – des aspects sur lesquels il m'a paru important de s'arrêter –, ce chapitre a laissé peu de place aux amateurs et à leurs pratiques effectives (par contraste avec le précédent notamment). Il s'agirait à l'avenir de combler ce manque, en s'appuyant sur les éléments présentement mis en lumière.

La seconde remarque est que, s'il a été principalement question des relais médiatiques, la constitution et le renouvellement des portefeuilles de goûts culturels des individus

tient aussi de leurs réseaux sociaux et cercles de sociabilité. Ceux-ci sont apparus en quelques endroits du chapitre, alors que j'évoquais par exemple la recommandation sociale et le tagging collaboratif. Ils apparaissent davantage dans le chapitre 6 relatif à la question des échanges et interactions entre les amateurs. Au reste, il faut souligner que la partition entre ce qui relève du médiatique et ce qui relève des sociabilités est toutefois rendue en partie caduque à l'heure d'Internet, des dynamiques participatives et interactives et de l'essor du phénomène « pro-am »[90]. Avant d'aborder plus précisément la question des sociabilités sérielles, intéressons-nous auparavant aux pratiques d'approvisionnement et d'acquisition de séries.

[90] Leadbeater, Charles, Miller, Paul (2004), *The Pro-Am Revolution*, Demos.

Chapitre 5
S'approvisionner et conserver des séries

Passées les démarches d'information et les procédures mises en œuvre pour aboutir à de nouvelles séries (chapitre 4), il s'agit ensuite de se les procurer. On peut aussi éventuellement souhaiter les conserver. C'est à ces deux dernières activités que le présent chapitre est consacré, des activités se révélant en pratique fortement entremêlées. En effet, l'approvisionnement en séries est en partie conditionné par le sort qui leur est réservé par l'amateur une fois que celui-ci les a visionnées : envisage-t-il de les conserver et si oui, sous quelle forme et selon quelles modalités ? Réciproquement, la question de leur conservation est attachée aux voies d'accès et relais d'acquisition existants ainsi qu'à leurs coûts. Ces coûts sont non seulement d'ordre financier mais aussi de natures technique (les procédures nécessaires à l'obtention et l'usage du bien *in fine*), temporelle (comparativement aux autres alternatives) ou encore pénale (en cas de pratique illicite). Le choix d'associer dans un même chapitre l'approvisionnement et la conservation tient, de plus, au fait qu'ils sont deux moments de la pratique où le support se révèle particulièrement important.

Longtemps tributaire de la seule télévision, par l'intermédiaire de la grille élaborée par ses chaînes, l'amateur de séries a vu petit à petit se déployer de nombreuses voies d'accès à ses programmes favoris. Ces nouvelles voies n'étaient, à la fin des années 1970, que de modestes pistes frayées par la cassette VHS et le magnétoscope, qui ont toutefois permis aux téléspectateurs d'extraire du flot télévisuel les programmes qui les intéressaient. Avec la vidéocassette émerge ce que Bernard Miège appelle un modèle éditorial[1], où les programmes et leurs téléspectateurs se voient redéfinis : les programmes se muant à cette occasion en *contenus* autonomes[2] et les téléspectateurs perdant leur préfixe pour n'être plus *que* des spectateurs. Jusqu'alors ramassés en une seule et même activité circonscrite en un unique moment, l'approvisionnement et le visionnage ont dès lors pu donner lieu à des pratiques dissociées. En outre,

[1] Miège (2000), Les Industries du contenu…

[2] Caldwell (2004), "Convergence Television"…

l'approvisionnement s'est parfois fait acquisition, impliquant une dimension conservatoire encore inédite au niveau du spectateur lambda. Aussi, VHS et magnétoscope analogique ont-ils en quelque sorte fait figures de propédeutiques à l'appropriation des DVD, Blu-ray et autres PVR, des réseaux P2P et BitTorrent, des DivX et autres VOD et replay TV… autant de technologies et services qui allaient s'accumuler entre les mains des spectateurs au cours des trente années suivant l'introduction du magnétoscope dans les foyers. Ces dispositifs sociotechniques aux noms quelque peu déconcertants font aujourd'hui tous partie de l'histoire dont je m'apprête à faire le récit. Tous permettent aux sériphiles en contrepoint du flux télévisuel d'accéder à des séries et éventuellement de les conserver. Tous, encore, participent à redéfinir les séries non plus seulement comme *programmes télévisuels*, mais comme *contenus audiovisuels* en partie affranchis de la télévision.

J'examinerai dans un premier temps les diverses sources d'approvisionnement en séries et les pratiques leur étant associées – ce en dehors du flux télévisuel déjà traité au chapitre précédent. L'examen de ces sources permettra de mieux comprendre les usages qui en sont faits. Nous verrons que les sériphiles mobilisent ces différents relais d'approvisionnement en fonction d'un ensemble de critères hétérogènes : le coût financier pour accéder à une série, mais aussi la rapidité d'accès et la profondeur du catalogue, la légalité de l'opération, ou encore les compétences requises et la praticabilité du dispositif. Dans une première section, je me pencherai sur les différents supports et services vidéo existants : VHS, DVD et Blu-ray (et les espaces de leur commercialisation), vidéo à la demande et télévision de rattrapage. Il sera question ensuite des offres et pratiques de téléchargement et de streaming sur Internet (section 2). Après avoir envisagé le téléchargement comme relevant d'arrangements éthico-pratiques, je suggérerai qu'il est traversé concernant les séries par deux logiques : une logique de *rattrapage* et une logique de *suivi*. Au vu de la numérisation des contenus portée par les réseaux de partage en ligne et, avec un temps de retard indéniable, par les services commerciaux (VOD et replay TV), je m'interrogerai au cours de la troisième section sur l'éventuelle fin des supports physiques. Celle-ci ne paraît pas encore d'actualité puisque les DVD et Blu-ray sont toujours hautement considérés par une partie des sériphiles interrogés.

Au gré du passage en revue des diverses voies d'approvisionnement apparaissent les multiples formes revêtues par les séries, leurs différentes mises en présence. Celles-ci procèdent de plusieurs dimensions (temporelle, matérielle, éditoriale, pécuniaire, etc.) diversement assorties. Envisagés du point de vue du sériphile, elles correspondent essentiellement à ce que j'appellerai des *modes de disponibilité*. Ils rencontrent – ce sera l'objet de la quatrième section – trois logiques observables dans les pratiques sériphiles, en particulier relatives à la conservation : une logique *de consommation*, une logique *de disposition*, et une logique *de collection*. Enfin, la cinquième et dernière section du chapitre, dans le prolongement des deux précédentes, reviendra sur les pratiques conservatoires et les divers formats des « sérithèques ».

5.1 – L'essor des supports et services vidéo : de la cassette VHS au Blu-ray en passant par le replay TV

L'arrivée de la vidéocassette, concomitante du magnétoscope, a offert une certaine liberté au téléspectateur vis-à-vis de la grille télévisuelle. La VHS a fait le lit de pratiques spectatorielles de plus en plus déconnectées de l'institution télévisuelle et concouru à des formes d'appropriation des contenus et des médias audiovisuels de plus en plus personnalisées. D'une part, ce support a introduit une forme de flexibilité temporelle par la solution d'une spectature différée, c'est-à-dire la possibilité d'enregistrer un programme afin d'en reporter son visionnage à un moment plus adéquat. La VHS a en outre permis d'accéder à des contenus (films et téléfictions étrangères) non relayés par les chaînes françaises.

L'apparition du DVD a principalement prolongé et amplifié le mouvement initié par la vidéocassette. Du reste, alors que la VHS s'est surtout concentrée sur la fonction d'enregistrement de programmes issus de la grille télévisée, l'apparition du DVD a coïncidé avec le plein essor de l'édition vidéo. Ce d'autant plus pour les séries, dont la capacité de stockage des cassettes analogiques contenait mal la longueur (plusieurs dizaines d'heures de vidéo parfois). Une seule saison requérant plusieurs vidéocassettes, l'amateur désireux de conserver une série entière (par exemple *Friends* et ses dix saisons) se confrontait rapidement à un souci d'espace. Cet embarras devenait évident pour l'heureux détenteur de plusieurs intégrales de séries. À cet égard, le DVD s'est révélé bien plus approprié aux formats sériels.

5.1.1 – Les enseignes de distribution culturelle

Le gain de place lié au DVD explique probablement en partie la progression du nombre de leurs références au sein des magasins. Les séries ont en effet pris ces dernières années une place importante dans la stratégie des grandes enseignes de distribution culturelle qui leur allouent désormais des espaces de rayonnage entiers. Tandis qu'en 2004 le genre engendrait 13,7 % des recettes vidéo des Grandes Surfaces Spécialisées (GSS) (Fnac, Virgin MégaStore, etc.), en 2010 il a été à l'origine de 21,2 % de leur chiffre d'affaires relatif à la vidéo. De même pour les Grandes Surfaces Alimentaires (GSA) (super- et hypermarchés) pour lesquelles ces chiffres sont passés, sur la même période, de 6,2 % à 15,4 %[3]. En 2007, GSS et GSA ont connu un pic des ventes de séries en valeur, avant de décrocher ensuite légèrement. En plus d'accorder davantage de place au genre au sein de leurs rayonnages, ces grandes surfaces n'hésitent pas à lancer de vastes campagnes promotionnelles :

[3] CNC (2011), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 317 ; CNC (2012), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 321. Pour les GSS autant que les GSA, le film demeure prédominant puisqu'il pèse près de 60 % de leurs recettes vidéo.

« Les séries que j'aime beaucoup, généralement je les achète. Mais j'attends que les prix ne soient pas trop hauts quand même. Genre les promos de la Fnac, là il y a Scrub en ce moment à 20 euros. » (Jérôme, 19 ans, étudiant)

Ces gestes commerciaux peuvent notamment prendre la forme d'offres d'achat groupé (e.g. 5 DVD pour 30 € ou encore 3 DVD achetés = 2 DVD gratuits) où le prix unitaire peut avoisiner les 5 €. Ce phénomène s'inscrit dans un contexte plus global de baisse générale des prix à la consommation de vidéos, qui ont chuté de plus de 45 % durant la période 2000-2010[4]. En 2012, le prix moyen de vente d'un DVD de catalogue était de 8,42 € et celui des nouveautés (références vendues depuis moins de six mois) de 17,59 €[5]. Ces politiques tarifaires, auxquelles s'ajoutent des stratégies commerciales d'enrichissement et de particularisation des supports (contenus bonus, livrets, coffrets soignés, éditions *collector*)[6], sont destinées à résister à la séquence de récession qui touche le marché de la vidéo. Le marché traditionnel doit en effet faire face à la concurrence d'un paysage télévisuel en expansion[7], au téléchargement illégal sur Internet ainsi qu'aux multiples services en ligne (VOD, replay TV, plateformes de partage (Youtube, Dailymotion), etc.) mais aussi à la montée de l'e-commerce. Internet est en effet désormais le troisième espace de vente de DVD et Blu-ray derrière les grandes surfaces spécialisées et alimentaires. En 2012, les téléfictions ont généré près d'un tiers des recettes liées à la vente en ligne de vidéo physique (-7 points par rapport à 2010), contre 54,4 % pour la fiction cinématographique (42 % en 2010). Après avoir connu une inflexion de ses ventes entre 2007 et 2010 (-5,2 points), le film a vu ses recettes fortement progresser à partir de 2010 (+12,4 points).

Quoi qu'il en soit, le Web constitue pour certains enquêtés un important relais d'acquisition de DVD de séries puisqu'il met à disposition, avec des sites comme Amazon, Price Minister ou encore Cdiscount, un ensemble de titres neufs ou d'occasion faisant l'objet d'offres promotionnelles. Bien que l'offre audiovisuelle des grandes surfaces spécialisées comme alimentaires se soit considérablement élargie ces dernières années[8], Internet permet d'accéder à un catalogue encore plus garni puisque, en plus des 58 000 références comptabilisées sur les sites web français par le CNC, les

---

[4] Xerfi700 (2010), Vidéo et DVD (édition, distribution et location), mai.

[5] CNC (2013), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 325.

[6] Nous aborderons plus précisément cet aspect dans la section 3 de ce chapitre.

[7] Pour le CNC, l'arrivée de la télévision numérique terrestre (TNT) en 2005 a concordé avec le début du recul en valeur du marché du DVD. Aux 7 chaînes nationales gratuites, la TNT en a rajouté 11, portant à 18 leur nombre. Les Français ont été à partir de là d'autant plus sollicités par une offre élargie de films et de séries (qui constituent l'offre DVD majoritaire). En 2009 les individus de 4 ans et plus ont passé en moyenne 3h25 devant leur poste de télévision. Or, pour les usagers de la TNT, ce chiffre est passé à 3h36. CNC (2010), *La distribution physique de vidéo en France*, mars.

[8] Le catalogue de vidéo physique des GSS a progressé de plus de 60 % entre 2004 et 2012 (de près de 39 000 à 66 200 références) quand celui des GSA a été multiplié par deux (de 22 500 à 45 500 références).

sériphiles ont également à portée de main maintes plateformes étrangères proposant des contenus inédits en France :

> *« Majoritairement j'achète sur Cdiscount, mais j'achète au meilleur offrant aussi. C'est-à-dire que Alapage, ils ont fait une super promo sur Le Seigneur des anneaux, le coffret collector, je l'ai pris, parce que c'était moins cher. Pour les séries, j'avais Six Feet Under, y'avait un site anglais qui faisait un prix stratosphérique – c'était 25 euros, contre 75 ici –, j'ai acheté chez eux. Sur Directchoice je crois. » (Martin, 28 ans, commercial)*

Hormis la profondeur du catalogue et la multiplication des offres promotionnelles, un autre levier du marché concerne les supports eux-mêmes. Lorsque, dans le verbatim précédent, Martin évoque le coffret *collector* du *Seigneur des anneaux*, il illustre l'intérêt d'une partie des amateurs pour l'esthétique des DVD (un *packaging* soigné et/ou original) et la présence de contenus « bonus » et autres livrets renseignant l'œuvre[9]. Autant d'éléments absents des services de vidéo à la demande et de replay TV.

5.1.2 – Le développement timide des services de VOD et de replay TV

Parallèlement aux supports physiques, les contenus numériques dématérialisés – communément appelés DivX – se sont taillés une place de choix au sein des pratiques sériphiles. Le partage en ligne de produits culturels (en grande partie illégal) a joué un rôle essentiel dans la diffusion des contenus DivX. Parallèlement, la mise en place progressive de services de téléchargement payant, de vidéo à la demande et de replay TV – pendants légaux du téléchargement et du streaming illicite – a contribué à l'essor de la vidéo dématérialisée. Arrivés tardivement et peinant à proposer des offres intéressantes (en termes de prix et de diversité de références notamment), ces services sont cependant loin d'avoir enrayé la vogue du partage illégal sur Internet pratiqué régulièrement ou de façon occasionnelle par nombre d'enquêtés.

L'offre VOD de séries

La vidéo à la demande, ou VOD, consiste ordinairement en de la location[10] de vidéo dématérialisée, facturée à l'unité ou, de plus en plus, par le biais d'un forfait (SVOD). Il existe plusieurs modes d'accès diversement empruntés dont les deux principaux sont la télévision IP (ou IPTV), qui rassemble près de 80 % des transactions payantes de VOD, et Internet (sites dédiés). Ces services restent plutôt absents des usages observés chez les sériphiles enquêtés. Et de fait, à l'échelle de la population française, seulement 3,5 % des recettes de la VOD revenaient aux séries en 2011 (contre 67,4 % pour les films). Après avoir connu une légère augmentation entre 2008 et

[9] J'y reviendrai aux sections 3 et 4.

[10] Possibilité est aujourd'hui offerte d'acquérir définitivement le contenu *via* certains services VOD.

2010 (+3,5 points), la part des séries dans le chiffre d'affaires des services de VOD a reculé d'1,5 point l'année suivante[11]. En 2012, leur part au sein de l'offre de programmes atteignait quant à elle 14,8 % (+4 points par rapport à 2010), derrière les programmes pour adultes (29,3 %) et les films (19,8 % : en baisse sur la période).

L'offre VOD en matière de série s'est développée : les fournisseurs se sont multipliés et les catalogues enrichis. Le CNC a dénombré 54 177 références pour l'année 2012, soit une augmentation de 30 % par rapport à l'année précédente. Mais s'ils se sont étoffés, les catalogues VOD (à l'instar de l'offre de replay TV dont il sera question ensuite) restent surtout concentrés sur des contenus d'actualité. La « fraîcheur » du produit est en effet un des arguments mis en avant par les services, à l'image de MyTF1VOD (figure 5.35)[12]. En réponse à une critique régulièrement formulée relative au décalage trop important entre les diffusions télévisées étatsuniennes et françaises, suite à un accord conclu avec Disney-ABC, TF1 propose depuis fin 2009 plusieurs séries américaines à succès en exclusivité. *Flash Forward* (saison 1), *The Walking Dead* (saison 1) ou encore *Grey's Anatomy* (saison 6) sont ainsi disponibles à la location moins de 24 heures après leur passage à l'antenne aux États-Unis, avant leur première diffusion française et leur sortie en DVD.

Figure 5.35 - "Hier aux USA, aujourd'hui sur TF1 Vision": publicité sur le site de VOD de TF1 pour le lancement du service (novembre 2009)

[11] CNC (2010) *Le marché de la vidéo*, dossier n° 313 ; (2011), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 317 ; (2012), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 321 ; (2013) *Le marché de la vidéo*, dossier n° 325.

[12] http://mytf1vod.tf1.fr/home/, anciennement TF1 Vision.

Plus largement, le prix à la location d'un épisode de série sur MyTF1VOD oscille en moyenne entre 1,99 € et 2,99 € selon son ancienneté. Ce tarif peut être diminué en louant des lots de deux ou trois épisodes, à 2,99 € ou 3,99 €. Aussi, la saison 1 de *Dr House*, par exemple, avec ses 22 épisodes loués à l'unité pour 1,99 €, revient-elle à 44 € – elle passe à 30 € acquise par lots de trois épisodes. Comme on l'observe avec la figure 5.36, il existe deux transactions possibles : la première rend les épisodes accessibles en streaming pendant 48 heures à compter du paiement ; la seconde, plus récente, permet de les télécharger sur son ordinateur pour une durée de 30 jours et d'activer la période de visionnage de 48 heures au moment souhaité. Dans les deux cas et durant cette plage de deux jours, l'usager peut disposer du contenu à sa guise et le visionner autant de fois qu'il le désire. Par ailleurs, l'option VOST est désormais disponible, répondant à une revendication d'une part grandissante de spectateurs :

> *« Les séries, je veux les voir en VO parce que les VF, je trouve que c'est vraiment mauvais, par rapport au caractère du personnage mais aussi la traduction, souvent mauvaise, et on retrouvait toujours les mêmes voix d'une série sur l'autre, ça m'énerve. » (Sandra, 24 ans conseillère en communication)*

Figure 5.36 - Une opération en cours pour la location d'un épisode de *Dr House* sur MyTF1VOD

Malgré toutes les améliorations apportées au service, pour le spectateur, la perspective de payer 30 voire 44 euros pour disposer d'une saison durant deux jours seulement lorsqu'il peut l'acquérir en coffret DVD pour des prix équivalents sinon inférieurs, ne l'incite guère à utiliser ces services de VOD, quant bien même ces services proposeraient de manière légale ces contenus en exclusivité. Christian, habitué des réseaux de téléchargement et de l'achat de DVD, explique :

> *« J'ai testé une fois [la VOD]. Alors c'est payant d'une part, mais le truc en plus c'est qu'il faut le regarder dans les 48 heures sinon c'est foutu quoi ! Donc, ça c'est embêtant. On peut prévoir de l'acheter, et puis on a un contretemps, on peut pas le regarder… » (37 ans, employé)*

Sensible au type de critiques formulées ici par Christian, France Télévision a aménagé la possibilité de télécharger définitivement les contenus, pour un coût unitaire de 1 à 2,99 € selon les séries et les formules. De leur côté, M6 et Canal+ ont récemment franchi un cap supplémentaire et chacun lancé un forfait mensuel – autrement appelé SVOD pour *Subscription Video on Demand*. Moyennant 7,99 € par mois, « Le Pass M6 » donne un accès illimité à plus d'une vingtaine de séries françaises et américaines, dont certaines (*NCIS*, *Blue Blood*, *The Good Wife*) le lendemain même de leur diffusion aux États-Unis. Avec « CanalPlay Infinity » et pour 9,99 € par mois, la chaîne cryptée ouvre quant à elle sur un catalogue de centaines de séries (et des milliers de films !?). Ces deux initiatives SVOD surviennent dans un contexte d'offre encore à l'état embryonnaire en France, et sont saluées à ce titre par les professionnels du secteur qui les jugent cependant encore largement en deçà de l'offre de VOD outre-Atlantique (Hulu, Netflix)[13].

Cadre supérieur dans une grande entreprise de télécommunication, Gérôme est rendu particulièrement sensible aux problématiques de la VOD qui entrent à la marge dans son champ d'activité professionnelle. Utilisateur occasionnel de la VOD d'Orange, il estime de façon générale que ce type de service est promis à un bel avenir, parce que *« l'expérience client au final est excellente : je suis là, je choisis, j'appuie, ça marche, point »*. Or, pour lui, plus que dans la question du prix, les défauts actuels résident d'abord dans la piètre qualité ergonomique de nombre de services de vidéo à la demande :

> *« La navigation c'est le motif numéro un du fait que je ne prends pas plus de VOD, parce que c'est horrible. Orange, la navigation c'est préhistorique ! Quand on est fatigué, qu'il n'y a rien à la télé, on se dit "je pourrais regarder une VOD", mais en fait, souvent tous les gens avec qui j'en parle, c'est qu'au bout de 20mn on n'a toujours pas trouvé ce qu'on voulait. Bon, on peut des fois mettre du temps à choisir, mais c'est aussi car l'interface en elle-même est horrible. Faut passer film par film… c'est pas de notre époque quoi ! » (40 ans, cadre supérieur)*

A contrario, toujours selon Gérôme, le problème du coût n'en est pas un et le prix unitaire d'une vidéo est, à bien y regarder, honnête eu égard au service fourni. Cette question pécuniaire serait avant tout imputable à un biais psychologique d'usagers troublés face à un contenu immatériel et éphémère, des usagers qui nourriraient le sentiment d'investir *« à fonds perdus »*. De ce point de vue, le parallèle entre la VOD et la location physique est aisé. Si ce n'est la matérialité du produit que l'on a entre les mains dans le cas de la location physique, les deux services impliquent l'expérience de la disposition provisoire d'un contenu – à ce titre, la VOD constitue le pendant

[13] En guise d'illustrations, je renvoie à ces différents articles parus dans la presse spécialisée : http://www.cnetfrance.fr/news/canalplay-infinity-999-eurosmois-pour-des-vieilleries-en-illimite-39770240.htm ; http://www.numerama.com/magazine/22024-l-effort-minimal-de-canal-pour-reviser-la-chronologie-des-medias.html ; http://www.zdnet.fr/blogs/digital-home-revolution/la-svod-petard-mouille-39769301.htm.

numérique de la location physique. À moins que le caractère provisoire du contenu pour le loueur n'explique également en partie le déclin continu de la location physique depuis 2005[14]… ?

> *« J'avais à l'origine une sorte d'aversion à la VOD, payante. Je me disais "ces trucs ça coûte très cher, c'est de l'arnaque, etc.". Mais le paiement à l'usage en fait c'est pas cher. Mais le fait que ce soit dématérialisé, qu'il n'y ait rien qui reste dans mes mains à la fin, c'est un truc qui… j'avais avant ce problème psychologique, de me dire "je préfère avoir le DVD, je peux le regarder autant de fois que je veux". Oui, ok, mais la réalité est que tu ne le re-regardes jamais. » (Gérôme, 40 ans, cadre supérieur)*

Gérôme soulève ici un aspect important – discuté plus précisément à la section suivante – relatif à la mise en disponibilité des contenus visionnés. Les modalités d'accès et/ou d'acquisition de séries, si elles sont en étroite relation avec la question du visionnage (sur quel écran, dans quel endroit, en quelle compagnie, etc. ?), entretiennent un rapport tout aussi ténu avec les modalités de leur disponibilité pour l'utilisateur et, éventuellement, de leur conservation. L'arrivée de la VHS, puis l'essor de l'offre éditorialisée en VHS et DVD, ainsi que leur partage croissant, licite et illégal, sous forme de fichiers numériques ont permis aux spectateurs de pouvoir conserver des séries jusque-là uniquement liées à la télévision. Cette dernière, en tant que média de flot, présidait (et préside encore) à une disponibilité de ces *séries-programmes* équivalant strictement à leur temps de passage à l'antenne… à moins qu'un magnétoscope ne capture au vol ce flux vidéo et, partant, leur garantisse une certaine pérennité. Dans ce dernier cas, la durée de disponibilité de ces programmes pour l'usager dépendra de la durée de vie du support le contenant (VHS, DVD…) ou, de plus en plus, de l'existence de moyens de lire le format dans lequel la vidéo est encodée. Les plus compétents techniquement, et à l'aide du matériel approprié, pourront même intervenir sur le contenu lui-même et le modifier. C'est ce qu'on observe par exemple auprès des sous-titreurs amateurs (voir le chapitre 6). De telles pratiques concernent toutefois une infime minorité d'individus.

Cela étant, l'habitude prise par les spectateurs de conserver ces programmes et parfois, nous le verrons plus loin, de les constituer en collection dans une vidéothèque, représente probablement l'un des freins au déploiement de la VOD. Un frein que France Télévision, Vidéo Futur ou encore VirginMega, en ajoutant une option « achat » à leur offre, auront sans doute tenté de retirer.

---

[14] Entre autres chiffres manifestes, alors que plus d'un Français sur deux déclarait avoir loué un DVD au moins sur l'année 2005, ils ne sont plus que 16,3 % en 2012. Pas un enquêté ne déclare utiliser aujourd'hui ce mode d'approvisionnement, lequel ne s'est d'ailleurs pas avéré très adapté concernant les séries et les multiples DVD (ne parlons pas des vidéocassettes) qui leur servent de support.

L'offre de séries par la télévision de rattrapage

L'arrivée des services de télévision de rattrapage au milieu des années 2000 va conférer aux spectateurs une nouvelle modalité d'accès aux programmes et, subséquemment, de nouvelles modalités matérielles et temporelles concernant leur consommation. En moyenne, les programmes sont mis à disposition et consultables à loisir durant 7 jours, sans qu'il soit possible de les télécharger. En tant que service des chaînes télévisées, le replay TV est majoritairement utilisé par les plus téléphiles de mon corpus d'enquêtés. Les sériphiles qui ne mobilisent pas la télévision pour leur consommation sérielle n'en font pas ou très peu usage. Pour les autres, deux logiques d'usage sont observables, que certains individus peuvent combiner évidemment. Une première logique s'inscrit dans le concept de rattrapage tel qu'il est valorisé par les chaînes, c'est-à-dire la possibilité de visionner un épisode manqué lors de sa diffusion télévisée :

> *« Ça m'est déjà arrivé de rater NCIS un soir et de le regarder sur M6 Replay le lendemain. Je trouve ça pas mal, les replay qu'ils font au niveau des chaînes télé, gratuitement pendant sept jours pouvoir revoir son émission, je trouve ça vraiment bien. » (Mathilde, 20 ans, étudiante)*

Les séries de type feuilletonnant, parce qu'elles nécessitent d'être le plus assidu possible, sont ici les plus concernées :

> *« Je ne rattrape pas tout. Les Experts, ça ne me viendrait pas à l'esprit de rattraper, The Closer non plus. Par contre, j'ai rattrapé Dexter, Desparate Housewives… Les feuilletonnants quoi ! » (Nora, 30 ans, professeur des écoles)*

Dans une seconde logique d'usage, le service n'est pas considéré comme un « plan B » venant pallier une diffusion manquée mais est d'abord mobilisé en tant que banque de contenus visionnables. Il s'agit dans ce cas plutôt de consommations occasionnelles de séries itératives dont les épisodes peuvent être vus de façon relativement indépendante (*Mentalist*, *New-York Unité Spéciale*, etc.).

> *« Quand je veux regarder un truc, me vider la tête, je jette un œil sur le site de TF1 ou de M6 et je me mets un épisode des Experts ou de Mentalist. Des fois Dexter, mais c'est plus compliqué à comprendre quand t'en regardes un comme ça de temps en temps. » (Lili, 28 ans, intermittente du spectacle)*

La télévision de rattrapage rencontre plus de succès auprès de mes enquêtés que la VOD. On peut raisonnablement attribuer cet avantage à sa gratuité ainsi qu'à une offre de séries jusqu'à récemment plus importante, bien que la fenêtre de mise en disposition soit plus réduite. En 2012, 67,2 % des internautes déclaraient avoir utilisé un service de rattrapage au cours des 12 derniers mois, contre 53 % en 2010 (+14,2 points). Cette tendance est continue depuis l'apparition de ces services et concerne

plus particulièrement les jeunes générations : 78,1 % des 15-24 ans et 76,9 % des 25-35 ans (contre 49,6 % des plus de 50 ans)[15].

Ce service, désormais mis en place par la plupart des chaînes de télévision, permet donc de visionner le(s) dernier(s) épisode(s) d'une série diffusé(s). Le replay TV est, à ce titre, analogue au *podcast* radiophonique : une émission est consultable jusqu'à ce qu'elle soit chassée par un épisode nouvellement diffusé. Les chaînes ont adopté cependant différentes stratégies. TF1 et M6 proposent tous deux la majeure partie de leurs programmes en rattrapage, sur une période n'excédant pas 7 jours après leur diffusion à l'antenne. Aux séries (re-)visionnables s'ajoutent des vidéos bonus (interviews, reportages) et des extraits d'épisodes à venir. France Télévision a lancé en juillet 2010 « Pluzz », une plateforme unique pour l'ensemble des chaînes du groupe. Parmi elles, France 3 mise essentiellement sur *Plus Belle la Vie* dont les épisodes sont disponibles 7 jours durant. France 2 a choisi de mettre à disposition, en moyenne pendant une semaine, ses feuilletons de journée *Amour, Gloire et Beauté* et *Des jours et des vies* ainsi qu'une série française de prime time, *Clash*, tout juste démarrée. Le plus grand nombre de séries en replay nous vient finalement de France Ô, qui mise avant tout sur des fictions de journée de seconde main (*Cœur Océan*, *Amour océan*, *H2O*, *El Diablo*, etc.). En sa qualité de chaîne à péage, Canal+ fournit l'ensemble de ses programmes diffusés en crypté à ses abonnés uniquement. *Bref*, lancé lors de la saison 2011-2012, est l'exception qui confirme la règle ; or le *short-com* est non seulement diffusé en clair mais également classé, sur le site de la chaîne, dans la catégorie « divertissement », en tant que rubrique de l'émission *Le Grand Journal*. Enfin, « Arte+7 », le service de la chaîne franco-allemande, offre en rattrapage une partie de sa programmation pendant 7 jours. Mais contrairement aux autres services cités précédemment, le site est le seul à ne pas avoir conçu de catégorie particulière pour ses téléfictions. Celles-ci sont regroupées dans une catégorie « Cinéma & Fiction » en compagnie des films et émissions consacrées au cinéma sans que soit à première vue possible de distinguer les uns des autres. *A contrario*, les services de M6, de Canal+ ou encore de France Télévision proposent une rubrique « série & fiction ». TF1, enfin, fait le départ entre « séries étrangères » et « fictions françaises ». On peut supposer que le terme même de « série » soit considéré par Arte comme répulsif pour son public cible.

[15] Je renvoie de nouveaux aux dossiers « Le marché de la vidéo » publiés chaque année par le CNC.

Figure 5.37 - Un visionnage en cours de la série *Hawaii 5-0* sur le site M6replay.fr

La figure 5.37 est une capture du site M6replay.fr, cependant que l'épisode 3 de la saison 1 de la série américaine *Hawaii 5-0* est diffusé au centre de la page. On le constate au premier coup d'œil, la page est (sur-)chargée d'informations diverses, lesquelles disparaissent lorsqu'on active la fonction « grand écran » ou s'assombrissent avec l'option « éteindre la lumière ». Une partie de ces informations renvoie à l'épisode en cours : le numéro de l'épisode et la saison dans laquelle il s'insère, l'avertissement public, la date et l'heure de son passage à l'antenne et les différents chapitres qui le segmentent, la barre défilante indiquant l'état d'avancement de l'épisode (au bas de l'écran), les commandes de volume et de mise en pause ainsi que l'option « grand écran ». Des informations supplémentaires apparaissent à l'aide de l'icône « i » en haut à droite de l'écran : un résumé de l'épisode, sa chaîne d'origine, sa durée et la moyenne des évaluations attribuées par les spectateurs utilisateurs du service.

Outre ce premier lot d'informations, un second ensemble concerne les autres programmes et services de M6 : « M6vod » et « W9 replay » (autre chaîne du groupe M6), etc. Trois autres épisodes de *Hawaii 5-0* diffusés le même soir sont accessibles à droite de l'écran tandis que plusieurs rubriques renvoient vers les autres contenus également disponibles : une barre horizontale en haut de l'écran regroupe les programmes par catégories (« séries & fictions », « émissions », « info », « jeunesse », « horaires »), deux barres de recherche au bas de l'écran orientent vers le « Top vidéos » (« les plus vues » et « dernière chance ») et « Tous les programmes ».

En bref, le système de recommandation éditoriale du service est organisé de telle sorte que les contenus consultables en replay sont accessibles par plusieurs biais, multipliant ainsi la probabilité d'être aperçus par l'internaute. Enfin, le site propose les désormais habituelles options de partage (mail seulement) et de syndication (RSS).

Les services de replay TV et de VOD sont pour mes enquêtés deux moyens d'accès aux séries relativement marginaux. Si les offres s'améliorent de mois en mois, aux yeux des utilisateurs et *a fortiori* aux yeux des sériphiles les plus investis, VOD et replay TV demeurent entachés de plusieurs faiblesses : catalogues encore peu séduisants, délais encore trop fréquents avec la diffusion américaine, présence de publicité, tarifs jugés prohibitifs pour des contenus généralement disponibles 24 ou 48 heures (VOD), etc. sont des aspects rédhibitoires pour certains spectateurs. Cela d'autant plus que ceux-ci, si tant est qu'ils possèdent un ordinateur connecté et un minimum de compétences informatiques, disposent de voies d'acquisition alternatives (quoiqu'illégales) avec les logiciels de téléchargement en ligne.

5.2 – Téléchargement et streaming : débordements sur Internet

Disons-le tout net : le principal argument du téléchargement et du streaming est la gratuité (si l'on excepte les coûts initiaux de l'équipement informatique et de l'accès internet[16]). C'est en tout cas ce qui ressort des entretiens effectués[17]. Mais comme nous allons le voir, cet argument peut être contrebalancé par d'autres considérations, telles que le coût d'entrée technique ou le caractère illégal.

Les réseaux de téléchargement et systèmes de streaming sur Internet se basent sur des protocoles en eux-mêmes licites. Ils permettent par exemple aux communautés *open source* de partager aisément leurs logiciels ou aux « média-activistes » de faire circuler informations et productions[18]. Un problème de légalité est apparu lorsque ces outils, à la faveur de la démocratisation du matériel informatique, du haut débit et d'avantageux formats de compression, ont été employés à la circulation de contenus protégés par copyright et droit d'auteur. C'est le cas de la grande majorité des séries télévisées. Si, du point de vue des utilisateurs finaux, ces dernières pratiques paraissent s'inscrire dans le cadre des conduites tacticiennes chères à Michel de

[16] Mais ici, rien qui ne diffère vraiment de l'investissement dans un téléviseur et de l'acquittement de la redevance.

[17] Le constat vaut aussi concernant les contenus musicaux : Granjon et Combes (2007), « La *numérimorphose* »…

[18] Blondeau, Olivier, Allard, Laurence (2007), Devenir média. L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation, Paris, Amsterdam.

Certeau[19], Aurélien Le Foulgoc montre qu'elles reposent en amont sur une organisation en réalité très structurée sensiblement comparable aux organisations interlopes : « un système pyramidal comprenant une multitude d'intermédiaires appartenant à des cercles relationnels plus ou moins importants et fermés. Ce système est organisé en deux aires principales : la première regroupe les individus qui se chargent de l'approvisionnement, la deuxième ceux qui prennent en charge la distribution des fichiers »[20]. Ainsi constitué, ce système à large échelle est à l'origine d'une dynamique de partage massif de biens culturels protégés et fait figure d'externalité négative pour les principaux acteurs en place (majors de l'industrie, pouvoirs publics). À cette dynamique de *débordement* de l'équilibre existant (en particulier fondé sur le droit d'auteur), ces derniers acteurs ont cherché à créer un mouvement inverse de *cadrage*[21], au gré de diverses stratégies juridiques, technologiques et financières[22]. Parmi celles-ci, le développement d'une offre « dématérialisée » légale : les services de VOD et de replay TV traités auparavant.

Après avoir d'abord concerné essentiellement des logiciels et des fichiers musicaux au début des années 2000, l'échange en ligne de contenus vidéo s'est depuis largement développé et touche massivement les films et les séries. Selon une étude du cabinet BigChampagne réalisée en 2009[23], ces dernières étaient même devant les films en volume de téléchargement, tous protocoles de partage compris. Les épisodes de *Heroes* et de *Lost*, les deux premières séries du classement, ont fait l'objet cette année là respectivement de 55 et 51 millions de téléchargements sur l'ensemble de leurs épisodes (soit, en moyenne 3 millions par épisodes). Dans le même temps, les deux films les plus téléchargés – *The Watchmen* et *The Curious Case of Benjamin Button* – recueillaient « seulement » 9,3 et 8,8 millions. Focalisé sur le partage BitTorrent (voir plus bas), le blog américain TorrentFreak recensait pour sa part[24], en 2009 toujours, 6,6 et 6,3 millions de téléchargements pour les épisodes d'*Heroes* et de *Lost* quand les premiers films – *Star Trek* et *Transformers : Revenge of the Fallen* – comptaient respectivement 10,9 et 10,6 millions de téléchargements. En 2012, ces chiffres sont en légère baisse[25] pour les séries – *Games of Thrones* et *Dexter*, avec 4,3 et 3,9 millions de

---

[19] Certeau (1980), *L'Invention du quotidien*… L'auteur parle encore de braconnage, soit l'action de chasser clandestinement et sans permission sur les terres d'autrui.

[20] Le Foulgoc, Aurélien (2009), « La structuration de l'offre de programmes télévisés par les réseaux *peer-to-peer* bittorrent », communication, séminaire *Melodi*, La Cantine.

[21] Callon, Michel (1999), « La sociologie peut-elle enrichir l'analyse économique des externalités ? Essai sur la notion de cadrage-débordement », *in* D. Foray et J. Mairesse (dir.), *Innovations et performances. Approches interdisciplinaires*, Paris, Éd. de l'EHESS, p. 399-431.

[22] Mabillot, David, Proust, Isabelle (2004), « Industries culturelles et Internet : de *peer* en *peer* ? » *in* T. Paris (dir.), *La Libération audiovisuelle*, Paris, Dalloz, p. 147-164.

[23] Voir notamment : http://archives.lesechos.fr/archives/2009/LesEchos/20498-73-ECH.htm.

[24] http://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-tv-shows-of-2009-091231/

[25] http://torrentfreak.com/top-10-most-pirated-tv-shows-of-2011-111216/ (dernière consultation le 20 mai 2013)..

téléchargements – et les films[26] : *Projet X* recueille 8,7 millions de téléchargements, suivi de *Mission Impossible - Ghost Protocol* avec 8,5 millions. Cette baisse du téléchargement s'explique sans doute en partie par l'essor d'une offre légale de VOD avantageuse outre-Atlantique (Hulu), le téléchargement américain composant près de la moitié du téléchargement mondial. D'autre part, le téléchargement sous BitTorrent a vu fondre sur lui la concurrence du système de « téléchargement direct », non comptabilisé par le site TorrentFreaks.

Les systèmes d'approvisionnement de contenus sur Internet, qu'il s'agisse de téléchargement ou de streaming, ont évolué au fil des ans et des dispositifs, le succès des uns et l'infortune des autres étant associés aux avancées et innovations sociotechniques tout autant qu'aux différentes vagues répressives qui se sont succédées. Certaines plateformes, hier fers de lance de l'échange illicite en ligne, ont disparu (récemment Megaupload) ou sont « rentrées dans le rang » (Napster est aujourd'hui un service commercial légal), d'autres les ont remplacées. Avant d'étudier les pratiques de téléchargement et de streaming des sériphiles, intéressons-nous d'abord aux différentes technologies qu'ils recouvrent.

5.2.1 – Différents modes d'approvisionnement en ligne

Les réseaux pair-à-pair

Emblème du téléchargement, le système *pair-à-pair* (P2P) fonctionne selon un modèle de réseau « client-client » au sein duquel l'internaute (et sa machine) est à la fois client et serveur : chaque ordinateur du réseau récupère de l'information et la relaie. Dans ce système, un fichier est accessible tant qu'un individu au moins en possède une copie partagée sur son ordinateur. Les réseaux P2P peuvent être mobilisés pour tout type de contenus, protégés ou non par le droit d'auteur, textuels, musicaux, vidéo, etc. Bien qu'elles sont largement plébiscitées, les séries n'occupent pas au départ de place spécifique, sinon celle que l'usager voudra bien leur accorder. Certaines plateformes cependant (tvtorrent.com, suprnova.com ou Lokitorrent.com) s'étaient spécialisées dans l'échange de programmes télévisés mais toutes ont été contraintes par la justice de stopper leurs activités.

Le P2P se concentre aujourd'hui principalement sur deux grands protocoles : le premier, plus ancien, est dit « classique » ; le second, BitTorrent, a été conçu au début des années 2000 par le programmateur Bram Cohen.

La figure 5.38 ci-dessous présente l'interface d'eMule, l'un des logiciels P2P classiques les plus populaires. Ce qui frappe à première vue, c'est le degré de

[26] http://torrentfreak.com/project-x-most-pirated-movie-of-2012-121227/ (dernière consultation le 17 mai 2012).

technicité qui s'en dégage et la masse d'informations qu'elle donne à voir. Ces informations prennent la forme d'éléments textuels (nom et statut des fichiers transférés, barres et menus d'options, etc.) ou de données chiffrées (certaines présentées à la double décimale près) comme les flux entrants (*download*) et sortants (*upload*), la taille des fichiers, le nombre et le type de sources (pairs), les indications de durée de téléchargement, etc. D'autres informations se présentent encore sous la forme de dispositifs graphiques, telles les deux barres de progression dans les parties supérieure et inférieure de l'interface. Toutes deux sont dotées de codes couleurs spécifiques. La barre de la partie supérieure, la plus importante pour l'internaute puisqu'elle affiche l'état d'avancement des fichiers en cours de téléchargement, se déchiffre comme suit : en noir, les parties du fichier déjà téléchargées ; en jaune, celles en cours de téléchargement ; le bleu signale les parties disponibles (plus la disponibilité est forte plus le bleu est foncé) et le rouge les parties indisponibles, c'est-à-dire sans source connue. Quant au vert, il indique le succès du téléchargement. Les noms des fichiers comme des utilisateurs (à gauche de l'interface) sont également pourvus de différentes icônes les renseignant. Arrêtons-nous par exemple sur les doubles « i » affublant certains fichiers. Ils relèvent d'une forme de recommandation sociale visant à pallier le risque de télécharger des fichiers « corrompus » (contenant des virus ou des *malwares*[27]), des « *fakes* » dont le contenu ne correspond pas à l'intitulé annoncé (subterfuge souvent employé pour favoriser la circulation de vidéos pornographiques), ou encore des fichiers invalides. C'est d'ailleurs l'une des raisons de non-usage exprimées par certains amateurs :

> *« Je vais sur eMule que si c'est vraiment urgent parce qu'il y a beaucoup de virus et souvent c'est des trucs qui ne marchent pas. C'est de mauvaise qualité ou des choses comme ça. » (Solène, 18 ans, lycéenne)*

Les membres du réseau peuvent en effet commenter et évaluer les fichiers échangés. Selon la teneur des appréciations, certains fichiers se verront dotés d'un double « i » : de couleur verte si les évaluations sont positives, blanche si elles sont positives et négatives, ou encore rouge, dénonçant un fichier corrompu, invalide ou un faux.

[27] Ou programmes informatiques malveillants.

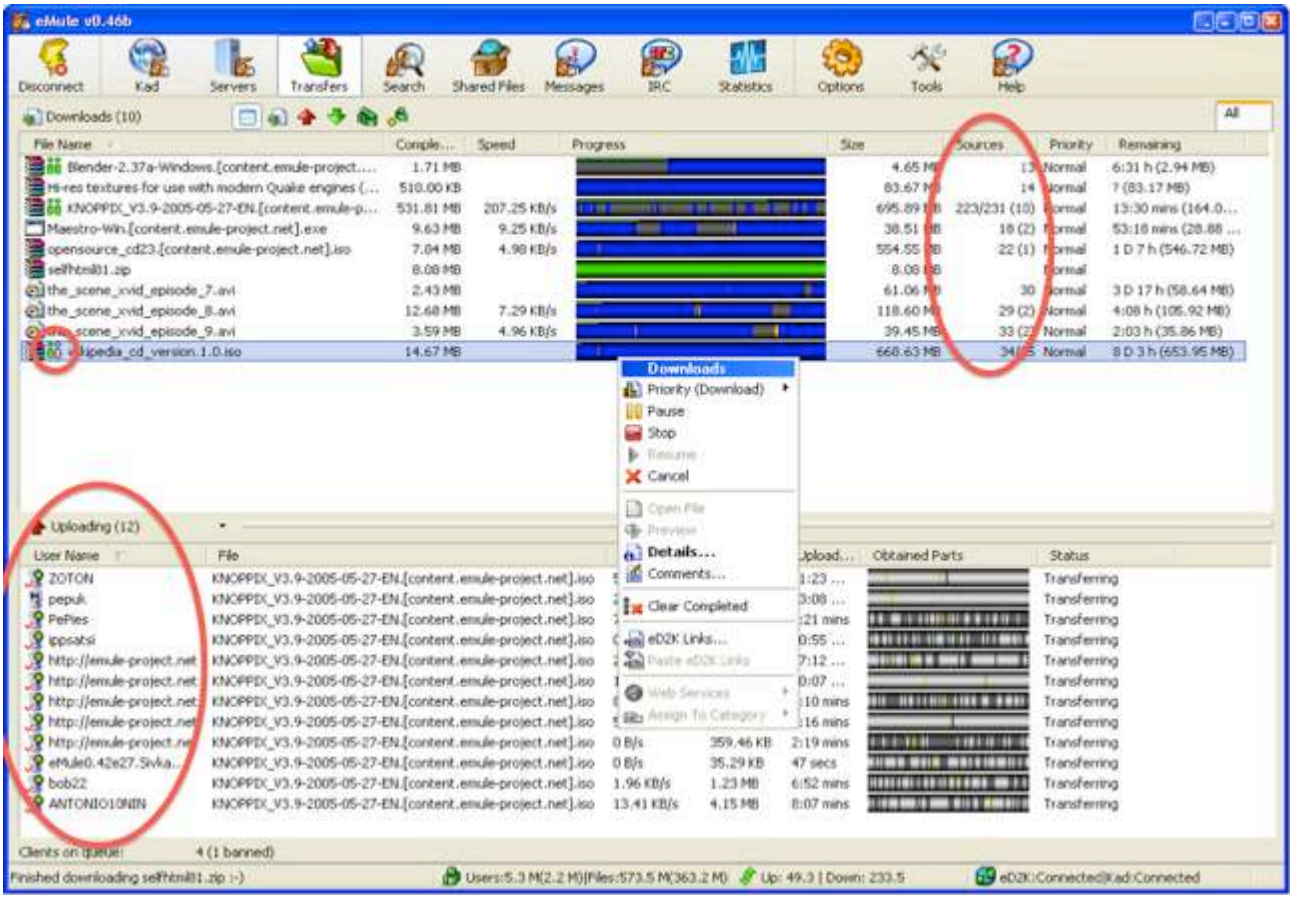

Figure 5.38 – Capture d'écran du logiciel P2P eMule

Ces icônes en « i », fruits de la recommandation d'un ou plusieurs utilisateurs, constituent l'une des manifestations de la dimension communautaire au principe du P2P. La communauté de *peeristes* se signale également dans la partie inférieure de l'interface relative aux données émises (« *uploading* »). En lignes apparaissent les *uploaders* récupérant des fichiers que l'on a soi-même mis à disposition de la communauté. Les pairs demeurent relativement anonymes. Certains concèdent néanmoins un pseudo (ZOTON, pepuk, etc.). Si ce n'est quelques commentaires ou demandes d'information sur un fichier, les échanges se font plutôt rares et concernent un petit nombre de pairs.

La barre inférieure indique, entre autres choses, les vitesses d'émission (49,3 kb/sec) et de récupération de données (233,5 kb/sec). En principe, plus un fichier contient de sources (c'est-à-dire de pairs le mettant tout ou partie en partage), plus rapide sera sa récupération. Le volume de sources est mis en exergue là encore par un jeu de couleurs attaché aux résultats d'une recherche : les fichiers apparaissent en bleu plus ou moins foncé, selon leur nombre d'*uploaders*, le plus clair correspondant à dix sources et plus ; les fichiers en vert ont déjà été téléchargés tandis que ceux en rouge

sont en cours de récupération. À cela s'ajoute une logique de coopération inhérente au logiciel incitant chaque pair à mettre également à disposition des autres ses propres fichiers : plus on contribue au système, plus rapides sont nos téléchargements[28].

La plupart des enquêtés utilisateurs de ce type de logiciels, qui nécessitent un bagage informatique minimal, en ont une compréhension réduite. Animés par le désir d'accéder aux contenus de leur choix, ils se sont appropriés les bases du P2P sur le tas, et parfois avec l'aide d'un proche et/ou au travers d'un tutoriel glané sur le Web. Ils s'en tiennent généralement à un même parcours d'usages, laissant de côté une grande partie des options offertes (par exemple de paramétrage). Cependant, nous verrons que le coût technique d'entrée représente pour certains amateurs un frein à l'usage des réseaux P2P.

Aux réseaux P2P classiques disposant d'un vaste ensemble hétérogène de contenus culturels sont venus s'ajouter les réseaux *BitTorrent*. Également basés sur la technologie P2P, le protocole BitTorrent permet d'accéder plus rapidement aux séries, mais se limite aux contenus les plus récents. Contrairement au P2P classique, il permet de recevoir en peu de temps une grande quantité de données, mais durant une période plus réduite. Pour Le Fouloc, « en créant un intérêt ponctuel et collectif pour ses programmes, la télévision se prête à ce protocole de partage : la rencontre entre les particularités de ce protocole d'échanges et les usages liés à la télévision a donc été particulièrement performante, expliquant ainsi le succès croissant des sites de partage de programmes télévisés »[29]. Les fichiers torrent sont accessibles par l'intermédiaire de liens publiés sur des sites de « traqueurs » (*torrent trackers*) tels que Torrent411.me ou Thepiratebay.se. Ces différentes plateformes recensent les éventuels possesseurs d'un fichier recherché (*seeders*) et ses actuels téléchargeurs (*leechers*) qui commencent à redistribuer à leur tour les parties du fichier qu'ils ont déjà récupérées. Les sites de traqueurs sont des intermédiaires assurant la liaison entre les possesseurs du fichier et les personnes qui le recherchent. Ne détenant en propre aucun contenu, ces sites se maintiennent jusque-ici à bonne distance du champ de compétence de la loi.

---

[28] Beuscart, Jean-Samuel (2002), « Les usagers de Napster, entre communauté et clientèle. Construction et régulation d'un collectif sociotechnique », *Sociologie du travail*, n° 4, p. 461-480.

[29] Le Foulgoc (2009), « La structuration de l'offre de programmes »…

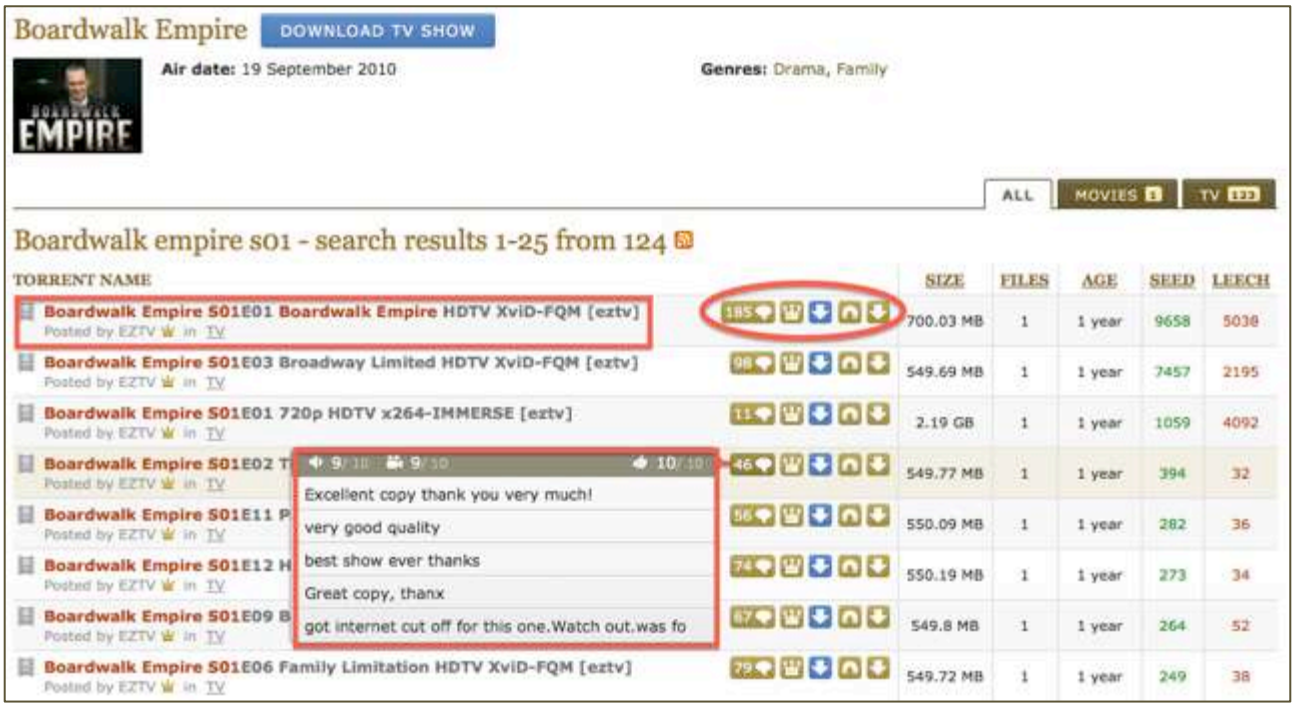

Figure 5.39 - Recherche sur le traqueur KickassTorrents

La figure 5.39 est une capture d'écran du site de traqueurs KickassTorrents ; en requête, la saison 1 de la série *Boardwalk Empire*. De nouveau, les pairs manifestent leur présence ; une présence d'abord numérique, à travers les deux dernières colonnes dénombrant les *seeders* et *leechers* pour chaque fichier. Les chiffres en exemple signalent des fichiers fortement partagés synonymes de téléchargement rapide. Un manque de *seeders* et, à un moindre degré de *leechers*, promet au contraire des vitesses de téléchargement restreintes. À l'instar du logiciel eMule, les internautes peuvent également évaluer et commenter les fichiers, des commentaires accessibles *via* la première icône à droite du nom de ces fichiers. Dans l'illustration, le premier fichier compte ainsi 185 commentaires qu'un clic sur l'icône fera apparaître. Un simple passage du curseur de la souris ouvre une fenêtre pop-up affichant un échantillon des commentaires et les moyennes de trois évaluations effectuées là encore par les internautes : la qualité audio, la qualité d'image, la corrélation entre l'intitulé et le contenu effectif. Nous retrouvons là un système de recommandation sociale tel que nous en avons observé au chapitre précédent avec les webzines. Ce dispositif de recommandation se double d'un second : la deuxième icône représentant une couronne signale que le torrent a été vérifié et approuvé (*« checked and approved »*) par l'équipe du site. Elle certifie que le fichier n'est pas un faux et qu'il ne contient ni virus ni malware.

Figure 5.39 toujours, on remarque que la requête « Boardwalk Empire s01 » a donné lieu à de nombreux résultats (dont une partie seulement est présentée ici), tous liés à la série souhaitée. En ligne apparaissent les différents fichiers torrent disponibles ; en colonne, leurs principales caractéristiques. À l'extrémité gauche, une icône représentant une pellicule vidéo indique le type de contenu : vidéo. Suit le nom du

fichier. Celui-ci respecte généralement des formats standards définis dans un document régulièrement actualisé – le « scene rules »[30] – émanant des *groupes de captation*[31].

```
Directory Naming:
-
-   - Show.Name.SXXEXX.Episode.Title.HDTV.x264-
GROUP                                 -
-   - Show.Name.YYYY.MM.DD.Guest.Name.HDTV.x264-
GROUP for daily or other      -
-
     dated shows
-   -
 Episode title and guest name are optional                                -
-   - Show.Name.PartXX.HDTV.x264-
GROUP for miniseries                          -
-   - ALL others are FORBIDDEN. (e.g 0x00 000 EXX.EP.TITLE PART.VI)
```

Figure 5.40 - Dénominations des fichiers de séries définies par la « scene rules » : extrait de la publication de 2012 intitulée « The SD x264 TV Releasing Standards 2012 »

La figure 5.40 offre un aperçu des différentes nominations de fichiers préconisées, misent en pratique à la figure 5.39 : le titre du programme, les numéros de la saison et de l'épisode (S01E01), le titre de l'épisode, la source de l'enregistrement (HDTV ; Limited HDTV), le codec utilisé (Xvid ; x264), le groupe de captation d'origine (FQM ; IMMERSE). Dans l'exemple précédent figure également le groupe de distribution « EZTV ». La mention de ces groupes (EZTV mais aussi VTV, VODO ou encore MVGroup) dans l'intitulé d'un fichier est gage de sérieux dans la vaste jungle des fichiers échangés. Ces groupes se posent comme de véritables labels de qualité ; certains (EZTV, MVGroup) disposent même d'un site internet.

---

[30] http://scenerules.irc.gs/n.html?id=2012_SDTVx264r.nfo (dernière consultation le 27 mai 2013). Il définit le format et les normes d'encodage. La version 2012 enjoint de remplacer le couple codec-conteneur Xvid et .avi jusque-là préconisé par le codec « x264 » et le conteneur .mp4 pour les séries : *« x264 has become the most advanced video codec over the past few years. Compared to XviD, it is able to provide higher quality and compression at greater SD resolutions. It also allows better control and transparency over encoding settings »*. Des groupes comme ASAP, C4TV, D2V, FTP, LOL, MOMENTUM, SYS et YesTV se sont engagés à respecter ces nouvelles normes.

[31] Selon Le Foulgoc, les groupes de captation sont un ensemble d'individus structurés en collectifs « afin de coordonner leur efforts pour capter un maximum de programmes télévisés dans les meilleures conditions possibles » (2009). Pour la communauté, ils constituent les *« scene groups »*. Parmi ces nombreux groupes, citons aAF, ASAP, LOL, YesTV, FQM, etc. (le site http://scenegrouplist.com/index.php fournit une liste des milliers de groupes encore en activité ou non). S'ils peuvent entrer en concurrence, ces collectifs ont avant tout leurs territoires propres, des genres ou des programmes de prédilection. Les groupes de captation sont au départ d'un système P2P pyramidal très organisé. Ils voient à leur suite des groupes de distribution prendre le relais. Si les premiers détiennent un dispositif d'enregistrement et d'encodage performant, les seconds tirent parti d'une puissante connexion internet et d'un réseau de pairs important. À un troisième niveau inférieur, les sites de publication de liens (traqueurs) établissent le lien entre les fichiers numériques et les utilisateurs finaux.

Tous les fichiers ne respectent pas les règles standards élaborées par la « scène » car tous les collectifs de captation ne les suivent pas nécessairement. On trouve en outre des initiatives isolées qui sont, comme le souligne Le Foulgoc, en réalité fréquemment du *repackage*, autrement dit des fichiers récupérés, modifiés (l'ajout de sous-titres par exemple) puis remis en circulation sous un autre nom.

Ne serait-ce que par la force de l'expérience, ces normes sont peu ou prou intégrées par les utilisateurs finaux et utilisées dans les requêtes qu'ils effectuent, favorisant ainsi leur pertinences et/ou leur précision. Pour les séries anglo-américaines, la connaissance d'une poignée de termes anglais tels que « season », « french » ou « subtitles » peut être profitable ; de même que l'usage de quelques termes techniques : « DVDrip » ou « BRrip » signifient un contenu copié à partir du DVD ou du Blu-ray (et sont synonymes de bonne qualité), « TVrip » indique au contraire une capture à partir de l'écran de télévision et donc un piètre rendu sonore et vidéo, « HDTV » signale une qualité haute définition, VOST une version originale sous-titrée… Ces différentes mentions sont fréquentes dans le nom des fichiers.

Une fois trouvé le torrent souhaité, il est téléchargé sur le disque dur de l'ordinateur et ouvert à l'aide d'un client BitTorrent, c'est-à-dire d'un logiciel *ad hoc* tel que BitTorrent (logiciel éponyme), Bitcomet, Vuze ou µTorrent. La récupération du fichier est réalisée à l'aide de l'un de ces clients (figure 5.41). Ceux-ci dans l'ensemble laissent apparaître des interfaces assez semblables aux logiciels P2P classiques (figure 5.4) : un écran scindé horizontalement en deux parties, dont la portion supérieure présente en ligne la liste des fichiers en téléchargement et fournit en colonne des renseignements les concernant. Ces renseignements sont sensiblement analogues à ce que nous avons pu voir avec eMule. De nouveau, les niveaux d'émission/réception (13,9 kb/sec. contre 1,9 Mb/sec.) sont indiqués dans la barre au bas de l'écran. Un troisième indice correspond au ratio de ces deux valeurs (0,008). Un ratio de 1 est synonyme d'équilibre entre les données émises et réceptionnées. Au-dessous (comme c'est le cas dans notre exemple) la balance penche en faveur des données réceptionnées, au-dessus et ce sont celles émises qui prédominent. Les membres de la communauté sont fortement incités à maintenir ce ratio à un minimum de 0,75 et idéalement 1, autrement dit à laisser en partage une partie des fichiers téléchargés et ainsi contribuer au réseau. Si tel n'est pas le cas, ces membres seront considérés comme des *leechers*, c'est-à-dire, littéralement, des sangsues. Et pour cause, le système doit être composé de *seeders* pour fonctionner. Plus nombreux ils sont, plus efficace et rapide est le système. À maintenir un ratio trop bas trop longtemps, les *leechers* risquent des sanctions : notamment la fermeture de leur compte sur les sites traqueurs qu'ils fréquentent. Un bannissement de ces passagers perçus comme clandestins (les fameux *free riders* de Mancur Olson) qui peut être temporaire ou définitif.

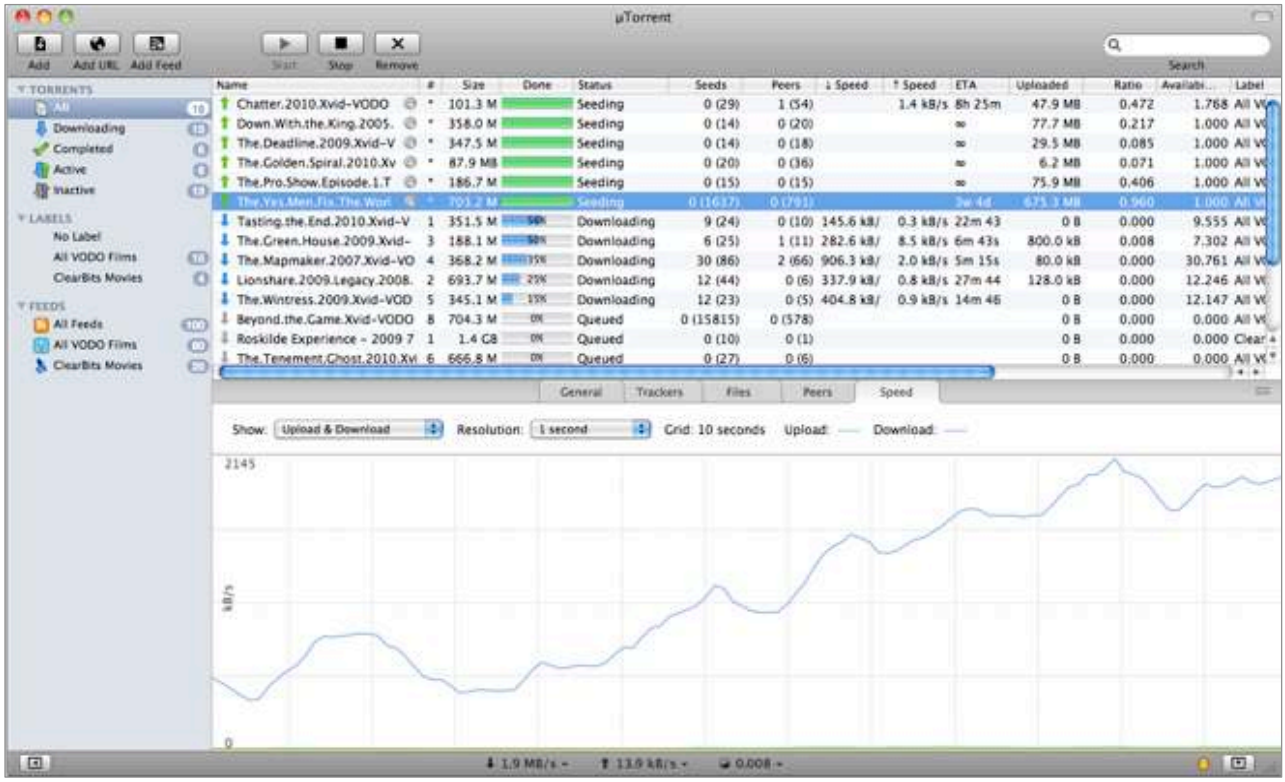

Figure 5.41 - Interface du logiciel µTorrent

Le système P2P, classiques comme BitTorrent, se fonde sur une logique prédominante d'échange. Les pairs, c'est-à-dire les membres du réseau demeurent pour la plupart dans un relatif anonymat et n'entrent pas en interaction outre mesure, si ce n'est à travers l'échange même de leurs données. Tous sont néanmoins invités de façon plus ou moins contrainte à contribuer au collectif en partageant à leur tour leur propres contenus. Récemment mis sur le devant de l'actualité après la fermeture de sa plateforme phare Megaupload, le *Direct Download* propose une autre logique de téléchargement. Son succès ces dernières années semble en partie lié à une plus grande simplicité d'usage que le P2P, dont la technicité requière des compétences susceptibles de décourager certains amateurs.

Le téléchargement direct

On a pu observer depuis quelques années l'essor du téléchargement direct, ou *Direct DownLoad* (DDL). Contrairement au P2P, il fonctionne depuis une plateforme centrale selon une architecture strictement « client-serveur » et, comme son nom ne l'indique pas, recouvre un système de téléchargement mais aussi de streaming. À l'image des sites de partage vidéo les plus connus tels que Youtube ou Dailymotion, la lecture en streaming d'un contenu (vidéo ou audio) ne nécessite pas son enregistrement préalable sur le disque dur de l'ordinateur.

Le succès croissant du téléchargement direct ces dernières années est pour une part constitutif de la pression grandissante exercée sur les réseaux P2P et leurs usagers,

jusque-là particulièrement pointés du doigt par les États occidentaux et les industries culturelles et étiquetés chantres du piratage informatique et ennemis de la culture. En France, le téléchargement direct passe en effet sous le radar de la loi Hadopi promulguée en juin 2009 et jusqu'à présent centrée sur le partage de fichiers P2P[32]. Du constat d'une envolée de ces formes de partage illégal alternatives au P2P, le Président Nicolas Sarkozy avait annoncée à la fin de l'année 2011 une extension des prérogatives de l'Hadopi au streaming et téléchargement direct[33]. Sa mise en œuvre n'est cependant pas assurée compte tenu de l'arrivée au pouvoir de François Hollande en mai 2012 et la composition d'un nouveau gouvernement dont ont ignore encore les intentions à cet égard[34].

En janvier 2012 toutefois, une action de la justice américaine a permis que soit fermé Megaupload, la plus importante plateforme de type DDL jusqu'alors[35]. Par mesure de prévention, d'autres grandes plateformes de téléchargement direct telles que VideoBB ou MixtureVideo ont supprimé la plupart des contenus copyrightées qu'elles hébergeaient illégalement. Rapidshare, l'autre poids lourd du secteur, a pour sa part proclamé sa parfaite honnêteté et assuré de sa propre lutte contre le piratage, adoptant notamment une mesure visant à limiter fortement la vitesse de téléchargement pour

---

[32] Sur ce point, voir notamment http://geekcestchic.blogs.nouvelobs.com/archive/2010/08/13/le-telechargement-illegal-en-pleine-mutation.html. De la même manière, d'aucuns relèvent l'usage croissant de systèmes de téléchargement furtifs, anonymes et intraçables, par exemple *via* des réseaux tels que Freenet ou ANTs ou encore dans le cadre d'un réseau privé virtuel (ou VPN : *Virtual Private Network*). Reste les *newgroups*, en activité sur le réseau *Usenet* selon un protocole client-serveur. Apparu à la toute fin des années 1970, ces « groupes de nouvelles » étaient initialement dédiés à l'échange et à la discussion sur différents thèmes spécifiques à chaque newsgroup, en sorte qu'ils sont généralement considérés comme les ancêtres des forums du Web. Avec le temps et les innovations technologiques, certains newsgroups se sont spécialisés dans le partage de fichiers et constituent des serveurs mettant à disposition de leurs membres des centaines de giga-octets de données encryptées (musique, films, séries, logiciels, etc.). La plupart d'entre eux (Giganews, Astraweb, Thundernews, etc.) sont accessibles moyennant un forfait mensuel de 10 à 20 €.

[33] Voir notamment : http://www.numerama.com/magazine/22342-sarkozy-veut-bloquer-dereferencer-et-assecher-les-sites-de-streaming-et-ddl.html ; http://www.numerama.com/magazine/20725-l-hadopi-sonne-la-charge-contre-les-sites-de-streaming-et-de-ddl.html

[34] http://www.marianne2.fr/Hadopi-le-grand-casse-tete-du-president-Hollande_a217414.html

[35] Pour plus de précisions sur le sujet, je renvoie par exemple à : http://pro.clubic.com/legislation-loi-internet/telechargement-illegal/actualite-470756-etats-unis-font-fermer-megaupload.html (dernière consultation le 21 mai 2013). En ce qui me concerne, je ne m'étendrai pas ici sur les ressorts de cet événement qui a sans nul doute bousculé les habitudes de millions d'internautes à travers le monde, et *a fortiori* les habitudes d'une part des sériphiles que j'ai rencontrés. Si la fermeture de Megaupload a assurément donné un coup d'arrêt momentané à la consommation audiovisuelle de beaucoup d'amateurs de séries et de films, amateurs dont la consommation dépendait quasi-intégralement du DDL, je ne suis pas inquiet quant à la capacité des acteurs d'Internet à mettre en place rapidement des voies de substitution. Le précédent du logiciel « Napster », dont la fermeture n'a pas sonné le glas du P2P, bien au contraire, nous fournit à cet égard une illustration lumineuse de la faculté du réseau à trouver de nouvelles alternatives sociotechniques.

les usagers non titulaires d'un compte *premium*. Car en effet, Rapidshare, comme Megaupload en son temps, propose une formule d'abonnement payante (environ 10 € par mois, moins pour les souscriptions de plus longue durée) ainsi qu'une version gratuite… et (déjà) limitée (possibilité de télécharger un seul fichier à la fois, surreprésentation de publicité, vitesse de téléchargement plus lente, etc.). Or, y compris dans sa formule gratuite, Rapidshare ainsi que les autres services DDL ont pour avantage d'être particulièrement performants : il n'est pas rare de télécharger un épisode d'une série en une poignée de minutes. De même que le P2P BitTorrent, ils disposent d'une offre essentiellement composée de contenus récents et avant tout grand public. Si ce n'est quelques grands classiques, il est ainsi peu probable de trouver par leur intermédiaire d'anciennes séries comme *Hill Street Blues* ou *Hôpital St. Elsewhere* qui, bien qu'elles aient été favorablement accueillies par la critique, n'avaient à l'époque pas eu le même succès populaire.

Il n'en demeure pas moins que les séries constituent un genre plébiscité par les utilisateurs du téléchargement direct. En effet, selon le Baromètre Numérique Rec (institut GfK) publié au premier semestre 2011, à la question « quels types de vidéos avez-vous téléchargé au cours des 3 derniers mois », 44 % des usagers de services de DDL mentionnent les séries, en seconde place derrière les films (64 %) et devant les documentaires et films pour enfants (21 et 19 %).

Figure 5.42 - Les différentes formules d'abonnement proposées par Megaupload (2011)

Bien que la fermeture de Megaupload a, pour un temps au moins, ébranlé quelque peu l'écosystème du téléchargement direct, la démarche d'accès aux contenus n'a pas fondamentalement changé. Les sériphiles disposent de plusieurs dizaines de sites de référencement sur lesquels ils trouvent des liens vers les séries de leur choix (en streaming ou téléchargement) disponibles *via* des serveurs DDL (Megaupload et son pendant streaming Megavidéo, PureVID ou encore VideoBB). Parmi ces sites, Dpstream, Allostreaming, Streamania fourniss(ai)ent chacun un catalogue de plusieurs

centaines voire de plusieurs milliers de séries (figures 5.43 et 5.44). Selon un récent rapport de l'IDATE, l'essor de la technologie streaming a présidé à une professionnalisation de ces sites de référencement, jusque-là plutôt communautaires et amateurs, en améliorant la qualité éditoriale et en intégrant la publicité[36]. Cela n'empêche pas d'observer un fort *turn-over* au gré des fermetures – souvent contraintes par une action judiciaire et policière – et des apparitions de ces sites. Une part notable des 24 meilleurs sites évalués par le site StreamActu à l'hiver 2009 a de ce fait aujourd'hui disparu. Mais, tels l'hydre de Lerne, ce serpent mythique dont chacune des sept têtes en engendrait deux nouvelles lorsqu'elle était coupée, les sites fermés laissent rapidement place à de nouveaux sites toujours plus nombreux. Les amateurs sont donc confrontés à un renouvellement continu qui, s'ils avaient pris leurs habitudes auprès d'un ou deux sites en particulier, les obligent à trouver du jour au lendemain une nouvelle plateforme.

Ils ne seront malgré tout pas totalement dépaysés car les sites de référencement font montre d'une relative homogénéité. Avec la figure 5.43, on remarquera également une ressemblance entre ces plateformes de contenus et les webzines examinés au chapitre 4. À l'instar de SeriesLive ou Allociné par exemple, elles proposent des agencements éditoriaux assez semblables, mettant en avant certains contenus informationnels, proposant des classements (top séries, top ajouteurs, séries les plus vues, etc.)[37] et des fiches séries, des dispositifs de recommandation sociale (commentaires et évaluations sous forme d'étoiles), etc. En revanche, contrairement aux webzines, en plus des nombreux épisodes qu'ils mettent à disposition, les sites de référencement délivrent de nombreux tutoriels destinés à aider les internautes aux prises avec des opérations parfois techniquement complexes telles que l'ajout d'une série ou le contournement de limitations.

Si certains sites se concentrent exclusivement sur les films, beaucoup s'intéressent aussi aux séries. D'autres sites encore comme Dpstream.net, Lookiz.ws ou Streamania.org ajoutent à ces deux genres les animés asiatiques. Certains comme Dpstream.net leur joignent un forum de discussion. S'il n'est pas nécessaire de s'inscrire pour visionner des vidéos, toutes proposent la possibilité de devenir membre et de posséder un compte. Le cas échéant, on peut enregistrer ses contenus favoris, se composer une *playlist* vidéo (voir la section 5), dialoguer avec d'autres membres, ajouter soi-même des vidéos…

---

[36] IDATE (2012), *Étude du modèle économique de sites ou services de streaming et de téléchargement direct de contenus illicites*, rapport final à l'attention de la Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et Protection des droits sur Internet, 21 mars.

[37] Une illustration en a été fournie au chapitre 4, avec la figure 4.20.

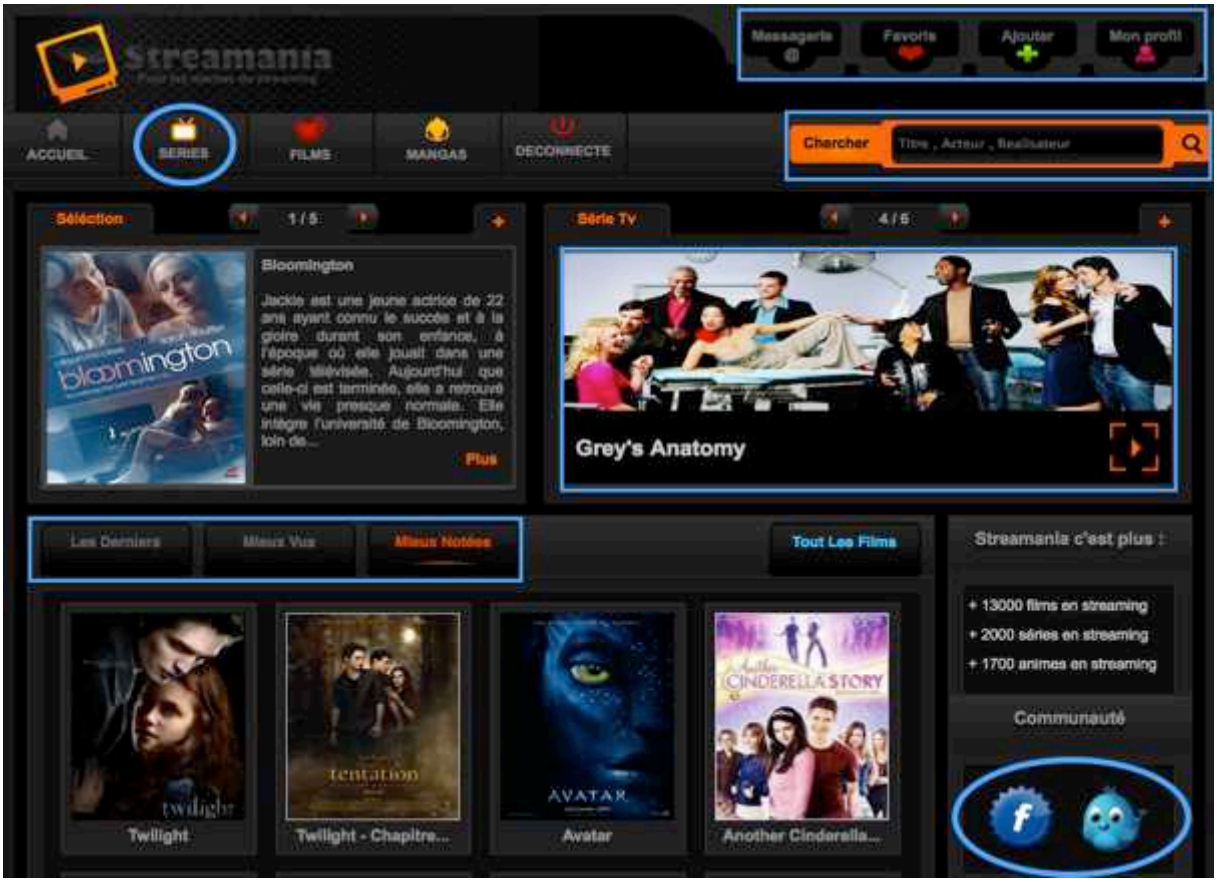

Figure 5.43 - Page d'accueil de Streamania.org

Figure 5.44 - Système de recommandation éditorial et social sur Lookiz.ws

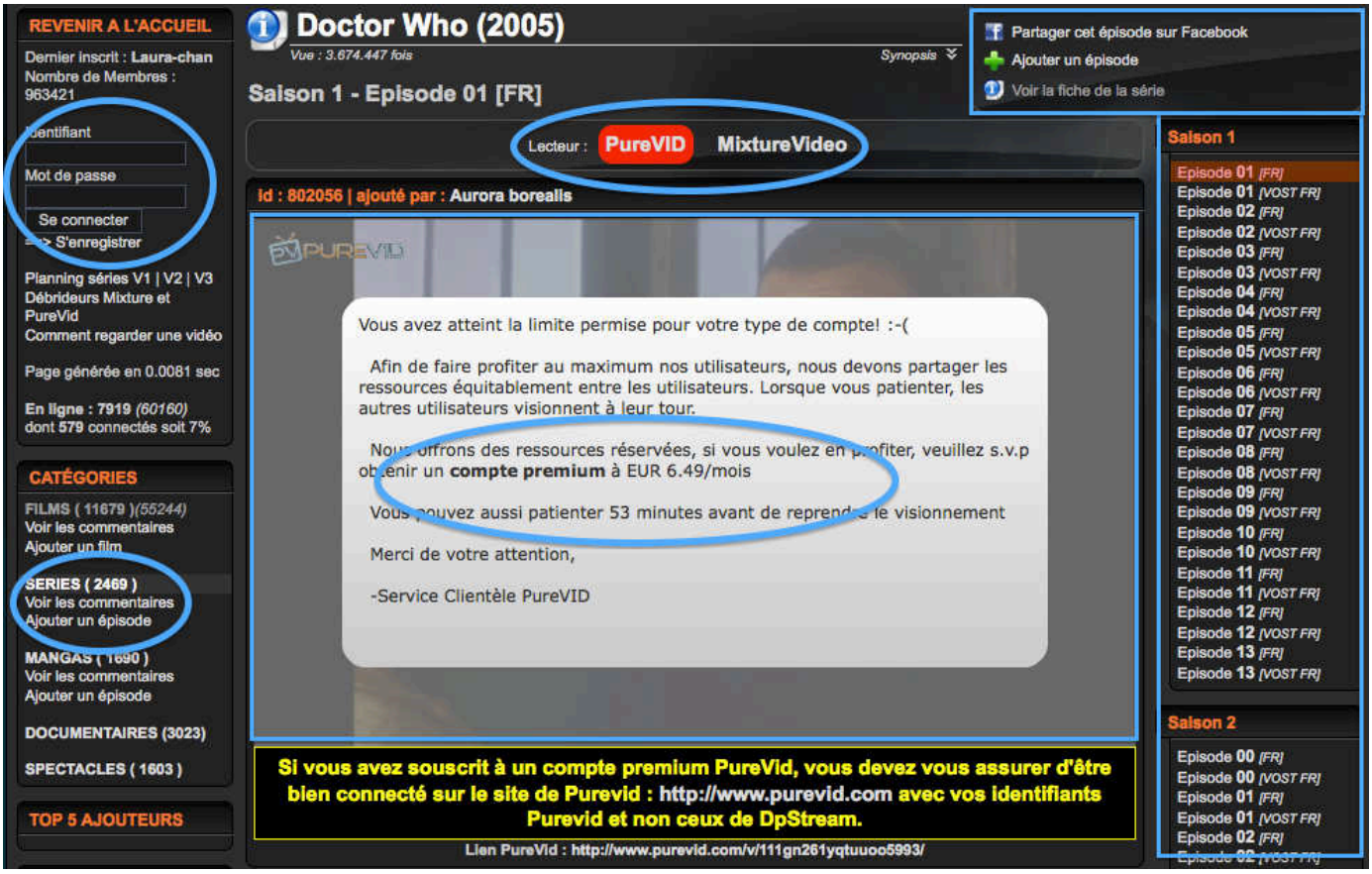

Figure 5.45 - Dpstream.net : un épisode de *Doctor Who* est en cours de visionnage streaming sur le lecteur PureVID

La figure 5.45 présente une capture d'écran du site Dpstream.net tandis que l'épisode 1 de la première saison de *Doctor Who* est en cours de lecture. L'interface ressemble là encore fortement aux interfaces VOD examinées plus haut. Au centre, l'écran diffuse en streaming la vidéo. Un lecteur en surimpression surgit lorsqu'on passe le curseur de la souris sur l'écran, dévoilant les options de lecture habituelles. À droite de l'interface, les autres épisodes de la série, disponibles en VF ou VOST et classés chronologiquement. Au-dessus, un lien Facebook permettant de partager sur le réseau social l'épisode visionné ainsi qu'un lien vers la fiche de la série (caractéristiques techniques plus commentaires des internautes).

Un troisième lien renvoie à la page destinée à l'ajout d'épisode par les utilisateurs du site. Le présent épisode a été quant à lui été ajouté par Aurora Borealis, dont le pseudo apparaît immédiatement au-dessus de l'écran. Plus haut, la liste désormais restreinte des serveurs détenteurs de cet épisode. Avant que Megaupload ne s'arrête, cette liste pouvait compter également, selon les contenus, Megavideo, VideoBB, StageVu, MixtureVideo et PureVID. De tous, Megavideo constituait le plus important serveur, dénombrant, au début de l'année 2012, 55 % des liens vidéo sur trois des

plus gros site de référencement (Dpstream.net, Streamiz.com et Streamania.com), le suivant, VideoBB, se trouvant loin derrière avec 20 % de liens[38].

Examinons l'écran de lecture : l'épisode en cours est surplombé d'un panneau expliquant que la limite de lecture a été atteinte. Deux options sont proposées à l'internaute : « patienter 53 minutes » ou « obtenir un compte *premium* » à 6,49 €/mois. Les services DDL limitent en effet le temps de lecture des utilisateurs n'ayant pas souscrit d'abonnement *premium*. Megaupload bridait en son temps à 72 minutes les sessions de streaming – en pratique cependant, ces limitation fluctu(ai)ent de manière difficilement intelligible pour l'usager :

> *« Au début, je ne payais pas le streaming : je chargeais les 72 minutes et puis après j'arrêtais. Et puis j'ai pété les plombs. Un jour est venu un épisode de Dr House et maintenant je paie le streaming. En fait on paie l'accès au fait que ça passe par un site internet qui utilise son propre lecteur et on paie l'accès au lecteur. C'est assez bien goupillé et je paie aux alentours de 10 € par mois. Pour illimité ? Illimité. Ça s'appelle Megaupload, je paie par Paypal. Ça ne me gêne pas de payer. Ce qui me gêne c'est de ne pas payer directement j'allais dire aux maisons d'édition. En même temps, ce que je trouve dommage c'est qu'il n'y ait pas comme ça un moyen, ce qu'on appelle la licence globale. (Charlotte, 32 ans, décoratrice d'intérieur)*

Pour les plus aguerris techniquement, certaines astuces permettent de contourner ces limitations imposées par les services DDL. Une première technique, véritable bricolage, consiste à débrancher puis rebrancher la *box* internet (pour les *box* à IP changeante) tout en supprimant l'historique du navigateur internet de manière à renouveler l'adresse IP de son ordinateur. Une autre méthode est d'utiliser un module libre et gratuit comme Illimitux :

> *« J'ai téléchargé Illimitux, un truc qui supprime la limitation Megavideo. Ça ouvre le lien dans une autre fenêtre et c'est pas le même lecteur du coup, mais c'est la même vidéo. (…) C'est sur Firefox. Avant, on utilisait une autre technique mais qui ne marche plus aujourd'hui. C'était de prendre le lien en Megavideo, en fait, le mettre sur un convertisseur qui le mettait en Megaupload. Après, on prenait le lien Megaupload, et on le mettait dans un lecteur sur Internet. » (Vlad, 17 ans, lycéen)*

C'est un module que Romain a également adopté. Longtemps usager des réseaux P2P pour sa consommation sérielle, celui-ci s'est depuis quelques années tourné majoritairement vers le streaming. La récente loi Hadopi l'a convaincu de préférer ce mode d'approvisionnement concernant les séries que, de surcroît, il ne souhaite plus conserver comme il en avait auparavant coutume. Enfin, contrairement au téléchargement, le streaming lui permet un visionnage instantané :

---

[38] IDATE (2012), Étude du modèle économique de sites ou services de streaming…

> *« Le streaming, je connaissais pas trop, les connexion étaient plus faibles, ça impliquait des temps de chargement beaucoup plus long et beaucoup de limitations. Tu pouvais regarder un épisode ou deux, maintenant il y a des sites sur lesquels tu peux regarder pendant des heures, plusieurs épisodes. (…) Il y a plein de sites, Alloshowtv, Allostreaming… là j'ai découvert Dpstream. Et généralement ça suffit. Et comment tu découvres ces sites ? Ben plus en cherchant à regarder des trucs en streaming et des fois, des fois ça ressort et quand y'en a un qui est bien qui se met à jour et qui marche, je reste dessus. (…) Des fois on en voit qui ressortent, si la qualité est bonne, qu'ils ont des sous-titres ou autre… Ça veut dire quoi la qualité est bonne ? Ben ça met pas trop de temps à charger, que c'est pas une image dégueulasse. Dès fois ça charge vite mais l'image est dégueulasse, et puis le son aussi. » (29 ans, comptable)*

Même bonifiée, la qualité des contenus streaming n'égale toutefois pas celle des contenus téléchargés (sans parler de la qualité des DVD et Blu-ray évidemment). C'est ainsi une des raisons avancées par les non-usagers du streaming. D'autres sériphiles disent y recourir seulement pour des contenus qu'ils souhaitent voir dans l'instant et/ou qu'ils affectionnent trop peu pour désirer absolument les visionner en bonne qualité :

> *« Les séries que j'apprécie le plus, je les regarde pas en streaming, parce que la qualité n'est pas terrible. Moi, j'ai envie de les regarder dans une bonne qualité, donc, je préfère la télécharger. » (Kévin, 19 ans, lycéen)*

Voici évoqués les principaux systèmes de téléchargement et streaming, des systèmes fréquemment mentionnés par les enquêtés, usagers ou non, sans qu'il ait été besoin de les y engager par une question spécifique. Car en effet, sujet à une intense controverse depuis ses origines, le téléchargement de contenus non-libres de droit ne les laisse pas indifférents. En tant qu'amateurs d'un type de contenus culturels fortement représenté sur les réseaux d'échange en ligne, ils sont généralement confrontés à la question du téléchargement dit illégal. Nous allons voir que la réponse à cette délicate question, propre à chaque individu et fortement située. Elle relève en définitive d'un arrangement *éthico-pratique*.

5.2.2 - Les pratiques sériphiles de téléchargement et streaming

Le téléchargement comme arrangement éthico-pratique

Globalement, les possibilités d'accès à des contenus culturels dématérialisés *via* ces différents réseaux et dispositifs se sont considérablement élargies et diversifiées au cours du temps. L'univers culturel et technique qui s'offre aux internautes est en constante évolution et n'a cessé de s'enrichir de nouveaux contenus et formats ainsi que de nouveaux outils. L'achat n'est plus jugé obligatoire et, aux yeux de nombreux

enquêtés, le téléchargement de fichiers numériques relève de l'évidence : ne nécessitant pas de hautes compétences techniques, il permet de satisfaire la majorité des appétences. Certains toutefois, pour diverses raisons, se montrent plus réservés vis-à-vis d'une telle pratique. Parfois tout simplement liée à une maîtrise précaire des dispositifs techniques (et d'une faible envie d'y remédier), cette réticence peut aussi dépendre d'une crainte des virus informatiques dissimulés dans certains fichiers, ou découler d'une « peur du gendarme » avivée par la loi Hadopi. Il paraît alors plus simple de compter sur des proches plus « valeureux », plus aguerris techniquement ou moins scrupuleux qui se chargeront de leur procurer les contenus souhaités. Ces amateurs privilégient dès lors des échanges fréquents avec les membres de leur réseau et peuvent se diriger également vers le streaming. Le téléchargement tient lieu ici de dernier recours : il s'effectue par le biais de logiciels courants et faciles d'usage comme eMule et concerne quelques épisodes épars, ciblés et absolument désirés :

> *« C'est souvent mes potes qui me branchent sur des séries en me disant : "tiens, celle-là on m'a dit que ça devait être pas mal, si t'essayais…" en espérant évidemment que je vais les charger. Comme ça eux ils n'ont pas à les prendre. Oh ben souvent ça marche parce que je suis assez éclectique au niveau goûts. » (Grégory, 28 ans, doctorant en informatique)*

Le choix de ne pas télécharger peut également tenir à une posture légaliste selon laquelle la nature délictueuse de cette pratique demeure rédhibitoire :

> *« Je sais que c'est illégal, donc déjà, ça… Je me sentirais coupable de le faire et puis en plus j'ai été élevé dans l'honnêteté. Franchement, mes parents ils font rien d'illégal. » (Vlad, 17 ans, lycéen)*

Pour d'autres encore, il résulte d'une volonté de ne pas flouer les artistes et, avec eux, l'ensemble des acteurs du monde de la création culturelle et artistique en grande partie dépendants du succès commercial des œuvres. Cet argument est particulièrement exploité par les industries culturelles dans leur lutte contre le téléchargement illégal :

> *« Je refuse catégoriquement de télécharger. Déjà, pour l'aspect illégal de la chose. Ça c'est clair, jamais je ne téléchargerai ! Ensuite, j'estime que les gens ont besoin de vivre. Pas que Julia Roberts je veux dire, tous les gens qui participent à la production. Le réalisateur et le scénariste – qui sont les parents pauvres de la télé –, le chef op', le directeur de la photographie, le cadreur, le gaffeur qui met les emplacements, parce que Julia Roberts, elle ne sait pas forcément où elle doit se mettre. Après, il y a le serveur qui sert Julia Roberts, qui a deux mots de dialogue mais qui est quand même important. Il a besoin de vivre. (…) Je comprends plus le téléchargement illégal de musique, parce que c'est vrai que les majors s'en mettent quand même plein les poches. Il y a plus de gros artistes et il y a plus de moyens alternatifs de se faire connaître. (Laurent, 30 ans, chargé de communication)*

Ce dernier extrait d'entretien illustre bien le fait que le non-usage, dans le cas du téléchargement, relève la plupart du temps d'un ensemble combiné des différentes

raisons énoncées plus haut. Toutefois, on constate que ces mêmes arguments interviennent aussi dans les pratiques des téléchargeurs zélés ou occasionnels, la teneur et la fréquence de leurs téléchargements, les plateformes et protocoles qu'ils utilisent[39], le type de contenus qu'ils récupèrent ou évitent, etc. Conjuguée à des aspects très pragmatiques (accéder à moindre frais aux contenus culturels souhaités, ne pas se faire prendre, etc.), une dimension éthique, voire politique, traverse le téléchargement illégal – ce que manifestent de façon paradigmatique les communautés du « libre ». Sans forcément atteindre la sophistication des arguments formulés par ces militants, partisans de la liberté de circulation des œuvres de l'esprit, les registres de justification recueillis font état de formes d'*arrangements éthico-pratiques* plus ou moins stables. Ces arrangements donnent lieu à des résultats susceptibles d'apparaître quelquefois contradictoires. Par exemple, bien que Laurent – pourtant fervent sériphile – s'abstienne absolument de télécharger, il se montre plus indulgent envers le téléchargement de fichiers musicaux (voir le verbatim précédent). Antoine avance quant à lui un raisonnement opposé avant tout fondé sur une conception de la télévision comme service public. En tant que tel, ses programmes et *a fortiori* les téléfictions devraient selon lui être librement accessibles à tous, y compris s'ils proviennent de télévisions étrangères. Il oublie cependant qu'une part non négligeable des séries qu'il regarde est produite par des chaînes câblées étatsuniennes, payantes pour le téléspectateur américain. À l'inverse, il affiche davantage de réticence vis-à-vis du téléchargement de musique ou de film. Suivant cette logique, on peut supposer que les productions musicales et cinématographiques relèvent à ses yeux, plus que les programmes télévisuels, d'un système industriel dépendant des recettes de leur vente :

> *« Je ne culpabilise pas du tout parce que le téléchargement est illégal. (…) Je trouve que de télécharger illégalement des séries ça ne devrait pas être condamnable parce qu'aux États-Unis c'est une série. C'est un produit télévisuel. Si tu le loupes, tu peux le regarder sur le site internet de la chaîne, sauf que les sites internet des chaînes des networks comme NBC, etc. sont indisponibles en France. De notre pays, on ne peut pas y accéder. (…) Par contre, télécharger de la musique et des films, je pense que c'est punissable. Les séries, non, je vois pas pourquoi. » (Antoine, 21 ans, journaliste pigiste)*

Les adeptes du téléchargement que j'ai rencontrés se situeraient finalement à mi-chemin des deux grandes représentations médiatiques du téléchargeur, entre celle

[39] Certains partisans du « libre » condamnent le téléchargement direct et l'essor de son usage en partie consécutif aux dernières lois françaises visant essentiellement le pair-à-pair. Schématiquement, alors que la technologie P2P représente pour eux la figure de proue d'un modèle de coopération et d'échange basée sur la réciprocité et l'entraide et où la fonction de distribution est répartie entre les *peeristes*, le DDL renforcerait au contraire le poids des distributeurs en remettant cette fonction entre les mains d'une poignée d'acteurs (Megaupload, RapidShare, etc.). Pour de plus amples précisions sur le sujet, je renvoie par exemple à un billet très complet du blog ReadWriteWeb : http://fr.readwriteweb.com/2010/06/04/a-la-une/direct-download-cancer-du-pirate/.

d'un consommateur opportuniste et calculateur attiré en premier lieu par l'obtention à moindre coût des contenus qu'il désire et celle d'un « résistant sympathique qui favorise les échanges altruistes en luttant contre les majors »[40]. À partir d'une étude des utilisateurs du service Napster (considéré souvent comme la première véritable plateforme P2P), Jean-Samuel Beuscart renvoie dos à dos ces deux images et les enrichit d'une troisième : la « solidarité technique »[41]. Pour le socio-économiste, calculs rationnels et motivations altruistes ne sont en fait qu'une composante de pratiques qui « associent très étroitement considérations morales et considérations techniques »[42]. Les pratiques de partage résultent ici d'une négociation entre « l'efficacité de l'utilisation personnelle de l'outil », d'ordre technique et pratique (puissance de l'ordinateur et de la connexion internet mais aussi type de fichiers recherchés, etc.), et « un impératif extérieur de fonctionnement global du collectif sociotechnique ». Ce dernier renvoie à un « impératif moral de contribution au collectif, (…) un principe de réciprocité entre l'usager et le reste du collectif »[43] sous-tendu par l'infrastructure technique et la terminologie du logiciel. Beuscart observe ainsi une prédominance de la logique de consommation – le P2P comme un accès libre à des biens marchands –, mais celle-ci doit composer néanmoins avec une logique de coopération subtilement prescrite par le dispositif sociotechnique. Nous en avons eu une illustration avec le dispositif du ratio implémenté dans les clients BitTorrent. Aidant l'usager à gérer l'équilibre des données qu'il réceptionne et émet, le ratio constitue également pour le réseau un dispositif de contrôle permettant de juger de sa plus ou moins bonne contribution au collectif et de le sanctionner le cas échéant. L'usager a donc tout intérêt à adopter une pratique relativement altruiste, attestée par son niveau de ratio, s'il veut continuer à bénéficier des avantages du réseau.

Entre logique de rattrapage et logique de suivi

Si la plupart des enquêtés ont recours à un unique logiciel de téléchargement, certains diversifient les sources voire les technologies (P2P, DDL, streaming), en fonction du type de contenu recherché. En règle générale, la pratique du téléchargement ne s'effectue pas à l'aveuglette mais en connaissance de cause, une fois la série mise à l'épreuve par les consultations du *pitch* (résumé du scénario), des *trailers* (bandes-annonces vidéo), voire le visionnage de l'épisode pilote. Les multiples dispositifs de recommandation examinés auparavant peuvent être mobilisés. Parfois néanmoins, le

---

[40] Garcia-Bardidia, Renaud, Rémy, Éric (2006), « Consommer sans limites ou les affres de la liberté : l'exemple du téléchargement de produits culturels », *11è Journées de Recherche de Marketing de Bourgogne*, Dijon.

[41] Beuscart (2002), « Les usagers de Napster »… Il emprunte le concept de « solidarité technique » à : Dodier, Nicolas (1995), *Les Hommes et les machines*, Paris, Métailié.

[42] *Ibid.*, p. 474.

[43] *Ibid.,* p. 474-475.

simple assentiment d'un proche de confiance peut suffire, de même que la présence dans l'équipe de production d'un protagoniste apprécié :

> *« Les séries que je sélectionne, je sais d'avance qu'elles me plairont (…) La prochaine que je vais commencer, c'est Fringe, la nouvelle série de J.J. Abrams qui est le créateur de Lost, de Allias, etc. Que des séries que j'ai adorées et donc je ne vois pas pourquoi ça ne me plairait pas. Je ne sais absolument pas de quoi ça parle mais je connais un acteur, le producteur, le scénariste et ça me suffit quoi. » (Gabriel, 24 ans, sans emploi)*

Cette attitude mesurée consistant à cibler au mieux les contenus qui seront téléchargés fait ordinairement suite à une période de téléchargements compulsifs découlant de la découverte du P2P et l'excitation éprouvée face à l'accès gratuit à un ensemble pléthorique d'œuvres. Ce sentiment nourrit d'autant le désir d'en avoir toujours plus. Or, une fois passée cette première phase d'euphorie, les amateurs constatent rapidement leur incapacité structurelle à tout regarder et en reviennent à des répertoires plus modestes.

Deux logiques traversent les pratiques de téléchargement, cette fois fonction surtout du degré d'ancienneté des séries. Pour les séries terminées ou dont plusieurs saisons ont déjà été diffusées, le téléchargement se fait plutôt par saisons entières, plus commode et rapide. Dans ce cas, le P2P est plus approprié que le DDL qui est surtout centré, je le rappelle, sur les séries récentes. Les fictions en cours de diffusion sont quant à elles téléchargées épisode par épisode. Les réseaux de partage mettent en effet généralement à disposition des fichiers incluant soit un unique épisode soit l'ensemble des épisodes d'une saison. Bien plus léger, le premier type de fichier est ainsi téléchargé plus rapidement mais nécessite de renouveler la procédure autant de fois qu'il y a d'épisodes. Les fichiers d'une saison entière sont plus longs à récupérer et aucun des épisodes qu'ils comptent n'est consultable avant la fin de son téléchargement. En revanche, ils n'engagent qu'une seule opération pour obtenir tous les épisodes de la saison :

> *« Le téléchargement, en fait ça dépend des séries. Y'a des séries, je télécharge un épisode par semaine en suivant la diffusion américaine. Quand un épisode est diffusé le lundi soir aux États-Unis, je le récupère le lendemain pour le regarder le mardi soir. Et puis y'a des séries comme X-Files, qui est terminée, où là je télécharge les saisons en bloc. » (Adrien, 24 ans, étudiant)*

Les séries plus anciennes comme *X-Files* sont sujettes à des pratiques de téléchargement que j'appellerai « de rattrapage ». En face, le téléchargement « de suivi » se rapporte à des fictions en cours et consommées au compte-goutte au fil de leur diffusion télévisée. La notion de « rattrapage » revient à de nombreuses reprises dans les discours et signale en creux l'existence d'une actualité sérielle qu'il s'agit de

suivre avec constance[44]. Et de fait, nous avons vu au chapitre 3 que, pour certains comme Adrien, la spectature sérielle consiste à accompagner le rythme de diffusion télévisée étatsunien. Plus qu'aucun autre dispositif, le téléchargement en ligne instaure une forme d'instantanéité et permet à un public français n'ayant pas d'accès autorisé à la télévision américaine d'obtenir un épisode retransmis aux États-Unis en moins de 24 heures et de le visionner dans la foulée[45]. En contrepoint du téléchargement de suivi (épisode par épisode) de séries en cours, le téléchargement de rattrapage concerne en général des fictions jamais vues que l'on estime important de connaître. On n'hésite pas alors à en récupérer massivement les épisodes, saison par saison :

> *« J'étais dans une période où je rattrapais un peu toutes les séries que j'avais ratées, parce que je crois que c'était pendant les grèves du CPE, j'avais deux mois à rien faire donc j'ai fait un rattrapage de pas mal de séries : StarTrek, Farscape, Babylone5… (Sandra, 24 ans, conseillère en communication)*

De nouveau cette métaphore du train en marche qu'il s'agit d'attraper, ou, à tout le moins, auquel il ne faut pas laisser trop d'avance sous peine de s'épuiser en tentant de le récupérer (sous cet angle, certes, le vocable « raccrochage », avec son expression auxiliaire « raccrocher les wagons », aurait fait sens !

> *« Si on prend le cas de Friends, toutes les saisons étaient déjà quasiment passées. Donc il a bien fallu qu'on rattrape. Pour rattraper, ben c'est saison par saison. » (Damien, 25 ans, informaticien)*

On le voit, les amateurs procèdent en général de deux façons. D'une part, par sessions de téléchargement plus ou moins espacées pour les pratiques de rattrapage, le temps de visionner les dernières acquisitions et de reconstituer une nouvelle liste de titres à télécharger. Le téléchargement de suivi implique pour sa part des sessions qui accompagnent le fil de diffusion télévisée, à quelques heures ou jours près. Les semaines sont ainsi ponctuées de rendez-vous télévisuels ne sollicitant pas directement la télévision mais, temporellement décalée, un logiciel de téléchargement en ligne. Or, toutes les séries en cours ne peuvent pas être consommées en temps réel, et il faut généralement arbitrer entre celles que l'on suivra et celles dont le visionnage sera remis à plus tard, dans la période estivale par exemple, connue pour être plus calme en matière de séries diffusées. Malgré tout, ces dernières seront bien souvent

---

[44] Cette logique de rattrapage ne doit pas être confondue avec le principe à l'œuvre dans la « télévision de rattrapage » (ou replay TV), au moins tel qu'il est mis en avant par les chaînes, qui est de pouvoir visionner dans les jours suivants un épisode manqué lors sa diffusion télévisée. De ce point de vue, le replay TV s'inscrit davantage dans la logique de suivi. Malgré ce possible malentendu, j'ai préféré conserver le terme de rattrapage car, outre qu'il est récurrent dans la bouche des enquêtés, mieux qu'aucun autre (raccrochage, rajustement.. ?) il traduit la présente logique.

[45] Pour les personnes dépendantes des sous-titres, le délai est un peu plus long (voir le chapitre 6).

téléchargées aussi pendant leur période de présence à la télévision, c'est-à-dire alors qu'elles ont une actualité, pour la raison simple que, comme dit précédemment, l'efficacité du principe d'échange P2P (encore fortement dominant en matière de téléchargement) tient au nombre de *peeristes* proposant le fichier demandé. Plus une série a du succès, plus elle est mise en partage par les internautes et plus rapide sera son téléchargement ; inversement, les productions plus rares vont être plus difficiles et lentes à récupérer. Ce phénomène concerne aussi les autres protocoles de téléchargement puisque, nous avons vu, ils se concentrent avant tout sur des produits d'actualité :

> *« Quand c'est des séries moins connues, je télécharge direct' pour les regarder plus tard. Au moins, je suis sûr de les avoir. Alors que les trucs plus grand public, même dans deux-trois ans, y'aura toujours autant de personnes qui les proposeront. Desperate housewives ou Smallville, que tout le monde regarde à la télévision et qui marchent très bien en téléchargement ou en DVD, y'aura toujours moyen de trouver. Par contre, pour des séries qui seront a priori jamais diffusées en France, je sais qu'il vaut mieux que je télécharge maintenant pour les regarder plus tard. » (Armand, 20 ans, étudiant)*

Initié à la fin du siècle dernier, le phénomène de démocratisation du téléchargement (pair-à-pair et téléchargement direct) et du streaming a présidé à l'essor des contenus numériques au sein des pratiques spectatorielles. Cette circulation massive de fichiers vidéo en ligne a également concouru à consacrer l'ordinateur comme nouveau lieu de transit et d'approvisionnement en contenus audiovisuels, d'une part, le format DivX comme support à part entière de leur consommation, d'autre part. Pour beaucoup de sériphiles rencontrés, téléchargement et streaming sont des moyens d'obtention de séries principaux, qui leur permettent de façon rapide et aisée de parfaire leur culture sérielle et éventuellement d'agrémenter leur vidéothèque. Pourvu que l'on soit un explorateur un peu téméraire et pas trop fâché avec l'informatique connectée, le Web est une porte ouverte sur un univers culturel riche et hétérogène, capable de contenter la plupart des intérêts. De ce point de vue, le monde des séries n'est à l'évidence pas en reste. Les amateurs aux goûts les plus pointus et aux appétences les plus spécifiques, intéressés par des séries plus confidentielles, plus difficiles à trouver *via* les canaux médiatiques classiques, sont les premiers bénéficiaires de ces nouvelles conditions d'accès aux œuvres portées par Internet. La pratique du téléchargement illégal est cependant problématique pour certains, et pas seulement des non-usagers. Les arguments éthiques le disputent aux raisons pragmatiques, l'esprit de justice à la crainte de son glaive punitif, le principe légaliste au crédo de la libre circulation des biens culturels… À cela, chacun apporte une réponse plus ou moins ferme et durable qui s'exprime dans des pratiques de téléchargement singulières, sinon dans l'absence de pratique.

5.3 – Vers la fin des supports physiques ?

Si les pratiques d'approvisionnement en ligne *via* ces différents dispositifs marchands et non-marchands ont assurément participé à l'amenuisement de la place du DVD au sein des pratiques de consommation vidéo, le disque reste un objet dont l'ensemble des sériphiles font encore plus ou moins usage. Les supports physiques ne sont pas, loin s'en faut, mis à l'index des pratiques, surtout parmi les amateurs qui développent le rapport le plus investi aux séries. Bien que leur vente a globalement reculé à partir de 2005, le nombre de DVD possédés par les Français ne cesse d'augmenter depuis 2007[46]. Cette année-là, le détenteur de DVD moyen possédait un peu plus de 37 DVD dans sa vidéothèque ; cinq ans plus tard, il en déclarait 44,9 en moyenne. Il n'y a là rien de très étonnant s'agissant de biens conservés et donc accumulés au fil du temps. Ce constat témoigne tout de même, à rebours d'une idée amplement véhiculée par les tenants des industries culturelles, de la relative vitalité du marché du support physique. Le léger recul du DVD s'est vu d'ailleurs compensé par l'expansion des ventes de supports HD dont le Blu-ray est récemment devenu le standard. Ce dernier enrichissait cependant encore peu les vidéothèques que j'ai pu examiner. Mais la spectature sérielle ne semble pas autant structurée que le visionnage domiciliaire de film[47] par une exigence de qualité de l'image et de son. Si bien qu'à l'exception de quelques téléfictions valorisant, au même titre que de nombreuses productions cinématographiques, les effets spéciaux et les scènes spectaculaires (*Battlestar Galactica*, *Rome, Game of Thrones*), la HD n'est pas jugée d'un grand apport en matière de séries.

Une partie des sériphiles accorde ainsi une place encore prégnante au DVD dont ils sont généralement de méticuleux possesseurs et collectionneurs, cependant qu'ils lui associent également, on l'a vu, d'autres modes d'acquisition. La conjugaison de ces différents supports et services leur offre la possibilité d'augmenter leurs capacités d'accès à des contenus plus variés et/ou plus pointus. Mais le DVD (et aujourd'hui le Blu-ray) continue de jouir d'une considération particulière : *objet culturel* à part entière, il ne se présente pas uniquement comme le support d'un produit consommable mais comme une pièce maîtresse d'un dispositif consommatoire qui se nourrit certes du plaisir esthétique de l'image et du son mais aussi de celui des connaissances qui y sont déposées et renseignent l'œuvre. Le DVD permet, à l'instar du livre ou du disque, d'édifier des collections qui se donnent notamment à voir aux proches et fournissent potentiellement prises à des affects (la saveur particulière d'un disque qui vous a été offert) ou des échanges (verbaux, de contenus) permettant d'ancrer, de décliner et de prolonger son attachement sériel.

> *« Y'a des séries comme Lost que j'adore par-dessus tout, donc je vais les télécharger quand c'est possible. Mais par contre, ça m'empêche pas d'acheter le coffret une fois qu'il sort en*

---

[46] CNC (2009 ; 2010 ; 2011 ; 2012 ; 2013), *Le marché de la vidéo…*

[47] Klinger (2006), *Beyond the Multiplex…*

> *DVD. C'est aussi pour le symbole, j'aime bien savoir que j'ai l'objet, plutôt que d'avoir le pauvre DVD gravé. C'est juste parce que je suis impatient, et que j'ai pas envie d'attendre six mois qu'il sorte en France, voilà. » (Kévin, 19 ans, étudiant)*

Malgré ces qualités, le DVD, support et étendard d'un modèle économique de la culture audiovisuelle, doit cependant faire face à l'essor d'un modèle de la gratuité incarné au premier chef par le P2P et reposant essentiellement sur des contenus culturels dématérialisés. Ce dernier modèle crée chez les individus un double mouvement d'ouverture et de fermeture, car tandis qu'il coïncide avec la multiplication des voies d'accès (gratuites) aux séries, il modèle un amateur plus exigeant vis-à-vis de l'achat de contenus culturels (encore majoritairement sous la forme de supports physiques). Aussi, l'achat d'une série ne s'effectue guère sans qu'elle ait fait l'objet d'une estimation et d'une sélection préalables. Plus encore, il se porte pour l'essentiel sur les fictions les plus appréciées parmi celles en cours de visionnage. Rares sont aujourd'hui les DVD achetés au hasard, au gré d'un papillonnage dans les rayons d'un magasin, parce que le design du boitier DVD, le titre ou encore l'esthétique de la série attirent l'œil :

> *« Y'a des trucs que je prends d'abord en DivX pour pas me louper quand j'achète le DVD. Des fois, lorsque je suis pas sûr de la série ou du film, lorsque je l'ai pas vu genre au cinéma et que je sais pas ce qu'il y a dedans… y'a des films, je sais d'avance que je n'achèterai jamais, parce que je les ai vus en DivX. » (Martin, 28 ans, commercial)*

Liés à l'élévation des capacités de stockage corrélative du DVD, les bonus et extras (*making-of*, scènes retirées, bêtisier, documentaire autour du sujet traité par la fiction, etc.) ajoutés au contenu central peuvent être des éléments décisifs de l'achat d'un DVD. À la faveur de ce que Barbara Klinger appelle le « *hardware aesthetic* » (ou encore le « *perfect DVD movie* »), ils sont même devenus un paramètre à part entière de l'évaluation de l'œuvre[48]. Structurée par le format DVD, l'œuvre audiovisuelle tend à inclure les bonus qui l'agrémentent et l'absence de contenus annexes peut être vécue comme une frustration, si ce n'est un prétexte de non-acquisition. Pour le dire autrement, l'appréciation portée sur une série ou un film « mis-en-DVD » ne se limite plus à ces derniers mais comprend l'ensemble des éléments du disque : bonus, extras et même l'architecture globale du DVD, c'est-à-dire l'esthétique visuelle et sonore de ces différentes rubriques.

Offrant une dimension visuelle et tactile à l'œuvre, le boitier DVD est également un motif supplémentaire d'acquisition d'un disque dont il devient alors gratifiant de posséder un « original ». Certains sériphiles se montrent en effet particulièrement sensibles à l'esthétique et l'originalité du packaging, notamment concernant les coffrets qui sont les réceptacles de l'essentiel de l'inventivité des éditeurs (figure 5.46).

---

[48] Klinger (2006), *Beyond the Multiplex…*, p. 74.

La nécessité de combler le manque de concrétude de la vidéo passe ainsi par l'entretien d'une collusion entre l'objet-disque et l'œuvre audiovisuelle. Face à la dématérialisation des contenus qui attachent ces œuvres à l'univers de l'informatique et les maintiennent dans un état de nudité dû à l'indigence voire l'absence des éléments scripturaires et iconographiques qui accompagnent encore souvent les fichiers numériques, certains amateurs réaffirment l'ancrage du DVD dans leurs pratiques.

Ce constat explique sans doute pour partie la faiblesse de l'achat de séries par l'intermédiaire du téléchargement légal, car les consommateurs de DVD restent réticents à acquérir un contenu numérique payant (et jugé cher) et pourtant dépourvu des paratextes et matérialités (du boîtier, de la jaquette) permettant d'ancrer leur attachement et d'éprouver un agrément à partir d'autres éléments que la simple consommation du flux vidéo :

> *« J'aime avoir de beaux coffrets, parce que je suis du genre collectionneur. Je préfère avoir une belle série. Par exemple, j'ai la tête de singe de la Planète des singes, avec l'intégral de la série, du dessin animé et des films. C'est un coffret un peu stylisé. Et je préfère acheter l'intégrale que toutes les séries. (…) Là, j'ai l'intégrale de Chapeau melon et bottes de cuir et je viens d'apprendre que l'intégrale en forme de boîtier de cabine téléphonique anglaise allait sortir en septembre, donc forcément, je vais revendre mon coffret pour acheter celui-là. J'avoue, c'est kitsch, mais j'assume. » (Laurent, 30 ans, chargé de communication)*

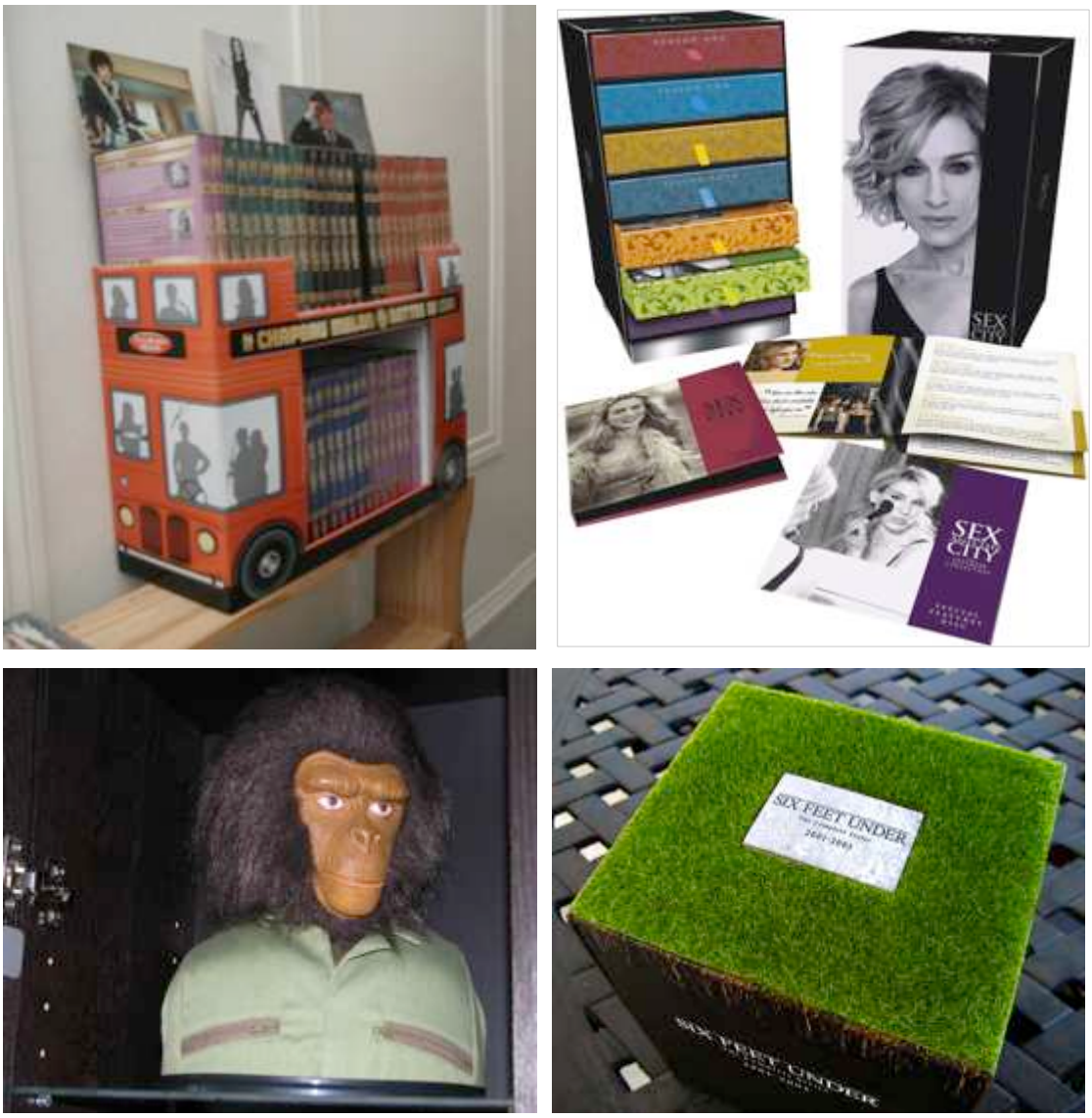

Figure 5.46 - Intégrales en coffret DVD limité des séries (de gauche à droite et de haut en bas) *Chapeau melon et bottes de cuir*, *Sex & the City*, *La Planète des singes* et *Six Feet Under*

La question de l'originalité – avant tout synonyme ici d'exclusivité – est un ressort éminent du marché du DVD dont bonus et packaging sont deux éléments déterminants. Les concepteurs l'ont compris, un film ou une série ne sont pas tout à fait les mêmes selon l'aspect extérieur du produit et les vidéo-bonus ajoutées. Aussi vont-ils multiplier les rééditions enrichies, les éditions *collector* et les coffrets fantaisistes. Ces décalages et valorisations, parfois minimes, sont employés à (re-)particulariser films et séries de façon à les faire apparaître comme des produits inédits et à nouveau commercialisables. Cette technique marketing permet en définitive de capitaliser encore et encore sur une même référence, par sa mise en marché renouvelée.

5.4 – Au-delà de la consommation : disposer et collectionner des séries

L'approvisionnement en séries est non seulement intimement lié à la dimension du visionnage – sur quel écran, dans quel endroit et en quelle compagnie, avec quelles possibilités d'intervention sur le contenu, etc. ? – mais est attaché également à la question de la conservation. En d'autres termes, les voies d'accès à une série sont pour partie tributaires de son usage à venir. Outre la question du coût (dont nous avons vu qu'elle ne se limite pas au seul aspect financier), l'amateur optera pour l'une ou l'autre des solutions d'approvisionnement à sa disposition selon qu'il souhaite seulement visionner une série, la conserver après l'avoir regardée, ou encore l'intégrer à une collection personnelle – chacun de ces modes offrant une *disponibilité* de la série différente.

La série est en effet disponible aujourd'hui sous diverses formes et formats. Longtemps exclusivement *série-programme* accessible par la télévision et sa programmation, l'apparition de la VHS l'a faite aussi *série-contenu*[49] – et ce faisant *série-œuvre*, à tout le moins pour certains –, une métamorphose avalisée par l'éditorialisation croissante des téléfictions en DVD et Blu-ray. Les séries-contenus ont commencé par se présenter aux amateurs sous la forme de *séries-objets supports* (VHS, DVD) avant d'apparaître sous la forme de *séries-fichiers informatiques* (ordinairement appelées DivX[50]). Ces différents modes de disponibilité des séries renvoient à de multiples facteurs : citons pêle-mêle la durée d'accès, les types de matérialité et d'éditorialité, les caractéristiques audio-visuelles, le(s) dispositif(s) de visionnage prescrits (équipements, logiciels), les possibilités d'intervention sur le contenu, etc. L'acquisition d'une série par l'achat du DVD officiel ou en version numérique par le truchement des réseaux P2P, sa location sur un service de vidéo à la demande ou tout simplement son visionnage lors de son passage télévisuel… autant de voies d'accès qui sous-tendent des mises en disponibilité d'une série distinctes et, partant, des arbitrages de la part des amateurs en faveur de l'une ou l'autre de ces voies.

De là se dégagent trois rapports typiques aux séries : de « consommation », de « disposition » et de « collection ». Ces rapports sont en pratique plus ou moins combinés par les amateurs ; certains se révèlent toutefois de plus évidents dépositaires de l'un d'entre eux.

---

[49] Au sens que Caldwell accorde à la notion de *programme*, opposée à celle de *contenu* : Caldwell (2004), "Convergence Television"…

[50] Je renvoie ici à la note de bas de page 49 de l'introduction de la thèse.

5.4.1 - Consommer n'est pas conserver

Le premier type sous-tend une pratique d'ordre consommatoire engageant un coût d'approvisionnement minimal, une faible considération pour les conditions de visionnage de même qu'une moindre volonté de conserver la série après l'avoir regardée. Cette posture concerne ordinairement des séries peu estimées n'étant pas au cœur des goûts d'un amateur. Pour certains, et bien qu'ils puissent leur consacrer une part substantielle de leur temps, le rapport consommatoire révèle un point de vue général sur les séries comme genre (au demeurant longtemps amplement partagé), les cantonnant au rang d'objets culturels de seconde catégorie et leur interdisant systématiquement le statut d'*œuvre*. C'est le cas de Lili qui, bien qu'elle accorde plusieurs heures hebdomadaires à des séries (plutôt grand public d'ailleurs), en parle comme d'un un plaisir coupable. C'est en tout cas l'un des rares purs divertissements qu'elle concède à des pratiques essentiellement érudites :

> *« Charmed, Malcolm, Le Caméléon et compagnie, je m'enfile ça quand j'ai envie de m'abrutir, quand j'ai plus envie de réfléchir. Mais ça reste de la pure consommation. Ça n'a pas vraiment d'intérêt et je sais au fond que c'est de la perte de temps. Même Six Feet Under, qu'on nous a vendu comme une super série, de qualité, et tout… Oui, oui, c'est pas mal, mais bon, ça reste de la télé quoi ! Ça n'atteindra jamais la qualité d'un Tarkovski. » (Lili, 28 ans, intermittente du spectacle)*

La comédienne n'a plus de télévision chez elle depuis un déménagement en 2008 ; avant cela elle profitait de celle de sa colocataire pour regarder des séries. Aujourd'hui sans petit écran, elle les regarde en streaming ou en replay sur les sites internet de TF1 et M6. La posture consommatoire de Lili est partagée par la plupart des amateurs téléphiles que j'ai rencontrés, dont l'appétence est satisfaite par la programmation télévisuelle. Pour ces derniers, « avoir la main » sur la série pendant le visionnage importe peu, par exemple en bénéficiant des fonctions pause, avance et retour rapide ou encore en disposant de l'option VOST. Nul besoin non plus de se ménager un contexte d'écoute idoine permettant un engagement spectatoriel total (haute qualité audio et visuelle, suppression des interférences extérieures, etc.). Ici encore, il n'est pas nécessaire de pouvoir conserver une série une fois celle-ci visionnée ; non seulement aucun nouveau visionnage n'est envisagé mais la série ne fait l'objet d'aucune volonté de collection de la part du sériphile. Dans le verbatim suivant, Romain illustre bien cette posture consommatoire, qu'il tient d'ailleurs aussi pour les films :

> *« Il n'y a pas d'intérêt à garder [les séries], je ne les re-regarde pas. Et ça pouvait être intéressant pour les passer à d'autres amis mais maintenant c'est pas vraiment intéressant, je partage moins les séries avec les autres, c'est plus pour moi. (…) Avant je louais beaucoup, parce que ça coûtait moins cher que le cinéma, je voyais le film, pas d'intérêt à le revoir après, pas besoin de posséder le DVD, juste vivre un moment et après on passe à autre chose. » (29 ans, comptable)*

Romain l'exprime bien dans sa dernière phrase, ces fictions n'ont d'autre intérêt que d'offrir à moindre coût un *« bon moment »* de divertissement, moins oublié aussitôt que tirant sa valeur avant tout dans un ici et maintenant. Cela révèle un attachement à la série plutôt limité, certes, mais ne signifie pas qu'un tel moment ne soit pas précieux, au contraire. Son importance tient au rôle d'opérateur de « déconnexion » (des soucis du quotidien, « du monde », etc.) et de retour à soi fréquemment prêté aux séries ; un rôle profondément situé donc et circonscrit (voir le chapitre 3). Pratique plutôt opportuniste, on comprend dès lors que le besoin de conserver la série après l'avoir regardée, sous quelque forme que ce soit, ne se fasse pas ressentir.

La posture consommatoire concerne préférentiellement certains genres sériels, comme les séries policières diffusées en nombre sur les chaînes télévisées ou encore les soap-operas et apparentés tels que *Plus Belle la Vie*. Des fictions qui correspondent aux séries immobiles décrites par Jean-Pierre Esquenazi[51], lesquelles s'efforcent, par le truchement de procédés narratifs distincts selon les genres sériels, de freiner l'écoulement du temps et de la narration. Pour ce type de séries donc, les sériphiles n'hésitent pas à s'en remettre largement à la télévision sinon à ses services de replay TV, toute velléité d'en faire l'acquisition en DVD ou VOD étant généralement écartée. Habituée des réseaux de partage sur Internet, Mélanie exprime par exemple son goût pour les séries policières américaines, des séries cependant qu'elle n'envisage pas même de télécharger :

> *« À la télé ce que j'aime bien c'est les séries policières. Je ne sais pas pourquoi d'ailleurs, mais je ne les télécharge pas ces séries là. Par contre, j'adore. Je pense que c'est parce qu'il y a beaucoup de saisons sur ces séries là. Tout ce qui est Les Experts, New York tout ça, et que je n'ai pas la base et que, du coup comme c'est des épisodes coupés, ce n'est pas grave si j'ai un épisode de la saison 1 et qu'ensuite je vois un épisode de la saison 8. Alors qu'une série comme Grey's Anatomy je ne peux pas la prendre en cours. Je pense que c'est aussi pour ça. » (25 ans, étudiante)*

Cette tendance recueillie auprès des enquêtés semble être confirmée par les chiffres du marché du DVD[52]. Exception faite de *NCIS : Enquêtes Spéciales*, les meilleures ventes de séries ne concernaient ces dernières années aucun *cop show*, genre pourtant plébiscité par la télévision avec, pour les plus connues, les trois franchises des *Experts*, celles de *Law & Order*, *FBI : Portés Disparus* ou encore *Cold Case*, *Mentalist*, *Bones*, etc.

---

[51] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées…*

[52] Je renvoie ici aux rubriques « meilleures ventes » des sites internet Amazon.fr et Fnac.com (http://www.amazon.fr/gp/bestsellers/dvd/409468#1 et http://video.fnac.com/l8274/Meilleures-ventes-Series-TV/Series-TV) ainsi qu'à deux articles publiés par SeriesLives (http://www.serieslive.com/news/les-meilleures-ventes-de-dvd-de-series-en-2008/9069/) et Allociné (www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18591835.html) pour les années 2008 et 2009 (dernières consultations, le 23 mai 2013).

Les genres majoritairement vendus sont des séries feuilletonnantes comme *Lost*, *Heroes*, *True Blood* ou *Un Village français*.

Ainsi, cette première posture n'intègre-t-elle pas de dimension conservatoire – au centre des préoccupations de cette section –, les séries étant soit consommées *via* des relais les mettant à disposition de manière ponctuelle (télévision, VOD, replay TV, location, emprunt), soit éliminées une fois visionnées, notamment pour les fichiers numériques. En contrepoint, on observe des pratiques de conservation de séries, lesquelles ont été favorisées par la numérisation des contenus et l'éditorialisation croissante des séries. Les pratiques conservatoires suivent deux grandes logiques : des logiques de *disposition* et de *collection*.

5.4.2 - Conserver des séries pour en disposer

La logique de disposition correspond à une volonté de conserver une série de manière à l'avoir sous la main quand l'envie se fait ressentir de la (re-)visionner, tout ou partie. La conservation s'apparente ici à du stockage sur moyen ou long terme, où importe moins la dimension esthétique (propre à la logique de collection) que l'aspect pratique. La vidéothèque doit ici avant tout être organisée efficacement en sorte que ces contenus soient aisément accessibles et mobilisables. À cet égard, préalablement au fichier numérique, le DVD a présenté de nombreux atouts par rapport à la cassette VHS, ne serait-ce qu'en raison de ses capacités de stockage beaucoup plus importantes offrant un gain de place non négligeable s'agissant de fictions longues (figure 5.47). Les atours du DVD que sont la jaquette, les livrets intérieurs et les contenus bonus éventuels sont bien moins valorisés dans la logique de disposition que dans celle de collection :

> *« Disons que c'est pour les avoir à disposition. Je ne suis pas du tout collectionneur, ou disons que quand j'achète un DVD, mon but c'est d'avoir le DVD, la boite je m'en fous royalement. Quand je me balade et que j'ai besoin d'en prendre, je les mets dans des pochettes plastiques. La boîte en elle-même j'y fais pas attention. Elles sont toutes cornées. » (Benjamin, 24 ans, podologue)*

Figure 5.47 - Le sitcom Friends en VHS (8 saisons sur 32 cassettes) et DVD (l'intégrale, soit 10 saisons, sur 10 disques)

Par la suite, les vidéothèques virtuelles ont amendé les précédents avantages du DVDthèques tout en en offrant de nouveaux. Elles sont composées de fichiers informatiques stockés sur l'ordinateur ou sur un disque dur externe et généralement récupérés auprès d'un proche ou téléchargés sur Internet. Au contraire des séries-supports (DVD et Blu-ray) les séries-fichiers constituent des biens non rivaux, autrement dit démultipliables à l'envi et aisément échangeables, et peuvent être visionnées au moyen de plusieurs types de dispositifs de lecture, au gré de contextes différents, etc. Plusieurs enquêtés disposent ainsi de vastes « sérithèques » de plusieurs dizaines de titres répartis sur deux ou trois disques durs informatiques. Dans cette posture, les enquêtés se montrent de plus en plus enclins à supprimer les séries-fichiers qu'ils acquièrent après les avoir visionnés. La décision de conserver ou non une série ressortit souvent de la qualité attribuée à celle-ci ; cela étant, l'exigence de qualité de la part des sériphiles semble aller *crescendo* :

> *« Les trucs que je télécharge, soit je les garde, soit je les supprime. Mais ça a évolué, avant je gardais tout. Si je devais effacer, je gravais. J'ai cassé mon disque dur où j'avais le gros de mes séries. Mais finalement c'est pas plus mal parce que je gardais des choses inutiles, que je ne regarderai jamais. Maintenant, je garde que si vraiment ça m'a marqué. Maintenant, y'a beaucoup de séries que je regarde et que j'efface après. (…) Avant ça me faisait trop mal au cœur de supprimer. Maintenant, non. Je me dis qu'au pire je les re-téléchargerais. » (Adrien, 24 ans, étudiant)*

Adrien rend compte dans cet extrait d'une évolution de sa pratique vers une moindre conservation des séries qu'il regarde. Il exprime une tendance qui concerne la plupart des amateurs rencontrés. Les facilités d'accès, marchand ou non, à la majorité des séries semblent constituer la raison principale de cette baisse d'intérêt pour la conservation des contenus, des contenus moins chèrement acquis qu'auparavant. En

plus d'un catalogue étoffé de séries éditorialisées, en DVD, Blu-ray ou en format numérique (VOD), ainsi que des multiples diffusions et rediffusions télévisuelles, les réseaux de partage et leur relative gratuité, donnent en quelque sorte aux sériphiles qui les mobilisent le sentiment de pouvoir disposer à leur guise des œuvres qu'ils désirent, au moment souhaité. Exception faite de certaines références plus rares, l'essentiel des séries est téléchargeable rapidement (en téléchargement direct, quelques minutes suffisent souvent à obtenir un épisode sur son ordinateur) ou bien visionnable instantanément en streaming. Pour qui maîtrise un tant soit peu les arcanes du Web en matière de séries, le réseau des réseaux fait ainsi office de gigantesque base de données offrant un accès rapide et gratuit à des contenus accessibles à loisir. À cet égard, on ne peut que constater la remarquable évolution technique d'Internet depuis le début des années 2000, comme l'explique Stéphane :

> *« Le problème aussi à l'époque, c'est que tu galérais tellement pour avoir un film, un fichier, que systématiquement tu le gardais, même s'il était pourri quoi. Enfin, dans ma logique à moi hein… qui était complètement débile parce qu'il y avait des trucs que j'ai après jamais regardés. Mais je veux dire, y'avait une telle galère de téléchargement que c'était super difficile de prendre le fichier et de le foutre à la poubelle alors que t'avais mis plusieurs jours à le télécharger. » (37 ans, ergonome)*

Dix ans plus tard, les modalités d'accès et d'acquisition sur Internet sont bien plus aisées, et donnent à nombre d'amateurs internautes le sentiment d'avoir à portée de main la plupart des séries qu'ils sont susceptibles de viser. Au regard du coût d'acquisition négligeable (si l'on excepte le faible risque pour un usager des réseaux P2P d'être rattrapé par la loi Hadopi[53]), il n'est d'ailleurs pas rare qu'un contenu soit téléchargé et supprimé plusieurs fois par une même personne. L'essor de la technologie streaming a donné lieu en outre à des pratiques inédites d'une certaine façon apparentées à la logique de consommation, où les fichiers vidéo sont supplantés par des liens vers des sites de streaming mis en « favoris » dans la barre personnelle du navigateur internet :

> *« Moi je m'embête pas, quand je veux voir un truc je vais sur Lookiz ou Dpstream. Bon, pas des films d'auteur non plus hein, parce que ça, y'a pas ! Après, soit je choppe le streaming, soit le lien pour télécharger, ça dépend. » (Sébastien, 30 ans, projectionniste)*

[53] Encore faut-il se montrer téméraire face au dispositif de « réponse graduée » mis en place par la loi Hadopi. Le téléchargeur fautif reçoit d'abord un courriel de rappel à la loi, puis, s'il persiste, un courrier d'avertissement en recommandé. Ce n'est que s'il s'obstine encore à télécharger des contenus illégaux que son dossier est transmis au Parquet. Il encourt alors jusqu'à 1500 euros d'amende et la coupure de sa connexion Internet. Jusqu'ici seuls dix internautes « multi-récidivistes » ont été convoqués par les magistrats de la Commission de protection des droits (CPD), sans qu'aucune peine n'ait été encore prononcée (voir notamment http://hadopinfo.fr/hadopi-que-risquent-vraiment-les-10-recidivistes-convoques/ (dernière consultation le 20 mai 2013)).

À l'image de Lookiz.ws et Dpstream.net mentionnés par Sébastien, nous avons vu auparavant que des dizaines de sites de référencement offrent un accès libre et immédiat à un large catalogue de films, séries et documentaires disponibles en streaming ou téléchargement direct. Un pas plus loin, après s'être enregistré sur l'un de ces sites, l'internaute peut mettre en favoris les séries qu'il aime et/ou envisage de regarder, élaborant ainsi sur son espace personnel au sein du site une vidéothèque personnalisée consultable par les autres internautes. Dans le cas de Dpstream.net (figure 5.48), cette vidéothèque est par défaut scindée en trois rubriques : « Films/Docu/Spectacles » ; « Séries » ; « Mangas ». On accède au streaming d'un simple clic sur le titre d'un de ces contenus. Enfin, les membres de Dpstream.net peuvent hiérarchiser leurs contenus favoris à l'aide des flèches « haut/bas » à droite des titres, les plus appréciés étant placés en haut de liste.

Figure 5.48 - Extraits des contenus mis en favoris par un membre du site Dpstream.net

Ces vidéothèques en ligne n'obtiennent cependant pas les faveurs des collectionneurs (dont il sera question plus loin), en particulier car elles sont sujettes aux mouvements incessants des sites de référencement et des liens vidéo dont elles sont tributaires. Cette nébuleuse de plateformes fonctionne en effet selon un *turnover* constant – illégalité oblige – auquel les amateurs sont forcés de s'adapter. J'en veux pour preuve la fermeture soudaine de Streamania.org dont j'ai pris connaissance à l'instant, et ce un mois à peine après qu'il eut servi d'exemple lors de la rédaction de la partie sur les sites de référencement (figure 5.49). Ces derniers mettent à disposition des liens vidéo à l'existence tout aussi incertaine que les internautes doivent réactualiser régulièrement.

Figure 5.49 - Annonce de fermeture du site de référencement Streamania.org

Enfin, la dimension relationnelle traverse souvent la logique de disposition car si la conservation procède d'abord d'une volonté de tenir une série à sa propre disposition, elle est aussi fréquemment motivée par le désir de faire découvrir à son entourage les œuvres que l'on a soi-même appréciées. Romain ne dit pas autre chose dans l'extrait cité plus haut lorsqu'il explique sa faible propension à garder des séries par une inclinaison moindre à partager ses coups de cœurs avec ses proches : *« ça pouvait être intéressant pour les passer à d'autres amis mais maintenant c'est pas vraiment intéressant, je partage moins les séries avec les autres, c'est plus pour moi »*. Or, comme nous allons le voir maintenant, cette attention au cercle relationnel n'est pas le seul fait de la logique présentement examinée mais caractérise aussi régulièrement la logique de collection.

5.4.3 - Conserver des séries, élaborer sa collection

En face, la logique de collection s'observe avant tout à propos des séries les plus appréciées, bien qu'encore une fois certains sériphiles entretiennent ce rapport aux téléfictions de manière plus systématique. Contrairement à la précédente logique valorisant la praticité, dans celle-ci prévaut une attention esthétique et non-utilitaire qu'éclaire Walter Benjamin, grand amoureux des livres, dans son essai *Je déballe ma bibliothèque*[54]. La lecture des ouvrages que possède le philosophe allemand est pour lui secondaire et il avoue n'en avoir pas lu une bonne part[55]. L'intérêt est ici davantage dans l'objet-support et ce qu'il symbolise que dans son contenu proprement dit, même si la valeur de l'un est en règle générale corrélative de la valeur de l'autre. Ainsi, plusieurs enquêtés exhibent-ils chez eux des collections de plusieurs dizaines voire plusieurs centaines de DVD en boitier simple ou coffret. Pour ces collectionneurs, l'apparence du DVD importe fortement et, comme nous l'avons vu à la section précédente, ils jetteront plus aisément leur dévolu sur un coffret original, et si possible « collector », quitte à le payer au prix fort.

---

[54] Benjamin, Walter (2000 [1931]), *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Payot et Rivages.

[55] Pour leur part, les objets d'intérêt des sériphiles interrogés sont autrement moins rares (et chers) que ceux qu'évoque Benjamin, surtout passionné de livres rares et anciens – de ce point vue, ma comparaison a ses limites.

> *« Moi c'est mon plaisir, je m'achète mon coffret. En plus je trouve que les coffrets son beaux, c'est-à-dire que, tiens, tu prends le coffret de Deadwood par exemple… je suis aussi un gros collectionneur donc… le coffret de Deadwood, t'as un truc quand même euh… voilà, qui a de la gueule quoi ! » (Philippe, 28 ans, romancier/jobs alimentaires)*

Au reste, comme un livre, un DVD importe au collectionneur en tant qu'il s'ajoute à d'autres et est une des pièces d'une configuration personnelle d'œuvres savamment sélectionnées et agencées. Ce qui occupe le collectionneur réside essentiellement dans la combinaison singulière d'*œuvres-objets* qu'il édifie au fil du temps à partir du vaste catalogue virtuel de toutes les œuvres-objets jamais produites et éditées. Cette activité au long cours, jamais achevée, peut donner lieu à une profonde relation entre l'amateur et sa collection. « Pour le collectionneur, j'entends le vrai, le collectionneur tel qu'il doit être, la possession est la relation la plus profonde que l'on puisse entretenir avec les choses : non qu'alors elles soient vivantes en lui, c'est lui-même au contraire qui habite en elles »[56]. Benjamin souligne ici la dimension profondément existentielle attachée (parfois) à l'acte de collection. Cette vision est partagée par Barbara Klinger selon qui « plus qu'une simple procédure utilitaire, l'organisation de films au sein d'une vidéothèque personnelle est une activité signifiante. Alors que le collectionneur contrôle ses vidéocassettes et DVD, les archives personnelles apparaissent comme un sanctuaire intérieur (*inner sanctum*) »[57].

Mais cette dimension n'est pas exclusive des œuvres originales et uniques comme le pensait le philosophe allemand, qui écrivait : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve. (…) Le *hic et nunc* de l'original constitue ce qu'on appelle son authenticité »[58]. Cette authenticité recouvre ce que Benjamin nomme l' « aura » : « à l'époque de la reproductibilité technique, ce qui dépérit dans l'œuvre d'art, c'est son aura »[59]. Antoine Hennion et Bruno Latour critiquent cette vision selon eux romantique de l'art. Pour eux, au contraire : « Si, sur un mode unique, *hic et nunc*, je peux lire "Othello", cette pièce particulière de l'auteur "original" qu'est devenu Shakespeare, ce n'est pas malgré les milliards de copies imprimées partout dans le monde, c'est grâce à elles »[60]. Prenant le cas de l'écoute musicale, Antoine Hennion et Sophie Maisonneuve écrivent :

> « Le disque doit concilier les règles d'une production industrielle de masse et d'une consommation privée, au caractère affectif très marqué (c'est un produit

---

[56] Benjamin (2000), *Je déballe ma bibliothèque…*, p. 56.

[57] Klinger (2006), *Beyond the Multiplex…*, p. 56.

[58] Benjamin, Walter (2006 [1955]), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éditions Allia, p. 13 (souligné par l'auteur).

[59] *Ibid.*, p. 16.

[60] Hennion, Antoine, Latour, Bruno (1996), « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois… », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, p. 239.

> impliquant dirait le marketing). Reproductible à des millions d'exemplaires, "promu" par les médias et tout un système de critiques et de stratégies publicitaires entrelacés, il devient dans la sphère du privé un objet très personnel, dont l'acquisition fait le plus souvent l'objet d'un choix minutieux. »[61]

Bien que parfaitement identique à des millions de spécimens, un DVD, comme un disque ou un livre, peut toutefois faire l'objet d'une appropriation intime et singulière de la part de celui qui le détient. Progressivement, il se particularise et devient pour ainsi dire unique. Le temps et les diverses manipulations successives vont lui conférer un aspect et une patine (une « aura » ?) qui le singulariseront, aux moins aux yeux de son détenteur. Au cours du temps, l'histoire de certaines œuvres-objets s'entremêlera intimement avec la biographie de l'amateur, produisant une foule de souvenirs associés non seulement à l'œuvre elle-même mais à son objet-support. Telle une petite madeleine de Proust, cette œuvre-objet pourra rappeler à son détenteur une période révolue de sa vie, un ami qui lui en a fait cadeau, des moments partagés avec sa petite-amie d'une époque désormais passée, etc.

Concomitante de sa dimension existentielle, la collection procède également d'une nature identitaire, plus ou moins forte selon les amateurs et leur degré d'implication. Elle est un élément manifeste de leurs goûts qu'ils donnent à voir aux autres ainsi qu'à eux-mêmes, *a fortiori* lorsque la collection est disposée de façon ostensible au milieu du salon ; en sorte que pour des raisons qui dépassent la seule question du goût, certains titres sont présents ou au contraire exclus de la vidéothèque. Ils s'attacheront à détenir et mettre en avant par exemple telle référence rare ou telle autre perçue comme un « *must see* » dans le réseau des *aficionados*, aux dépens d'une série pourtant préférée mais dont ils connaissent la piètre réputation à l'intérieur du même réseau. Dominique Pasquier, avec d'autres, a souligné l'importance de la mise en scène de soi en tant que (télé-)spectateur sur la scène sociale – au-delà de la réalité des appétences et pratiques effectives. Selon elle, la télévision « offre d'emblée une expérience collective, en étant un formidable support pour des interactions qui débordent largement les programmes eux-mêmes. Elle s'insère dans le tissu social pour y redéfinir des identités »[62]. Un travail identitaire s'effectue autour de la consommation audiovisuelle. Celle-ci est ainsi constitutive du jeu des interactions qui l'encadrent et est structurée par un travail de présentation et figuration de soi à l'intérieur des différents cercles sociaux que l'on traverse : présenter sa collection, comme parler de séries, c'est afficher en quelque sorte un type de personnalité et une position dans l'espace social. Cet espace social peut être limité au petit cercle d'amateurs auquel on appartient.

Par ailleurs, la logique de collection recouvre en général un rapport de disposition, le sériphile ayant toujours à portée de main la série collectionnée, laquelle peut être

---

[61] Hennion *et alii.* (2000), *Figures de l'amateur*..., p. 127.

[62] Pasquier (1999), *La Culture des sentiments*..., p. 180.

mobilisée au gré des envies. Sylvain raconte son penchant pour la collection qui, concernant les téléfictions, le conduit à privilégier dans la mesure du possible l'achat de DVD. Son récit donne lieu, dans un premier temps, à l'entremêlement des deux logiques, auxquelles s'ajoute, au terme de cet extrait d'interview, la logique consommatoire mentionnée au début :

> *« J'ai besoin d'avoir l'objet sur du long terme. Je me comporte comme ça pour n'importe quoi. Les bouquins c'est pareil, j'emprunte pas de bouquins à la bibliothèque parce que ça m'intéresse pas. Ce que je veux c'est avoir le livre ; je veux l'avoir chez moi. Les CD c'est pareil, j'aime pas les télécharger ou les graver parce que c'est pas l'objet véritable. J'ai besoin d'avoir l'objet. Enfin un jour si je veux le voir, il faut que je l'aie. Et puis après pareil, s'il y a un réalisateur que j'aime, je veux avoir sa filmographie complète. Si j'ai un acteur que j'aime, je veux avoir tous ses films aussi. Même les films les plus pourris, son premier téléfilm complétement à chier, je le veux aussi… c'est histoire de me faire une vraie collection. En fait je suis un collectionneur. Je comprends en fait ce que tu veux dire sur les films, qui existent en DVD ou les livres, mais enregistrer une série qui passe à la télé, c'est pas le même objet ? C'est pas un peu comme graver un CD de musique ou je sais pas quoi ? Ben disons qu'au début, quand elles passent à la télé, je l'enregistre en cassette et après si je peux l'avoir en DVD, ben c'est vrai que du coup… les Buffy par exemple, j'avais toutes les saisons en cassettes et au fur et à mesure… une fois que j'achète les séries en DVD, après les cassettes je m'en ressers pour enregistrer d'autres trucs. Mais c'est pour avoir… enfin c'est toujours pareil quoi, c'est encore avoir la trace… physique de tout ce que j'aime, et une fois que j'ai l'objet véritable et non plus une copie, je supprime la copie. … Bon mais après y'a plein de choses aussi que j'enregistre et que je regarde et puis après j'efface. Y'a ou des téléfilms ou des séries ou des émissions que je peux aussi regarder le soir ou le lendemain de l'enregistrement et qu'après j'efface. Parce que c'est juste de la curiosité que j'ai sur le truc et pas… Je garde pas non plus tout… mais beaucoup de choses. » (31 ans, technicien)*[63]

Contrairement à Sylvain qui, une fois acquis le DVD *« véritable »* d'une série, efface l'enregistrement des épisodes conservés en VHS, certains amateurs conservent des doubles numériques – les fichiers informatiques ayant depuis remplacé presque entièrement les vidéocassettes. En effet, les DVD (et, plus encore, s'agissant d'éditions *collector*) ne seront éventuellement pas utilisés pour la consommation courante (visionnage, prêt, etc.) mais dédiés exclusivement à l'agrément de la collection, exposée sur une étagère. Si le visionnage des séries qu'il affectionne est pour le collectionneur une évidence, il peut néanmoins s'effectuer par l'intermédiaire d'une version numérique de la série achetée en DVD. Ce double numérique aura été

[63] Entretien réalisé par Armelle Bergé en mai 2006 (je la remercie de m'avoir permis d'utiliser ce matériau précieux). Aujourd'hui – soit six ans plus tard –, l'idée d'enregistrer sur vidéocassette apparaît presque saugrenue, les VHS ayant à quelques rares exceptions près disparu des pratiques audiovisuelles domestiques.

soit téléchargé, soit « rippé » (c'est-à-dire transféré sur l'ordinateur et formaté en DivX) et servira par exemple à répondre aux sollicitations d'emprunt de la part de l'entourage, sans craindre que le DVD revienne abîmé ou même de ne plus jamais le revoir. Car, répétons-le, un contenu dématérialisé a ceci d'avantageux que, en tant que bien non rival, le partager n'entraîne pas une perte d'usage, contrairement au prêt ou la vente d'un DVD ou d'une vidéocassette. Le contenu numérique offre un autre atout d'importance par rapport à l'analogique (VHS) puisque son usage (visionnage, copie, etc.) ne suppose pas une dégradation de sa qualité[64].

> *« Ce qui me motive à prêter [les séries] c'est que j'ai pris un tel plaisir moi à les voir qu'il y a un peu ce côté "il faut absolument que tu vois ça avant de mourir quoi !". Y'a un peu ce côté là, "j'ai envie de te faire partager, le plaisir que moi j'ai eu je voudrais que tu l'aies". Donc voilà, c'est ça qui me motive à la prêter. Maintenant je le fais qu'avec des gens où je sais que ça va être ultra soigneux, parce que j'ai trop peur de retrouver mon DVD niqué quoi. Parce qu'il y a des gens qui font pas attention, qui perdent leurs affaires. J'ai un pote qui est comme ça, il perd tout quoi. C'est pas sa faute, il est tête en l'air il perd les trucs quoi, donc je préfère lui copier même tu vois que lui prêter un CD. Je lui copie le CD mais je lui prête pas. » (Martin, 28 ans, commercial)*

Ces trois logiques spectatorielles types – de consommation, de disposition et de collection – traversent en réalité la pratique de chaque sériphile avec plus ou moins de vigueur. Certes, certains amateurs peuvent présenter un profil de « consommateur » pur, ne conservant aucune série et n'en ressentant aucun besoin. D'autres au contraire peuvent s'enorgueillir d'une vidéothèque fournie sans que celle-ci n'ait à leur yeux vraiment valeur de collection (au sens entendu par exemple chez Benjamin) mais plutôt un statut de base de données aisément consultable. En majorité cependant, les amateurs que j'ai rencontrés laissent apparaître des régimes consommatoires mixtes. Sylvain, par exemple, dans le verbatim précédent, se définit explicitement comme un collectionneur tout en expliquant que toutes les fictions (séries et films) qu'il regarde n'ont pas toutes vertu à intégrer sa collection. Le régime consommatoire dépend en fait étroitement de la valeur accordée à chaque œuvre. Certaines séries ne « méritent » ainsi pas d'être conservées : soit qu'elles n'ont pas leur place dans une collection, soit qu'elles ne risquent pas d'être re-visionnées à l'avenir, ou bien d'être prêtées à des proches. D'autres séries au contraire, particulièrement appréciées ou à

[64] On peut penser, à tord, que les supports numériques (DVD, Blu-ray) sont moins concernés par le problème de dégradation que leurs ancêtres analogiques dont la bande magnétique s'altérait au gré de l'usage et du temps. Certaines études ont au contraire prouvé que la VHS n'a rien à envier aux CD et DVD vierges en termes de durée de vie. Les performances des disques enregistrables et/ou réinscriptibles seraient en effet loin de celles offertes par les CD et DVD pressés. Selon les estimations, leur durée d'existence oscillerait entre 2 et 10 ans en moyenne suivant la qualité du média. On est loin des cent ans annoncés à l'origine par les fabricants et qui pourraient être atteints par la bande magnétique (30 à 100 ans en moyenne).

valeur symbolique (le cadeau d'un proche par exemple), sont jugées dignes d'une place aux premiers plans de la vidéothèque. Entre les deux existe toute une palette de configurations.

J'ai en outre montré que l'activité de conservation oscillait entre stockage et collection, visée pratique contre enjeu esthétique. Dans un cas comme dans l'autre, cela peut sous-entendre à tord une intention tangible et manifeste du côté de l'amateur. Or, c'est oublier les cas de possession « molle », fruit d'un investissement minimal et de l'absence de véritable visée de la part de l'amateur – c'est d'autant plus vrai s'agissant de possessions collectives (famille, colocation) : une collection démarrée qui périclite faute de temps et de motivation ; des fichiers ou des DivX gravés à moitié renseignés ; un DVD prêté à un proche puis jamais rendu et dont on a d'ailleurs durablement oublié l'existence ; une série téléchargée, visionnée ou non, et son fichier délaissé dans un coin du disque dur de l'ordinateur, puis retrouvé inopinément plusieurs mois ou années après ; les VHS remisées à la cave, dans des cartons, dont on ne sait trop s'il faut définitivement se débarrasser ou les conserver encore, malgré la place qu'elles occupent et le sentiment de plus en plus envahissant qu'elles ne seront jamais plus regardées. À côté d'activités conservatoires raisonnées et minutieuses, la conservation peut ainsi relever également de pratiques peu engagées et flottantes – comme on parle d'attention flottante.

5.5 – De la DVDthèque à la vidéothèque numérique

Intéressons-nous à présent aux sérithèques, comme aiment à les appeler les amateurs. Après avoir abordé la question de l'organisation des vidéothèques par les sériphiles, nous verrons qu'elles ont progressivement abrité, aux côtés des supports commerciaux, des DivX gravés. Je conclurai sur le phénomène de numérisation des vidéothèques, de plus en plus situées au cœur des ordinateurs et, plus récemment encore, sans que les contenus ne soient détenus en propre.

5.5.1 - L'ordonnancement et le classement de sa DVDthèque

Certaines vidéothèques ne révèlent aucun ordre ni classement particulier, les disques étant disposés les uns à côté les autres (si ce n'est les uns sur les autres) au gré des manipulations et usages successifs. D'autres a contrario sont organisées selon une ou plusieurs logiques observables, par exemple par genres et, à l'intérieur des genres, par ordre alphabétique. En général, les DVD sont rangées au moins par séries puisque, rappelons-le, une téléfiction moyenne compte plusieurs DVD. Le classement de sa collection peut être accompagné d'un catalogage des différentes œuvres, dans un cahier dédié ou, de plus en plus, dans un document informatique Word ou Excel. La constitution d'une liste exhaustive de ses possessions permet, en particulier pour les plus imposantes, de se repérer facilement à l'intérieur de sa vidéothèque. Cette procédure est aussi et surtout, avec l'activité de classement, une source de

contentement pour les plus collectionneurs. Car si, comme l'affirme encore Benjamin[65], le plaisir du collectionneur réside dans le fait de chiner et acquérir de nouvelles œuvres, ce plaisir n'est pleinement accomplit cependant qu'avec l'intégration de la dernière acquisition au sein de la collection :

> *« Pour ma DVDthèque, j'ai un classement. J'en ai même deux. Il y a deux armoires en fait, dans le salon. Classement alphabétique tout simple, avec les très très collectors en bas. Ce que j'appelle très très collectors, ce sont par exemple les coffrets rectangulaires qui prennent une place folle et qui ne peuvent pas être dans une rangée normale. Tout cela est visible ? Bien sûr, on ne voit que ça quand on entre dans la pièce ! Je trouve ça très agréable. (Laurent, 30 ans, chargé de communication)*

L'ordonnancement des vidéothèques est informé, nous dit Klinger, par les systèmes classificatoires académiques, ceux des industries médiatiques ou des marchands de VHS et DVD auxquels les amateurs sont régulièrement confrontés. « Ainsi, un collectionneur peut-il ranger ses films par période, genre, nation, réalisateur, studio, acteur, ou simplement alphabétiquement, ce qui démontre une certaine familiarité avec les procédures d'ordonnancement employées par d'autres institutions »[66]. Je ne serai pas aussi catégorique sur ce point ; ce qui paraît en revanche plus manifeste est que les classements effectués par les sériphiles s'appuient sur les prises offertes par les œuvres que sont le genre, le titre, la date et l'origine de production, les auteurs, etc. Par ses caractéristiques, le support lui-même peut entrer en ligne de compte. C'est le cas des coffrets collector, comme l'explique Laurent dans l'extrait précédent, dont le gabarit quelquefois original contraint à ranger à part (figure 5.46). Les amateurs peuvent aussi faire le départ entre leurs DVD et leurs Blu-ray, ou encore entre les supports commerciaux et les DivX et DVD gravés, comme la figure 5.50 ci-dessous en témoigne. Distinguer au sein de la vidéothèque les supports commerciaux et gravés peut être justifié par une volonté d'homogénéité visuelle (les pochettes noires des DivX entre elles) mais aussi parce que les supports gravés ne bénéficient pas aux yeux du sériphile du même statut que les « véritables » supports que sont les DVD commerciaux. DivX et DVD gravés ne sont donc pas les éléments les mieux valorisés des sérithèques (figure 5.50).

Et pourtant, avec le développement du téléchargement et l'essor des équipements de gravure, ces œuvres-objets « faites mains » ont progressivement emplies les vidéothèques des particuliers.

---

[65] Benjamin (2000), Je déballe ma bibliothèque…

[66] Klinger (2006), *Beyond the Multiplex…*, p. 66.

Figure 5.50 - Sérithèque d'un amateur – en haut, les DVD et coffrets commerciaux ; en bas, les DVD et DivX gravés rangés dans des boitiers ou empilés sur des colonnes

5.5.2 - Des DivX dans la DVDthèque

Les DVD de séries ne débordent pas toujours des étagères des sériphiles. Les plus grands possesseurs de disques se comptent surtout parmi les plus âgés et/ou les actifs, des amateurs dont les ressources financières permettent de supporter les coûts de tels produits. Le prix est d'ailleurs un premier frein à l'achat. Les DVD de séries sont souvent considérés comme chers, d'autant plus chers que leur contenu est accessible par les relais alternatifs, certes plus ou moins licites mais bien moins onéreux, du téléchargement et du streaming. Je l'évoquais auparavant, l'achat de DVD se porte régulièrement sur des offres promotionnelles et des « bonnes affaires » notamment repérées sur des sites en ligne. Il s'applique en outre aux séries les plus estimées, dont on désire posséder l' « original » et/ou soutenir financièrement et symboliquement le projet :

> *« Quand c'est des trucs que j'aime, je vais les voir au cinéma ou je les achète en DVD. Je suis assez bizarre sur le téléchargement. C'est-à-dire que je peux télécharger plein de trucs*

mais quelque-chose que j'aime, j'ai envie de les récompenser, entre guillemets, en payant, parce que je trouve qu'on n'a pas le même plaisir quand on paye. » (Grégory, 28 ans, doctorant en informatique)

Si la plupart des sériphiles continuent – bien que dans une moindre mesure – à acheter des DVD, ils ont en revanche tendanciellement renoncé à graver des DivX, tirant parti désormais d'ordinateurs et de mémoires externes capables d'accueillir plusieurs centaines de giga-octets de données vidéo. En effet, le problème d'espace de stockage[67] a été globalement résolu, du moins à l'échelle des pratiques des particuliers. Un amateur décidé à archiver l'ensemble des séries jamais réalisées – si tant est qu'il puisse les récupérer toutes – en aurait à coup sûr la faculté, moyennant toutefois l'acquisition de plusieurs disques durs. Avant cela, une solution (et une pratique répandue) consistait à pallier les limitations des disques durs en transférant une majeure partie des contenus numériques sur des supports DivX ou DVD. Comme nous venons de le voir, cette mise sur disque permet aussi d'agrémenter sa vidéothèque physique de nouvelles références, même si l'aspect du disque gravé ne présente pas le même « standing » que les DVD commerciaux aux côtés desquels il est placé. Certains, dans une démarche de collection, n'hésitent pas à télécharger les jaquettes originales sur le Web ou en créent eux-mêmes de nouvelles, afin de conférer au DivX (boitier et disque) des allures de DVD édités :

« Je fais moi-même les pochettes pour qu'elles soient bien faites. Je récupère les images sur des sites de jaquettes comme CD Cover. Et puis je vais chez un imprimeur pour avoir une bonne qualité. Ça me coûte à peu près 30 centimes la jaquette, je crois. Les jaquettes ne sont pas toutes disponibles, parce qu'il faut attendre la sortie du coffret DVD aux États-Unis, alors je prends des jaquettes créées par des gens. Elles sont plutôt réussies et c'est bien parce que c'est une fabrication de quelqu'un. » (Antoine, 21 ans, journaliste pigiste)

Bien souvent malgré tout, le caractère fastidieux d'une telle entreprise conduit à la longue à un recul des exigences initiales ; et ce, d'autant plus que ces *aficionados* récupèrent des séries en grand nombre. Ainsi trouve-t-on régulièrement, parmi les DVD commerciaux, des monceaux de DivX empilés sur des tours, chaque disque n'arborant d'autre ornement que le titre de la série inscrit au marqueur sur son recto (figure 5.50). S'il n'est pas d'une grande praticité ni d'une grande esthétique, un tel mode de stockage permet aussi de gagner une place non négligeable pour les vidéothèques en manque d'espace. Le recourt au DivX gravé n'étant plus autant obligatoire désormais, cette opération est le plus souvent destinée au prêt ou à

[67] Dont Benjamin rend compte de manière paroxystique. Le philosophe raconte un épisode de sa vie où, fuyant la menace qui pesait sur lui en tant qu'intellectuel juif allemand durant la Seconde Guerre mondiale, réfugié dans une étroite chambre de fortune, il ne s'autorisait à accueillir un nouvel ouvrage qu'à la douloureuse condition de se séparer d'un autre déjà en sa possession : Benjamin (2000), *Je déballe ma bibliothèque…*

l'échange de contenus ainsi qu'à la pratique de visionnage sur l'écran de la télévision, plus confortable, par le biais d'un lecteur de DVD/DivX.

Aujourd'hui, ces vastes capacités de stockage étant conjugués à des conditions d'appropriation tout aussi généreuses (échange, téléchargement), il n'est pas rare d'observer des vidéothèques numériques renfermant des dizaines de séries mises en mémoire et réparties sur l'ordinateur et plusieurs disques durs externes.

5.5.3 - L'essor de la vidéothèque numérique

Après avoir été repéré puis fait l'objet d'une démarche d'acquisition, un contenu sériel va passer par une procédure de rangement plus ou moins minutieuse et étroitement liée avec le sort promis au contenu (autrement dit, l'usage qui va en être fait). Cette opération peut consister en un simple stockage provisoire, le temps pour le contenu d'être consommé avant d'être supprimé, mais elle peut aussi s'apparenter à une activité de classement et d'introduction du nouveau contenu à l'intérieur d'une collection. Qu'il soit conservé ou non, la série-fichier est usuellement stockée dans un espace dédié, comme par exemple le dossier rattaché au logiciel de téléchargement dans lequel transitent les contenus récupérés, en attente de leur traitement. Le traitement peut être limité à la simple consommation « sur place » du contenu, sans autre forme de remaniement du fichier, avant d'être supprimé – on se trouve alors dans la première logique de consommation abordée plus haut. Certaines séries téléchargées ou récupérées auprès d'un proche, ayant moins fait l'objet d'une sélection préalable que celles achetées, ne seront en effet pas conservées après leur visionnage. Parmi elles, les séries dont les premières expériences ne sont pas concluantes sont supprimées avant même que tous les épisodes récupérés aient été vus. D'autres fictions quant à elles assez appréciées pour être regardées jusqu'au bout seront néanmoins jugées indignes d'être gardées ; soit qu'elles ne correspondent pas aux genres que l'on souhaite intégrer à sa vidéothèque, soit qu'on suppose ne jamais vouloir les re-visionner à l'avenir. Une troisième catégorie de séries, les plus appréciées, est destinée à être conservée. Le fichier DivX peut en ce cas faire l'objet de diverses modifications préalables : son titre peut être révisé ainsi que celui des épisodes qu'il contient afin notamment d'être standardisé, le contenu peut être reformaté, de manière par exemple à l'alléger, et peut se voir complété de sous-titres par l'adjonction d'un fichier au format SRT, etc. Ces séries-fichiers seront finalement transférées vers un espace d'archivage leur assurant une plus grande pérennité, tel qu'un disque dur externe.

Avec la notion de « stockamation », Renaud Garcia-Bardidia et Éric Rémy apportent un éclairage intéressant à ces différents modes de conservation de contenus culturels[68]. Le néologime sous-tend le rapport étroit entre le stockage des contenus obtenus et

[68] Garcia-Bardidia et Rémy (2006), « Consommer sans limites… »

leur consommation. Filant la métaphore culinaire, ils distinguent : 1) le stockage « micro-onde » où le contenu est consommé dans les heures qui suivent sa récupération, puis supprimé ; 2) le stockage « plat cuisiné » qui procède d'un retraitement du contenu en vue d'un visionnage prochain ; 3) le stockage « frigo » où le contenu est sauvegardé tel quel, en attendant son traitement (consommation ou classement) ultérieur et périodique (hebdomadaire, mensuel voire annuel) ; 4) le « produit surgelé » enfin, autrement dit le contenu stocké « au cas où », parfois même oublié et retrouvé par hasard. Parmi ces derniers, on retrouve les contenus que j'évoquais à la section antérieure qui, en raison de leur caractère plus confidentiel, sont téléchargés au moment de leur diffusion télévisuelle afin que leur récupération soit plus aisée et rapide mais qui sont destinés à être consommés à une période éloignée. Ils peuvent être notamment des séries-fichiers récupérés en vue des périodes creuses qui parsèment l'année télévisuelle :

> *« Je les ai gardé, puis je me suis dit "je vais les regarder pour les vacances", parce que je sais que pendant mai-juin-juillet-août il n'y a plus grand-chose donc… Je stocke, je fais mes réserves pour l'été ! Et puis même, à Noël y'a la pause des séries. Certaines séries font une pause plus ou moins longue au niveau des diffusions donc il faut toujours en stocker un peu pour en avoir. C'est un peu de la prévision. » (Mathilde, 20 ans, étudiante)*

Bien que les sériphiles chez qui prédominent la logique de collection tendent à privilégier les DVD, et *a fortiori* les coffrets, certains élaborent d'authentiques collections numériques à l'intérieur desquelles les séries sont insérées et consciencieusement classées. À la différence de la logique de disposition, la présence des renseignements et informations des séries collectées importe ici fortement. Chacune apparaît sous la forme d'un fichier qui enferme plusieurs dossiers relatifs aux différentes saisons de la série ; les épisodes sont numérotés, (ré-)intitulés et insérés dans le dossier de la saison correspondante. La dénomination des fichiers d'épisodes reprend généralement leur intitulé officiel auquel les sériphiles ajoutent parfois d'autres informations (nom du réalisateur, le type de version (originale, française ou originale sous-titrée), le type de format, la durée etc.). Une ou plusieurs illustrations de la série viennent agrémenter le tout. C'est par le biais de cette procédure de normalisation que les divers contenus récupérés et stockés prennent alors valeur de collection :

> *« Généralement je les range à la fin de la saison pour avoir la saison complète. Et donc j'ai un répertoire qui s'appelle "vu" pour savoir ce que j'ai vu parce que sinon, au bout d'un moment : "euh je l'ai vu celui-là ou pas ?" ; c'est un peu perturbant. Après, déjà je les renomme pour avoir toujours la même nomenclature parce que sinon c'est le bordel. Donc j'ai toujours le nom de l'épisode, le numéro de la saison, numéro de l'épisode, et hop, et puis après chacun dans sa petite case… donc en gros y a un gros répertoire "séries", on l'ouvre y a tous les noms des séries, dans chaque répertoire série c'est par saison, y'a un répertoire par saison et dans chaque répertoire de saison, bon là, on a les épisodes quoi.*

C'est limite maniaque mais sinon on s'y retrouve pas. » (Grégory, 28 ans, doctorant en informatique)

Les DVDthèques, nous l'avons vu, peuvent être structurées selon un ou plusieurs critères (genres, ordres alphabétique ou chronologique, réalisateurs, etc.) donnant lieu à un ordonnancement unique plus ou moins sophistiqué. Les vidéothèques virtuelles bénéficient quant à elles de la plasticité du numérique et en particulier des possibilités de duplication des contenus. Les classements peuvent alors se superposer les uns aux autres – un même fichier pouvant être présent dans différents répertoires –, cohabiter dans un même espace et présenter des niveaux de personnalisation encore jamais atteints.

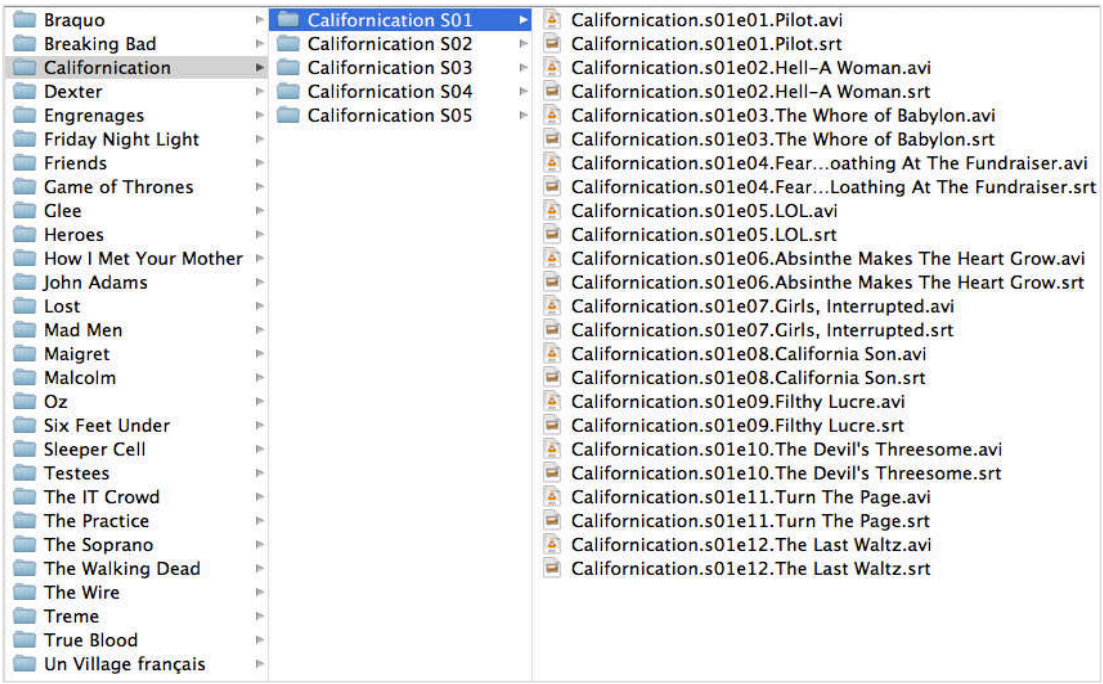

Figure 5.51 - Exemple de dossier "Séries" et de son arborescence dans l'ordinateur (Mac) d'un enquêté

À la volonté de détenir des séries complètes et renseignées s'ajoute la possibilité de combiner différentes modalités de classement. Celles-ci relèvent de normes d'agencement qui organisent les stocks sur des critères objectifs issus des contenus eux-mêmes (genres, dates, réalisateurs, etc.) et rarement indexées à des éléments contextuels ou fonctionnels comme cela a pu être observé pour les sonothèques (e.g. les compilations musicales : « musique de danse » ; « zik à Tof », etc.)[69].

[69] Combes, Clément, Granjon, Fabien (2012), « Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs : l'hypothèse de la numérimorphose », *in* E. Brandl *et alii.* (dir.), *25 ans de Sociologie de la Musique en France - Tome 1*, Paris, L'Harmattan, p. 147-161.

À l'instar des DVDthèques, les vidéothèques numériques peuvent désormais être l'expression des formes d'amateurisme à l'œuvre : à la fois espaces sédimentés des goûts, mais aussi mémoires des modes d'appréhension des séries. L'espace du disque dur devient en soi un lieu constitutif du plaisir sériel puisque c'est au travers de la variété de ses agencements que l'amateur multiplie les manières de concrétiser sa passion.

Conclusion du chapitre 5 : des modes de disponibilité des séries

Ce chapitre a été l'occasion d'aborder les pratiques d'approvisionnement et de conservation de séries. Je me suis appuyé à cet effet à la fois sur mes entretiens et observations de terrain ainsi que sur un examen des différentes voies d'accès et relais d'acquisition existants.

Le premier constat, manifeste, est que les amateurs ont aujourd'hui de multiples façons d'accéder à une série : par le biais de la programmation télévisée, en replay TV ou VOD, par l'achat, le prêt ou la location de DVD, au travers des réseaux P2P ou de téléchargement direct, etc. Ces modes d'approvisionnement impliquent différents coûts et avantages différemment perçus par chacun. Ils sont d'ordre monétaire mais aussi technique et temporel (liés aux procédures nécessaires à l'obtention et l'usage du bien *in fine*), ou encore pénal (concernant les pratiques illégales). Qu'il en soit conscient ou non, l'amateur compose avec cette pluralité d'arguments lorsqu'il désir accéder à une série. À ceux-ci s'ajoute la question de la série visée elle-même, et plus précisément l'intérêt de l'amateur pour celle-ci. Quel investissement (financier, technique, en terme de prise de risque…) cette série mérite-t-elle que je lui consacre ? La question est d'autant plus prégnante que le choix d'un mode d'accès – et donc d'un type et d'un degré d'investissement – est aussi pour partie le choix des usages futurs, de la façon dont on regardera la série, de ce que l'on pourra en faire une fois visionnée : pourra-t-on encore en disposer ; la conserver ; la partager ? En bref, la manière dont on accède à une série sous-tend des manières de la consommer. Ces questions débouchent ainsi sur une nouvelle : de quelle série l'amateur souhaite-t-il disposer ? Ou pour le dire autrement et prendre un exemple concret : à quelle « *Grey's Anatomy* » l'amateur veut-il accéder et sous *quel mode de disponibilité* la souhaite-t-il ? Car en effet, la série *Grey's Anatomy* n'est pas tout à fait la même prise sur le vif du direct télévisé et « mise-en-DVD », louée sur un service de VOD ou « rippée » sur son ordinateur.

Telles sont donc les questions auxquelles se confrontent les amateurs dans leur pratique quotidienne des séries. Mais poser le problème en ces termes tend à suggérer un individu bien trop rationnel, le choix rationnel (l'action rationnelle en finalité dirait Max Weber) étant en réalité pondéré par d'autres forces : habitudes, valeurs… Ces valeurs au nom desquelles certains sériphiles se refusent à employer la voie du téléchargement illégal, quand ce n'est pas une simple incompétence technique ou encore la peur du gendarme. Avec une conscience plus ou moins aigüe, l'amateur

désireux d'obtenir *sa* série décide du type et du degré d'investissement qu'il fournira pour ce faire et du type de série (mode de disponibilité) dont il souhaite disposer. Cette décision effectuée au cours de ses procédures d'approvisionnement débordent sur activités de visionnage, de conservation et de partage. De ce point de vue, le moment de l'approvisionnement est décisif : élisant un mode de disponibilité de *Grey's Anatomy* (pour reprendre cet exemple), il cadre un horizon de pratique et d'appropriation de cette série – entendue comme œuvre et comme objet concret. J'ai distingué deux grands modes de disponibilité : la *série-programme* et la *série-contenu* ; cette dernière comptant en son sein, les *séries-supports* (VHS, DVD ou Blu-ray) et *séries-fichiers* (DivX). Loin d'en épuiser la diversité, cette partition permet d'avoir une première compréhension des différences dans la manière de pratiquer et de s'attacher à une série.

Ces modes de disponibilité sont notamment plus ou moins privilégiés selon que l'amateur se situe dans l'un ou l'autre des trois types de rapports à la conservation également mis en évidence dans ce chapitre : un rapport de *consommation*, un rapport de *disposition* et enfin un rapport de *collection*.

Le rapport de consommation donne sa préférence à la *série-programme* et, éventuellement, à la *série-fichier*. Ici, nul besoin en effet de conserver une série après l'avoir visionnée, que ce soit pour la revoir plus tard ou l'insérer dans une collection. La série n'a de valeur que par son caractère divertissant et délassant attaché à un moment délimité ; elle doit faire l'objet d'une procédure d'obtention minimale et plus largement d'un minimum de contrainte (une raison de favoriser les séries itérative). En général, la télévision suffit ici, au contraire du rapport de disposition où entre en jeu l'idée de conservation – donc les *séries-contenus*. L'enjeu essentiel, dans ce deuxième rapport, est d'avoir à portée de main les contenus souhaités. La conservation coïncide dès lors avec la notion de stockage, faisant prévaloir la dimension pratique. Moins volumineuses, plus plastiques et démultipliables à l'envi, les *séries-fichiers* sont précieuses. Enfin, le troisième rapport-type fait correspondre l'idée de conservation avec celle de collection. Au même titre que le rapport de disposition, prime ici la *série-contenu*. En revanche, le rapport de collection favorise la *série-support* : hier les cassettes VHS enregistrées ou éditées, aujourd'hui les DVD et Blu-ray. En jeu, leur valeur esthétique et affective. L'attention est alors portée sur l'élaboration de la collection (en l'occurrence ici de la sérithèque), laquelle recèle un lien existentiel fort avec son propriétaire, comme l'a exprimé Benjamin à propos de sa propre bibliothèque.

Chapitre 6
Partager : entre plaisir intime et activité collective

Au cours des précédents chapitres, j'ai passé en revue les différentes activités auxquelles la consommation de séries donne lieu. Me décalant vis-à-vis du paradigme de la réception dominant la recherche académique sur les séries, j'ai souhaité montrer que l'activité du spectateur ne se limite pas à la réception et l'interprétation de textes et discours audiovisuels. Y compris lorsqu'elle s'en tient à la programmation du flux télévisuel, la sériphilie donne à voir diverses opérations et procédures qui me paraissent importantes pour appréhender la relation des individus aux séries. J'ai ainsi abordé successivement l'activité de visionnage, les démarches de découverte et d'information, puis les procédures d'approvisionnement et de conservation. À cet instant, une pratique manque encore à l'appel, qui fait l'objet de ce dernier chapitre : le partage. J'entends par là ce que l'on rend commun de l'expérience de la série, ce à propos de quoi et autour de quoi l'on parle et l'on écrit, bref ce à propos de quoi l'on converse.

Les *Reception Studies* et, à leur suite, quelques travaux français ont amplement contribué à mettre au jour le rôle essentiel des cercles de sociabilisation et des communautés dans l'expérience télévisuelle des individus. La famille[1], les groupes d'amis[2], l'entourage professionnel[3] ou encore le « public imaginé » par le téléspectateur[4] sont constitutifs de l'appropriation des programmes télévisuels. Les études de fans ont souligné quant à elles l'impérieuse nécessité pour l'*aficionado* de partager la singularité de leur passion (émotions, informations, objets, etc.) au sein de

[1] Morley (1986), Family Television… ; Lull (1990), Inside Family Viewing…

[2] Seiter (1989), "Don't Treat us"… ; Pasquier (1999), *La Culture des sentiments*…

[3] Chalvon-Demersay (2003), « Enquête sur des publics particulièrement concernés »… ; Boullier (2004), *La Télévision telle qu'on la parle*…

[4] Dayan (1992), « Les mystères de la réception »…

communautés de leurs pareils[5]. De ce point de vue, l'arrivée d'Internet a facilité leur mise en lien[6] et a plus globalement renouvelé les modalités du « fandomisme »[7]. Ces dernières années toutefois, d'aucuns ont mis en exergue le phénomène tendanciel d'individualisation des pratiques audiovisuelles. Entamé avec l'arrivée du transistor à partir des années 1960, ce phénomène s'est accéléré avec le développement de l'informatique personnelle et des technologies numériques[8]. Il procède également de la nature même des contenus sériels, lesquels se prêtent – nous l'avons vu au chapitre 3 et y reviendrons dans ce chapitre – à une consommation plus personnalisée[9].

Pour autant, toute forme de médiation collective n'a pas disparu de la relation des individus aux biens culturels, et *a fortiori* aux séries. Le terrain que j'ai effectué vient en effet nuancer ce phénomène d'individualisation.

Je propose au cours des pages suivantes de m'intéresser à la manière dont les sériphiles partagent leur attachement, notamment à la faveur du contexte sociotechnique décrit dans les précédents chapitres. Des conversations quotidiennes avec l'entourage qui ponctuent leur quotidien aux échanges engagés sur les forums internet spécialisés, je décrirai les appuis collectifs qui s'organisent autour de l'intérêt commun pour les séries. Quels sont les ressorts et objets de ces échanges ? Quelles configurations prennent-ils et quels sont les outils communicationnels utilisés ? Dans quelle mesure le contact avec d'autres sériphiles transforme-t-il la relation de l'amateur aux séries ? C'est à ces questions que ce dernier chapitre entend répondre.

Pour ce faire, je m'appuierai de nouveau sur les entretiens réalisés auprès d'amateurs. Certains enquêtés, rappelons-le, fréquentent régulièrement voire administrent une ou plusieurs plateformes en ligne dédiées aux séries ; autant de sites, blogs ou forums spécialisés que j'ai également explorés au cours de mon enquête. Fenêtres ouvertes sur les traces d'activités laissées par les sériphiles, ces espaces ont constitué pour moi des matériaux empiriques précieux qui ont permis de dessiner les formes d'engagements, les goûts, les interprétations et éventuellement les créations qu'ils partagent. Au même titre que les *conversations télé* étudiées par Dominique Boullier[10],

---

[5] Jenkins (1988), "*Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten"… ; (1992), *Textual Poachers*… ; Le Bart (2004), « Stratégies identitaires de fans »… ; Le Guern (2002), « En être ou pas »… ; (2009), « *No matter what they do* »…

[6] Bielby (1999), "Whose stories are they?"… ; Baym (2000), *Tune In, Log On*… ; Costello et Moore (2007), "Cultural outlaws"… ; Ford, Sam (2008), "Soap operas and the history of fan".

[7] Je reprend à mon compte la notion de Le Guern (2009), « *No matter what they do* »…, qui évoque le fait d'être fan.

[8] Donnat, Olivier, Larmet, Gérard (2003), « Télévision et contextes d'usages. Évolution 1986-1998 », *Réseaux*, n° 119, p. 63-94 ; Bergé Armelle (2005), « Les pratiques de consommation vidéo sur les écrans et réseaux contemporains : de quelques enjeux et déplacement de la consommation audiovisuelle », Doctoriales du GDR TIC et Société, Télécom Paris.

[9] Glevarec (2010) « Trouble dans la fiction »…

[10] Boullier (2004), *La Télévision telle qu'on la parle*…

les échanges épistolaires d'un genre particulier que sont les messages sur les forums, les commentaires d'articles et les productions amateur peuvent être considérés comme des *comptes-rendus* de réception, au sens entendu par l'ethnométhodologie. La conversation télé, explique-t-il, « est à la fois le seul moment de compte-rendu public de l'activité télé [et] le moment d'un travail de réception à part entière (qui n'est pas opposable au moment de la présence devant l'écran) et c'est encore le seul moyen pour le chercheur d'avoir accès à ces phénomènes »[11].

J'ai souhaité ne pas circonscrire *a priori* un territoire d'investigation strict concernant les collectifs internet. Si aucun corpus de sites web n'a été constitué de manière systématique, cette partie a toutefois été principalement alimentée par l'étude de plusieurs plateformes : les forums de discussion des grands sites généralistes SeriesLive, Allociné-séries et celui du webzine amateur Serie-All ; le forum du site plus élitiste et moins grand public PerDUSA ; le forum Ser'infinity fréquenté par un groupe restreint d'*afionados* ; enfin le forum du site de *fansubbing* SeriesSub. Les observations réalisées dans ces espaces interactifs ont ainsi été recoupées par les retours d'expérience recueillis au cours des interviews.

Dans une première section, je m'arrêterai brièvement sur le partage de l'expérience de visionnage, une question déjà en partie traitée au chapitre 3 mais qu'il s'agira de compléter à l'aune de l'objet de ce chapitre. J'analyserai ensuite lors de la deuxième section les activités conversationnelles, en particulier au sein des collectifs internet. Nous verrons que les conversations sont motivées par la recherche d'informations sur les séries ou le besoin de partager les divers états émotionnels engendrés par l'expérience spectatorielle. Les échanges sont également l'occasion de confronter ses goûts et aversions ou encore, avec l'aide d'autres spectateurs, de conférer du sens aux récits suivis. Il peut s'agir pour certains de partager leurs créations inspirées des univers sériels côtoyés (*fan'art*) ou encore leur travail de sous-titrage (*fansubbing*). Il se partage enfin des compétences et un savoir-faire sériphiles. La troisième section interroge finalement la relation entre visionnage et échange, deux activités dont nous relèverons l'entrelacement. L'une des conséquences de cet entrelacement renvoie au problème du « spoiler », particulièrement notoire à l'intérieur des espaces interactifs du Web. Je conclurai sur la tension existante entre les dimensions individuelle et collective de la pratique sérielle, que cette population de sériphiles fait apparaître de manière saillante.

---

[11] *Ibid.*, p. 14. L'auteur oublie néanmoins les dimensions matérielles et pratiques de la réception, laquelle n'est pas seulement affaire de significations et d'interprétations accessibles par le seul compte-rendu discursif, elle est aussi affaire de formats, d'équipements et d'usages observables. Mais la nature matérielle de la spectature apparaît, il est vrai, plus saillante au regard des usagers des TNIC que nous sommes devenus qu'elle ne l'était lorsque Boullier observait les téléspectateurs de la décennie 1980.

6.1 – Partager l'expérience de visionnage

> *« Ces dernières années, j'ai regardé – mais sans m'y intéresser – le truc de France 3 là… Plus Belle la Vie. Je vivais à l'époque avec quelqu'un qui adorait cette série. Donc moi, je regardais de fait aussi mais je trouvais ça vraiment chiant comme la mort. Tu as commencé avec cette personne, et tu as continué ensuite ? Ah non pas du tout. C'était lié à mon copain. Mais vraiment voilà, pendant quelques temps quoi. Ce que j'ai regardé aussi lié à ce copain, c'était le truc sur les médecins, Grey's Anatomy. » (Lucile, 27 ans, avocate)*

Cet extrait d'entretien en témoigne, la consommation audiovisuelle peut être l'occasion d'un moment de partage où le fait d'être avec l'autre l'emporte quelques fois même sur le contenu visionné. Les rendez-vous avec des séries sont autrement dit parfois des rendez-vous avec des personnes : un conjoint, un parent, un ami, un colocataire. Je l'évoquais au chapitre 3, le visionnage de séries est généralement synonyme d'intimité et, partant, s'effectue, sinon seul, au plus en comité restreint. Le cas échéant, on est accompagné de personnes familières, avec qui l'on cohabite ou, du moins, bénéficiant d'un accès privilégié à notre intérieur. La dimension intimiste de la spectature sérielle est d'abord corrélative du cadre domestique de la pratique télévisuelle à laquelle elle se rattache originellement. Et si, comme nous l'avons vu, elle tend depuis quelques années à s'autonomiser vis-à-vis de la télévision – les équipements mobiles permettant même des consommations hors domicile, par exemple en situation de déplacement –, elle n'en demeure pas moins ancrée pour l'essentiel dans l'univers domiciliaire. Regarder une série est l'occasion d'un moment, non seulement de détente (une sortie cinéma l'est aussi), mais aussi de retour à soi et de coupure avec le monde extérieur. La sphère intimiste créée autour de la série peut inclure celles et ceux qui nous sont proches – les conjoints notamment :

> *« Il faut que ça plaise à tous les deux. Donc on a… Après c'est compliqué, tu vas pas monopoliser la télé… Ou alors l'un regarde sur la télé d'en bas et l'autre sur la télé d'en haut. Mais on n'y arrive pas. On ne sait pas faire ce genre de choses l'un sans l'autre. Bon, hormis le foot – et encore, des fois elle regarde des matchs de foot avec moi ! (Rires) » (Éric, 40 ans, photographe freelance)*

Certains sériphiles privilégient essentiellement des pratiques spectatorielles solitaires, en raison de l'important investissement dont ils font preuve qui ne peut pas être suivi par leurs proches. Parmi les personnes enquêtées, les pratiques les plus extrêmes comme les séances marathon sont d'ailleurs le fait d'un public majoritairement composé de jeunes adultes célibataires et étudiants, de sorte que la vie de couple comme l'entrée dans la vie active viennent en atténuer la teneur, dès lors plus affaire de compromis et de retenue.

Un autre élément explicatif de la dimension individualisée de la pratique a trait à la spécificité du genre et de ses deux formes typiques, séries feuilletonnantes et séries itératives, précédemment décrites. On observe davantage de visionnages collectifs liés à des séries itératives telles que *Friends*, *NCIS* ou encore *New-York Unité Spéciale* dont

l'ordre des épisodes n'est (presque) pas chronologique et qui, donc, n'appellent pas un suivi continu et assidu. À l'inverse, en forte recrudescence depuis plus d'une décennie, les séries feuilletonnantes requièrent une plus grande régularité de la part des spectateurs, laquelle peut s'avérer fastidieuse dès lors qu'il s'agit d'instaurer un rythme commun à plusieurs personnes. À la longue, d'aucuns trouveront plus commode d'avancer seuls selon leur propre rythme. C'est ce que rapporte Gabriel, évoquant sa colocataire avec qui il suit certaines séries… non sans peine :

> *« Heroes et Desperate Housewives, c'est toujours avec elle. On n'a pas le droit de regarder d'épisode seul. Ce sont deux séries où je suis toujours en retard. Comme je suis obligé de l'attendre, ça handicape ma progression. Du coup je préfère regarder seul. Disons qu'il y a le pour et le contre… Ça dépend de la série en fait. Il y en a que je préfère regarder tout seul comme Grey's anatomy. Si je trouve ça très émouvant par exemple, je préfère être seul. Une série comique par contre, comme How I met, c'est plus sympa à plusieurs. » (24 ans, étudiant)*

Cette spécificité du genre se conjugue aux supports éditoriaux et dispositifs de délinéarisation (DVD, replay TV, téléchargement, etc.) et à la possibilité qu'ils confèrent à l'amateur de suivre une série à sa propre cadence, selon ses disponibilités et ses envies… qui ne sont pas nécessairement ceux de son entourage. M'appuyant notamment sur les travaux de Thomas Beauvisage et ses co-auteurs[12], j'ai tenté de montrer cependant au chapitre 3 que ces deux phénomènes n'ont pas foncièrement bouleversé la synchronisation des temps sociaux de visionnage caractéristique de la télévision de flot, et la faculté de ce média de masse à déterminer un agenda partagé[13]. Certes, la désaffection d'une partie des sériphiles pour la télévision peut s'expliquer par la concurrence des DVD, DivX et autres VOD et la liberté temporelle qu'ils offrent notamment. Mais cette désaffection semble également avoir partie liée avec la qualité de l'offre sérielle française. Contre toute attente, en effet, la question de la contrainte des horaires de diffusion est loin d'être prédominante dans l'argumentaire des enquêtés. Et pour cause, les grilles télévisuelles sont élaborées pour s'ajuster à l'emploi du temps du plus grand nombre et, de fait, l'on peut remarquer que les consommations délinéarisées suivent encore la temporalité traditionnelle de la fréquentation télévisée. Alors que nombre de sériphiles sont à l'évidence les premiers à profiter pleinement des avantages liés aux technologies numériques, la dimension collective du rendez-vous télévisuel demeure importante à leurs yeux. Bien qu'il s'agisse là de pratiques assez marginales, certains nous racontent mêmes les astuces qu'ils mettent en œuvre pour reproduire les conditions d'une réception collective à distance. Ainsi Sandra et son amie ont tenté l'expérience de regarder, chacune à son domicile, un même épisode de façon synchrone :

---

[12] Beauvisage et alii. (2011), La télévision sans la télévision…

[13] Wolton, Dominique (1990), Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision, Paris, Flammarion ; Missika (2006), La Fin de la télévision…

> *« J'avais la moitié de mon écran pour l'épisode, l'autre, c'était pour ma fenêtre MSN et on commentait en même temps (…) Il faut vraiment pas avoir trois secondes de retard. »*

Et celle-ci de poursuivre :

> *« Si j'habitais aux États-Unis, je regarderais en diffusion réelle les séries que je veux voir. Parce que je me dirais, tous les fans ensemble qui regardent l'épisode, faire partie d'une communauté de fans !! Et donc par exemple, regarder Friends au moment où ça passait à la télé : ça aurait été formidable. » (24 ans, profession libérale)*

On remarque là, en quelque sorte, l'expression d'une des « cérémonies télévisuelles » évoquées par Daniel Dayan et Elihu Katz[14], réunissant des publics géographiquement dispersés mais néanmoins unis par la conscience d'assister simultanément à un même évènement, fut-il d'ordre fictionnel. « Notre présence [devant le poste de télévision] est réunion et participation, nous dit Michel Gheude. La télévision nous réunit sur une place publique où nous nous retrouvons pour nous rencontrer, pour être ensemble, pour partager »[15]. Aux yeux des férus de séries anglo-américaines, une telle *place publique* n'a pas été jusqu'à présent véritablement assurée par la télévision hexagonale. Aussi, en sus d'un *système de diffusion et d'acquisition* (plateformes de partage de contenus) traité au chapitre précédent, Internet a permis l'élaboration de nouveaux *espaces collectifs et interactifs* (forums et blogs spécialisés) qu'une partie des sériphiles investissent avec plus ou moins de vigueur pour partager leur intérêt commun.

6.2 – Partager son attachement : échanges et conversations

Nous venons de voir que l'expérience de visionnage sériel, en vertu de son caractère intimiste, est une pratique solitaire ou partagée avec des personnes qui nous sont (très) familières. Pour nombre d'amateurs, elle se conjugue régulièrement au singulier et, comme l'a montré Hervé Glevarec[16], certains ne témoignent pas non plus d'une volonté de partager outre mesure cet intérêt, aussi profond soit-il. Une telle tendance a pu notamment s'expliquer par le défaut de légitimité qui a longtemps caractérisé le genre, comme le rappelle Charlotte : *« C'est vrai que moi je me souviens que c'était un peu la honte de dire "je regarde des séries" »*[17]. Mais ce procès en illégitimité était avant tout le fait de catégories au capital socioculturel élevé. Or, ces mêmes catégories n'hésitent pas aujourd'hui à tresser des lauriers à certaines téléfictions dites « de qualité » comme les *Soprano*, *Sex & the City*, *The Wire* ou encore *Mad Men*.

---

[14] Dayan et Katz (1996), *La Télévision cérémonielle*…

[15] Gheude (1998), « La réunion invisible »…, p. 167.

[16] Glevarec (2010) « Trouble dans la fiction »…

[17] 32 ans, décoratrice d'intérieur.

J'abonderai d'ailleurs dans le sens de Glevarec lorsqu'il voit dans l'inclinaison grandissante des catégories supérieures vers les séries un aspect majeur de l'évolution des pratiques sérielles contemporaines. Ce regain d'intérêt dont les médias culturels ou dits « sérieux » se font de plus en plus les porte-voix confère au genre une reconnaissance jusque-là inédite en France. Une partie des téléfictions reste toutefois stigmatisée par ces catégories socio-culturellement pourvues, comme l'illustre l'embarras de Lucile, jeune avocate de 27 ans, concernant son penchant pour certaines séries *« à l'eau de rose »* :

> *« Je crois pas que j'ai besoin d'en discuter, je veux pas le partager. J'ai aucun besoin de… c'est un truc hyper personnel. Si, une série que j'ai partagée, c'est Sex & the City, mais parce que les conversations que ces nanas ont sur les hommes et sur leur vie, c'est typiquement celles qu'on a. Ça sortait pas de ma vie en fait. Sinon, les séries, j'en parle pas parce que mes choix sont pas très… comment dire, c'est pas facile de dire qu'on adore les Frères Scott et Dawson, parce que les gens vont se foutre de toi. »*

Célibataire et vivant seule, Lucile ne manifeste nullement le désir de partager son goût pour la demi-douzaine de séries qu'elle regarde ou a regardé. Sorte de péché mignon, elle s'adonne au plaisir sériel seule et se garde bien de l'afficher en public. Quelques rares proches sont par exemple au courant de son attrait pour les séries *Les Frères Scott* et *Dawson*, qui, si elles l'ont passionnée, lui procurent simultanément un léger sentiment de honte. Mais outre ces deux séries frappées du sceau de l'indignité dans son entourage – du moins le suppose-t-elle –, la jeune femme suit avec plus ou moins d'assiduité d'autres téléfictions plus « convenables » socialement telles que *Sex & the City*, *Medium* ou encore *How I Met Your Mother*. Reste que, *Sex & the City* exceptée (voir l'extrait d'entretien ci-avant), Lucile discute peu avec d'autres de *ses* séries, pourtant très populaires parmi ses proches. De son propre aveu, elle n'en ressent pas le besoin. Ce n'est pas le cas d'autres sériphiles.

La sociologie, avec le « two-step-flow » de Lazarsfeld, les « communautés d'interprétation » de son disciple Katz ou encore, en France, les « conversations télé » chères à Boullier, nous a appris toutefois que la télévision et ses programmes, et *a fortiori* les séries, font ordinairement l'objet d'échanges quotidiens, au sein du foyer familial, à l'école ou au bureau, entre intimes ou avec de parfaits inconnus… Il s'agit d'échanges souvent anecdotiques comme le confesse un enquêté, mais qui ne sont pas dénués d'importance puisqu'ils participent du sentiment d'appartenance à une ou plusieurs communautés d'expérience, quand ce n'est pas à la communauté nationale. Pour Stéphane Calbo, derrière l'investissement individuel des programmes télévisuels pointe un investissement collectif. L'auteur définit cet investissement collectif à la fois comme :

> « …un phénomène de "co-action" par lequel une collectivité plus ou moins importante investit un même objet et un phénomène de valorisation sociale de nature discursive qui met en scène cette "co-action" et construit ce qui a été investi comme un objet acquérant une existence et une valeur sociales. (…) Cela permet d'acquérir des "référents partagés" qui sont autant de ressources

> conversationnelles et permettent à l'individu une majeure inscription dans des collectifs, des communautés d'expériences, des "communautés émotionnelles" »[18].

Parce qu'ils bénéficient d'une couverture médiatique plus vaste ou qu'ils sont davantage propices à la discussion (comme *Hélène et les garçons* selon Dominique Pasquier[19]), certains programmes feront l'objet d'un investissement collectif plus important que d'autres.

Pour Dominique Boullier, à la différence de la lecture par exemple qui fait intervenir entre les interactants un jeu risqué de distance/proximité culturelle, la télévision offre une probabilité élevée de terrain commun. Tant est si bien qu'elle a fini par revêtir un « statut de "temps qu'il fait" dans les *lieux communs* qui s'échangent [compte tenu que] le temps qu'il fait [est] l'univers commun préalable le plus probable, des variations infinies sont possibles sur fond de consensus assuré »[20]. Selon Boullier toujours, la télévision participe ainsi d'un « patrimoine commun », d'un « univers supposé commun qui fonctionne comme tel dans les arrangements conversationnels »[21]. Aurélie en livre une bonne illustration :

> *« Quand on sait pas quoi dire à l'autre, c'est le bon truc, parler de films, de séries télé, enfin audiovisuel en général. Ça au moins, on regarde tous plus ou moins la télé, on a tous vu un film dans notre vie, on a tous une série qu'on adore, ou qu'on déteste. Donc ça permet aussi de lancer la conversation sur quelque chose et puis de mieux connaître l'autre aussi, par ce qu'il regarde, ce qu'il aime, les réalisateurs qu'il adore. On va plus ou moins avoir des points communs après. » (27 ans, étudiante)*

Ce patrimoine et cet univers partagés ont été en partie remis en cause par l'essor des dispositifs de délinéarisation et la multiplication des relais permettant d'accéder à un éventail de séries autrement plus large et diversifié que celui offert par la télévision et, *a fortiori*, par les chaînes nationales gratuites. Ce commun dénominateur que peuvent constituer les séries est amoindri dès lors qu'on emprunte des voies secondaires et/ou alternatives aux grandes chaînes nationales. Pour Sharon M. Ross, la prolifération des programmes due à l'expansion du câble et du satellite notamment a rendu moins aisée les discussions « autour de la machine à café » (*« around the water-cooler at work »*) : « avec autant de programmes diffusés, s'interroge-t-elle, quelle chance a-t-on d'avoir regardé les mêmes choses ? »[22]. La baisse de la probabilité d'avoir la même expérience spectatorielle que son entourage est compensée, selon Ross, par Internet où s'élaborent et s'organisent de multiples collectifs d'intérêt.

---

[18] Calbo (1998), Réception télévisuelle et affectivité…, p. 86.

[19] Pasquier (1999), La Culture des sentiments…

[20] Boullier (2004), *La Télévision telle qu'on la parle…, p. 24.*

[21] *Ibid.*, p. 25.

[22] Ross (2008), *Beyond the box..*, p. 9.

C'est aussi le cas pour une partie des sériphiles tournés vers des œuvres plus confidentielles et/ou des sériphiles désireux d'interactions plus poussées. Passés les quelques best-sellers du moment (*Les Experts*, *Dr House*, *Desperate Housewives*, etc.), certains *aficionados* demeurent en effet assez esseulés face à leur passion et trouvent rarement un écho satisfaisant au sein de leur entourage. L'envie d'échanger avec d'autres passionnés au fait de l'actualité de leurs séries préférées incite alors certains à se tourner vers la toile. « Au minimum, souligne Henry Jenkins, les fans ressentent le besoin de parler des programmes qu'ils regardent avec d'autres fans [et leur] réception n'est pas concevable dans l'isolement, elle est toujours façonnée par les apports des autres fans »[23]. De ce point de vue, les sites amateurs et plateformes de partage en ligne sont venus bouleverser les modalités d'accès non seulement aux séries mais à leurs admirateurs. Profitant de ce contexte sociotechnique favorable et emmené par quelques avant-gardistes techno- autant que sériphiles, un ensemble d'initiatives amateurs (sites, blogs et forums de fans), parfois illicites (réseaux de partage, *fansubbing*), a émergé sur Internet à partir des années 1990.

> *« Avec mes amis, je partage la lecture. J'ai un cercle d'amis avec lesquels, pour tout ce qui est Fantaisie et tout ça, c'est très dense. Au niveau des séries, je n'ai jamais trouvé quelqu'un qui… D'ailleurs, c'est peut-être pour ça que je me suis retournée vers le Net, alors que pour la lecture je ne fonctionne pas du tout en fonction du Net. » (Hélène, 24 ans, doctorante)*

Mathilde regarde elle aussi des séries habituellement seule. Or elle ne conçoit pas sa pratique sans la perspective de discussions ultérieures, des échanges qu'elle ne peut véritablement avoir que sur les forums en ligne spécialisés :

> *« Regarder seule sur son ordinateur, ça peut être très isolant. Les séries c'est quelque chose qu'on regarde seul, pas comme au cinéma où on y va avec une bande de potes ; donc si on n'a pas ce lieu pour échanger nos impressions, c'est quand même dommage » (20 ans, étudiante).*

Intéressons-nous maintenant plus précisément au contenu et à la forme de ces échanges et discussions. L'examen des multiples espaces de discussion en ligne offre à cet égard une lucarne précieuse pour apprécier la teneur de ces interactions – mais sans toutefois tomber dans l'écueil consistant à tirer de ces conversations épistolaires réalisées dans des contextes communicationnels spécifiques des vérités générales quant aux échanges entre spectateurs de séries. Particulièrement prégnante sur le Web, l'insertion dans une communauté suppose d'acquérir/incorporer les « savoir-faire » et « savoir-être » sériphile[24].

---

[23] Jenkins (1992), *Textual Poachers*…, p. 210.

[24] Je reprends ici le « savoir-être-fan » de Le Guern (2002), « En être ou pas »…

6.1.1 – Partager ses informations et émotions

Dans les entretiens [25] et forums internet spécialisés, un premier ressort conversationnel apparaît ayant trait à la recherche d'informations factuelles concernant l'univers des séries. Il est question entre les interlocuteurs des coulisses de leur production et de leur diffusion (les équipes de production, les stratégies marketing, les enjeux financiers, etc.), et leur actualité (les arrivées et départs d'acteurs, de scénaristes, etc., les annulations et reconductions, les taux d'audiences, etc.). Les sériphiles se font relais et discutent d'informations avant tout tirées des médias thématiques et généralistes. Je l'ai dit précédemment, découverte et information culturelles sont essentiellement alimentées par deux types de sources, médiatique d'une part (cela a été traité au chapitre 4) et relationnelle d'autre part. Tout comme les médias, les amateurs peuvent être ainsi mobilisés par d'autres sur des questions diverses, sur Internet adressées le plus souvent à la cantonade. Charlotte, par exemple, s'est prise au jeu de participer à ses heures perdues à la rubrique « questions/réponses » de Yahoo :

> *« Un jour où j'avais rien d'autre à faire, je suis allée voir et j'ai répondu à des questions sur des sujets différents. Je me suis rendu compte du niveau des gens sur les séries télé, les questions qui passaient et les gens qui répondaient… enfin qui répondaient à côté. Ça m'a fait rigoler et je me suis mise à répondre en fait. (…) Parfois ça demande vraiment de la recherche pour trouver. » (32 ans, décoratrice d'intérieur)*

La plupart des forums en ligne comptent des fils de discussion relatifs aux coulisses et actualités des séries. Le site *Seri'nfinity* propose pour sa part le fil « L'actu Séries », dont le premier sujet, « Les Niouzes », a été initié par l'un des administrateurs. Il est décrit comme suit : *« Les dernières annulations en date au pays de l'Oncle Sam ? Les nouvelles séries à sortir d'usine ? Les départs d'acteurs ? Venez commenter l'actualité du monde des séries… (Pensez à citer vos sources lorsque vous faites part d'une information !) »* (Nakayomi, homme). Démarré en janvier 2008, il compte aujourd'hui près de 2000 messages. Un second fil très populaire se rapporte aux diffusions télévisées et s'appelle « C'est au programme… » : *« Vous avez les dates des prochaines séries diffusées sur les chaînes françaises ? Vous connaissez les dernières acquisitions de nos fournisseurs officiels ? Venez partager vos infos avec nous… Venez commenter les prochaines programmations ! ».* Un dernier exemple de sujet, également fortement commenté, est centré sur les « Audiences & Ratings » : des *« petits chiffres qui,* comme le suggère son instigateur, *souvent décident de l'avenir des séries »* (psycko, homme). J'ai en effet souligné auparavant l'importance que revêtent les niveaux d'audience pour les sériphiles puisque c'est en grande partie de ces chiffres que dépend l'avenir des fictions qu'ils suivent. Le reste des discussions concerne l'actualité DVD, celle des magazines

[25] Rappelons qu'une partie des interviews étaient doublées de carnets d'activité auto-administrés, très utiles dans le cas présent.

spécialisés, des festivals et conventions de fans, les *up-fronts* et les *awards*, la mise en ligne des *trailers*, le devenir des acteurs d'illustres séries, etc.

Un second ressort interactionnel procède du besoin de certains amateurs de partager les émotions suscitées par leur expérience des séries. Ces œuvres de fictions, où l'art de la mise en intrigue est savamment maîtrisé et qui mettent en scène des personnages d'autant plus attachants qu'on les voit évoluer durant plusieurs années, président à différents états émotionnels orchestrés par des scenarii très travaillés. Au-delà du plaisir de retrouver ses héros favoris ou, à l'inverse, de l'irritation devant quelque écueil scénaristique, les séries catalysent toute la palette des émotions, de la joie devant un dénouement heureux jusqu'à la stupeur face à un évènement tragique :

> *« En 1997, le même jour, j'ai eu deux électrochocs : première diffusion de Sliders, saison 3, le Professeur Arturo, mon personnage préféré dans Sliders et l'un de mes personnages de série préféré, meurt. Le drame, ça a été un choc ! Même si je sais que c'est une série et que ça n'existe pas, ça m'a vraiment marqué. Et le même jour, je découvre une autre série, Oz, et là, vraiment c'est le choc. » (Laurent, 31 ans, chargé de communication)*

Nous avons pris acte au chapitre 2 de l'importance des héros et personnages fictionnels, qui sont pour le public des prises majeures pour pénétrer dans les univers romancés que sont les séries. À la différence d'un film, les personnages, à la faveur d'une présence durable et répétée à l'écran, deviennent familiers pour le public, agrémentant la forme d'empathie que les spectateurs peuvent éprouver à l'égard de ces héros. Familiarité et empathie sont en outre cultivées, à la différence du roman, par la présence du comédien incarnant le personnage. Un acteur peut donner prise à un investissement affectif de la part du spectateur à travers la perception renouvelée des qualités de son corps mis en présence : un visage, une morphologie, une voix singulière, etc. Ces deux raisons expliquent, en partie du moins, l'émoi éprouvé par Laurent face à la *disparition* d'un des héros de la série *Sliders*.

Certains moments paroxystiques de ces récits fictionnels peuvent donner lieu à des expériences fortes, qui appellent plus encore un désir de les partager avec d'autres. À cet égard, l'effet d'intrigue ou les *cliffhangers* (particulièrement prégnants lors des *seasons finals*) sont des procédés narratifs très souvent générateurs de discussions. Et si l'objectif premier de ces procédés est de maintenir en haleine le spectateur de façon à ce qu'il poursuive sa consommation, intrigue et *cliffhangers* peuvent également provoquer l'envie d'échanger, de comprendre et donner collectivement du sens à cette expérience spectatorielle :

> *« En général, je n'ai pas de besoin de partager mes réactions. Pourtant, le dernier épisode de Grey's anatomy je l'ai trouvé vraiment très bien fait et très impressionnant. Là oui par contre, j'avais envie de partager avec des gens. Là j'ai cherché des trucs sur l'épisode, sur les réactions des gens, ce qu'ils en ont pensé, j'ai appelé ma copine Lucie. » (Antoine, 21 ans, journaliste pigiste)*

De telles expériences font l'objet de discussions sur les forums internet. Sawyer, membre de Seri'nfinity, a par exemple lancé le sujet *« Quels sont les épisodes de séries qui ne vous ont pas laissé de marbre ? émotion, frisson, petite ou grosse larmes ? »*. Les diverses réponses apportées à sa question révèlent évidemment l'importance des décès et des événements tragiques dont sont victimes les personnages de premier plan[26] :

> *« Toutes les morts me touchent généralement, enfin, je veux dire celle des personnages principaux. Celle de Mark Green était magnifiquement écrite. Gilmore Girls, l'épisode où Lorelai dit à sa mère qu'elle en a fini avec elle. Dr Who, l'épisode où le docteur et Rose sont sur la plage, final de la saison deux si je me rappelle bien. » (CETNAT, femme, Seri'nfinity)*

À l'inverse, un fil de discussion (ou *topic*) sur le forum de SeriesLive est dédié aux *« séries à succès qui vous laissent froid »*. Certains internautes y affirment sans autre forme d'explication leur aversion pour telle ou telle série : *« Plus belle la vie,* déclare titroll, *je ne peux regarder plus de 30s sans avoir une crise d'urticaire… »*[27]. D'autres contributeurs, s'ils peuvent parfois leur reconnaître des qualités (selon eux) objectives, doivent néanmoins se résoudre à constater leur désintérêt pour certaines séries. Boodream s'étonne de ce que *True Blood*, malgré une thématique dont il est friand et la présence aux manettes du scénariste Alan Ball, le laisse impassible : *« je me suis litéralement forcé à regarder la saison 1 et j'ai pas pu en venir à bout, l'ennui a eu raison de ma persévérance »* (homme, SeriesLive). Boodream fait le lien entre son attachement à une série, ou en l'occurrence ici son manque d'attachement, et l'émotion qu'elle doit pour cela produire chez lui. Tandis que « sur le papier » *True Blood* avait selon lui tout pour le séduire, la rencontre n'a pas eu lieu et

On voit ici clairement que partager ses ressentis revient aussi souvent à partager ses goûts et ses points de vue.

6.2.2 – Partager ses appréciations et interprétations

Les conversations sont aussi l'occasion d'exprimer ses goûts et aversions, adresser ou recevoir des recommandations et des prescriptions, mais aussi confronter ses opinions et interprétations.

De nouveau, l'expression des goûts jalonne aussi les espaces interactifs du Web. Nous avons vu au chapitre 4 que les webzines lui confèrent une place importante, autorisant

---

[26] Allociné a d'ailleurs réalisé un dossier sur « Les morts les plus marquantes dans les séries ». Un certain nombre de commentaires qu'il n'a pas manqué de susciter de la part des internautes présentent une teneur analogue à la remarque faite par Laurent dans l'extrait d'entretien précédent : http://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18438795&page=2&maxpages=6.html (dernière consultation le 20 mai 2013).

[27] Femme, 32 ans.

les commentaires et proposant des dispositifs de notation. Sur les forums, si l'évaluation et la manifestation des préférences traverse la plupart des fils de discussion, certains fils leur sont spécifiquement alloués : par exemple « Débats et Sondages » et « Des Hauts et Débats », ouverts sur les forums de SeriesLive et Seri'nfinity. De même que les sites valorisent les systèmes de classements (des séries, des articles, des contributeurs, etc.), les sériphiles s'y adonnent à des classements de tous ordres, confrontant ce faisant leurs appétences : *« Les pires VF - Les séries avec le plus mauvais doublage »* ; *« Votre top 5 des meilleures séries de tous les temps »* ; *« Les meilleurs couples »* ; *« Les meilleurs génériques »* ; *« Le pire final de série »*, etc. Un autre topic, intitulé « J'en ai marre », est quant à lui le réceptacle des « coups de gueule » en tous genres, des plus sérieux aux plus insolites : *« j'en ai marre du héros/héroïne/méchant tellement bête qu'il manque de mourir 10 fois par saison (Elena la je parle de toi, et de Sookie aussi) »* ; *« …des saisons qui se terminent par un mariage »* ; *« …des acteurs qui ont 30ans et jouent des jeunes de 16ans »*, etc.

Ces dernières expressions renvoient à ce que Tamar Liebes, dans le prolongement de son travail avec Elihu Katz sur la réception communautaire de la série *Dallas*, a qualifié de « lectures esthétiques »[28]. Dans ce cas, les énoncés critiques portent sur la manière dont les œuvres ont été construites et peuvent concerner la dramaturgie, le déroulement de l'histoire, le jeu des acteurs, la photographie ou encore la réalisation (ces énoncés peuvent viser la série dans son ensemble, comme ses multiples segments : épisodes, saisons ou intrigues/arcs). C'est par exemple cet internaute qui se plaint de ce que la trame de la première saison de *Dexter* dévoile l'identité de l'assassin trop tôt à son goût, ayant pour effet de supprimer tout suspens. C'est un autre internaute pointant le défaut de vraisemblance des *Experts* ou, à l'inverse, Lucile, qui précédemment critiquait l'effet par trop réaliste de *Plus Belle la Vie*. Je ne résiste pas enfin au plaisir d'illustrer ce registre critique par ce commentaire laissé sur le forum de PerDUSA, à propos de *Sons of Anarchy*. On retrouve ici plusieurs modalités de la critique esthétique :

> *« Le jeune héros est une vraie tête à claque. Les bikers ont presque tous un QI du niveau d'une huitre, et j'aime pas les fruits de mer. La voix off sensée représenter les pensées profondes du père du jeune héros tête à claque est tristement banal. SoA[29] ne tient pour moi que grâce à ses "vieux", Ron Perlman, Katey Segal et Jay Karnes qui sont les plus intéressants. J'ai l'impression qu'il manque un peu de liant dans la série et que je n'ai vu pour l'instant qu'une suite d'épisode plus ou moins (souvent moins) intéressant. Il y a un pseudo fil rouge pour l'instant avec l'enquête du perso de Jay Karnes (qui possèdent quelques bonnes zones d'ombres) mais rien de transcendant. Reste donc les personnages pour accrocher le chaland et là ça coince un peu pour moi. » (Herial, PerDUSA)*

[28] Liebes, Tamar (1997), « À propos de la participation du téléspectateur », *in* P. Beaud *et alii.*, *Sociologie de la communication*, Paris, Réseaux-CNET, p. 799-809.

[29] SoA est le diminutif de *Sons of Anarchy* employé par les membres.

Un second registre critique également présent dans les échanges à trait aux thèmes et messages véhiculés par les séries et, partant, par leurs auteurs. Liebes parle ici de lecture « idéologique »[30]. Anne-Sophie, par exemple, déclare avoir stoppé la série *24 heures chrono* qu'elle juge trop *« pro-Américains »* et *« manichéenne »*[31]. Barbara dit apprécier quant à elle les feuilletons américains (*Les Feux de l'Amour*, *Amour, Gloire et Beauté*, etc.) pour leur dimension morale (voir le verbatim plus bas). D'autres énoncés critiques portent sur les coulisses de la production et de la distribution, une dimension en partie considérée par Katz et Liebes[32] mais que Liebes, dans l'article sus-cité, paraît mettre de côté. Au moins autant que les petites fans d'*Hélène et les garçons*[33], les sériphiles que j'ai pu rencontrer ou lire sur Internet sont peu ou prou au fait des enjeux commerciaux et industriels qui gouvernent pour partie le monde des séries. Des problématiques liées à leur diffusion par la télévision française aux désaccords relationnels ou financiers entre la production et les acteurs conduisant parfois au décès d'un personnage, en passant par les réorientations dramaturgiques motivées par divers sondages du public (taux d'audience, *screen-test*, etc.), de nombreuses illustrations en ont été données au cours des chapitres précédents.

À ces lectures « critiques » (ou métalinguistiques), Liebes oppose les lectures « référentielles ». Dans ce cas, la distance critique est suspendue, au moins temporairement ; les récits sont incorporés dans la vie du spectateur et, réciproquement, le spectateur se projette dans l'univers fictionnel, le prenant en quelque sorte pour argent comptant. Cette posture revêt davantage une dimension affective, comme nous avons pu le voir avec l'émoi ressenti par Laurent face à la disparation d'un de ses personnages favoris. L'approche référentielle comprend les énoncés de type « réel ». Katz et Liebes constatent par exemple que les téléspectateurs de *Dallas*, quelle que soit leur origine, utilisent souvent les personnages comme supports pour parler de leur propre vie. J'ai moi-même eu à le remarquer. Kévin évoque ici son rapport à Jack Shephard, héros de *Lost* :

> *« La personnalité du personnage, je l'assimile à la mienne, dans certains cas. Il manque de confiance en lui, c'est quelqu'un qui est pas du tout affirmé dans sa vie quotidienne, et depuis qu'il est sur l'île, il a besoin de s'ouvrir aux autres, il a besoin de guider les autres. Et moi je trouve que c'est aussi ce dont j'ai besoin, et c'est vrai que je manque de confiance en moi. (…) Vis-à-vis des gens que je connais pas, je suis totalement renfermé, et je me retrouve vraiment en lui, quoi. (19 ans, étudiant)*

---

[30] La lecture idéologique coïncide avec ce que la sociologue avait appelé auparavant la lecture « sémantique » : Katz et Liebes (1993), « Six interprétations de la série *Dallas* »…

[31] 30 ans, doctorante en anthropologie.

[32] *Ibid.*, p. 137 : « L'aspect commercial ».

[33] Pasquier (1999), La Culture des sentiments…

Au registre « réel » Liebes ajoute les énoncés « ludiques », dans lesquels les amateurs s'interrogent collectivement, par exemple sur la manière dont eux-mêmes, en lieu et place d'un personnage, auraient agi. « Dans les interactions de ce type, explique-t-elle, il arrive que les téléspectateurs s'imaginent dans le fil du récit ou au contraire en sortent un personnage pour le placer dans une situation de leur vie réelle »[34]. Comme je l'entends, le registre ludique va des tentatives d'interprétation des récits aux multiples jeux et quizz auxquels s'adonnent les fans.

Les échanges peuvent en effet prendre une tournure plus interprétative. Les discussions se muent parfois en véritables *enquêtes* collectives pour comprendre et donner sens à ce qu'il se passe à l'écran. Ainsi interroge-t-on la nature et la cause des événements présentés, la nature des personnages et de leurs relations, les raisons de leurs agissements et leurs intentions profondes, les suites et dénouements possibles du récit, etc. Autant de questions qui, sur la base des divers indices et signes livrés intentionnellement ou non par les créateurs, sont discutées et débattues entre les spectateurs, en particulier sur les forums internet. Plus que d'autres, certaines séries encouragent de telles activités interprétatives : de type feuilletonnantes, elles font du suspens l'un des ressorts principaux de leur narration. La démarche interprétative est pour ainsi dire plus ou moins pré-inscrite par les concepteurs dans la trame narrative de la série. Le *Twin Peaks* de David Lynch en est une illustration notoire. Centrée sur l'intrigue du meurtre d'une jeune étudiante (« *Who killed Laura Palmer ?* »), la série mêle entre autres choses une enquête policière et une trame fantastique à la tonalité ésotérique. Plus près de nous, *Lost* et les mystères entourant l'île sur laquelle ont échoué les survivants d'un accident aérien est exemplaire des nombreuses spéculations et théories qui peuvent être échangées autour d'une série. De nombreux fans se sont essayés au cours des six saisons que compte *Lost* a déceler la cosmologie gouvernant les multiples événements extraordinaires que connaît l'île : de l'apparition d'un ours polaire (plutôt surprenante sur une île manifestement plus proche de l'équateur que du pôle nord) à la présence inquiétante d'une obscure créature meurtrière, en passant par des autochtones aussi étranges qu'hostiles.

Dans un article, SeriesLives tente une synthèse[35] des principales hypothèses avancées par les fans durant la première saison et les éléments de preuve plus ou moins tangibles que contiennent les épisodes. Parmi elles, une première théorie rapidement abandonnée voulait que les survivants, chacun fort d'une bonne raison, aient souhaité se retrouver sur l'île ou, en tout cas, disparaître aux yeux du monde. Plus tard démentie par son créateur lui-même, une seconde hypothèse avançait que l'île constituait un univers parallèle. Une autre encore faisait le pari d'un jeu de télé-réalité, au croisement de l'émission *Koh Lanta* et du film fantastique *Running Man*, dans lequel seraient pris à leur insu les survivants. Certaines de ces hypothèses ont été abandonnées car infirmées par la suite du récit et des éléments additionnels ; d'autres

[34] Liebes (1997), « À propos de la participation »…, p. 803.

[35] http://www.serieslive.com/article/406/retro-les-theories-de-lost-saison-1

circulent toujours. Outre ces théories « générales » censées expliquer de manière globale les péripéties dont l'île est le théâtre, une multitude de théories « locales » tentent d'éclairer les micro-événements du récit ou se focalisent sur des personnages. Le wiki (site participatif) Lostpedia en recense la plupart[36].

Ces diverses hypothèses sont donc vigoureusement discutées, épisodes à l'appui, sur les forums spécialisés :

> *« C'est la première fois que je me suis investi sur un forum, parce que je suis passionné sur la série au point que j'avais envie d'en parler. Tous mes amis ne regardent pas donc j'ai pas l'occasion de leur parler, mais des fois j'ai envie de débattre, de dire "non mais attendez, là je ne suis pas d'accord" (…) Les théories, ça va très loin. Y'a des gens qui ont une imagination insensée mais des fois ça tient la route : des théories très structurées qui peuvent faire des pages. » (Kévin, 19 ans, étudiant)*

En plus de disserter sur le sens l'histoire racontée, les amateurs spéculent sur la façon dont les scénaristes parviendront à assembler et rendre cohérents les multiples indices qu'ils ont semés au fil de leur récit.

Un pas plus loin, et sans prendre pour autant leurs désirs pour des réalités, certains sériphiles aiment à partager leurs envies les plus extravagantes. En témoignent ces deux sujets ouverts sur le forum de SeriesLive, *« Votre Cross-Over de Rêve »* et *« Les Spin-Off de vos rêves »*, qui ont donné lieu à de nombreuses réponses.

> *« C'est assez improbable mais j'aurais rêvé d'un crossover Sliders/Stargate Sg1, ils auraient pu partir en mission ensembles le temps d'un épisode et faire des lignes et des lignes de dialogues pseudo scientifiques qui ne veulent rien dire. Ca aurait fait un superbe crossover » (Galaad, femme, 26 ans, SeriesLive)*

Un autre exemple de telles spéculations est illustré par le site (essentiellement féminin) Ship&slash. Il consiste à supposer l'existence, à partir de signes encore une fois plus ou moins tangibles ou farfelus, d'une attirance réciproque entre deux protagonistes d'une série, et à parier sur leur éventuelle union prochaine[37]. *« C'est un gars et une femme,* m'explique une modératrice du site, *ou alors deux hommes ou deux femmes, bref deux personnages et on voudrait bien qu'ils sortent ensemble »* (Louise, 25 ans, vendeuse). Le travail interprétatif tend néanmoins à se confondre ici avec le domaine du fantasme que le conditionnel employé par Louise exprime bien. La série devient un support partagé de l'imagination et de la créativité des sériphiles, qui se décalent peu ou prou par rapport au contenu original.

---

[36] http://fr.lostpedia.wikia.com/wiki/Cat%C3%A9gorie:Th%C3%A9ories (dernière consultation, le 20 mai 2013).

[37] http://ship-and-slash.frbb.net/.

6.2.3 – Partager ses créations : focus sur le *fansubbing*

Le phénomène du *fan'art* représente encore une étape supplémentaire où l'inventivité des fans s'exprime au travers d'écrits fictionnels – *fanfictions* –, de montages vidéo – *fanvideo* – ou de chansons – *filk music* – ayant toujours pour base le cadre contraignant d'une ou plusieurs séries[38]. Ces productions sont autant de pratiques par lesquelles les sériphiles prolongent, enrichissent et complètent selon leurs envies leurs fictions favorites. Elles s'appuient sur les prises offertes par les récits originaux, profitent des interstices qui se créent en leur sein ainsi qu'entre les différentes séries. « C'est dans ces ellipses que se construisent [ces] fictions : les rédacteurs créent du lien entre des séries différentes (*crossover*), entre des épisodes d'une même série (*recontextualization*), comblent les lacunes à propos de tel ou tel personnage secondaire (*refocalization*), repensent les rapports entre les personnages (*moral realignment* ou *eroticization*) »[39]. Ces créations se retrouvent dans des sites et forums généralistes qui leur dédient des espaces propres ou bien sont au cœur de nombreux sites spécialisés. Le plus populaire d'entre eux est fanfiction.net[40]. Il compte plus de trois millions de membres de par le monde (dont une grande majorité de femmes). Fanfiction.net met à disposition plus de quatre millions de récits en 21 langues différentes prenant pour base des films, des romans (pas moins de 600 000 fanfictions pour la saga *Harry Potter*), des séries, des mangas et animés, des jeux, etc. En tout, plus de 7000 *fandoms*[41], tous domaines confondus, sont dénombrés. Les séries en première ligne, *Glee* et *Supernatural*, comptent respectivement autour de 75 et 65 000 fanfictions[42].

Ces productions sont généralement destinées par leurs auteurs à être partagées et diffusées ; à cet égard, l'arrivée d'Internet a grandement facilité leur circulation auprès des communautés de fans. Auparavant, celles-ci s'échangeaient de la main à la main ou par voie postale dans les cercles affinitaires ou lors des conventions de fans. Elles ne circulaient alors qu'à l'intérieur d'un réseau bien plus restreint. Aujourd'hui, à la faveur du Web, certaines de ces créations peuvent se prévaloir d'un public de dizaines de milliers de personnes et, partant, rencontrent un tel succès qu'elles en viennent à intégrer la gamme des produits dérivés de l'œuvre originale certifiés par la production. Quelques auteurs de fanfictions acquièrent une véritable notoriété parmi les fans et leurs productions une aura presque aussi élevée que l'œuvre originale sur laquelle elles s'appuient.

---

[38] Jenkins (1992), *Textual Poachers*… ; François (2009), « Fanf(r)ictions »…

[39] Martin, Martial (2008), « Les "fanfictions" sur internet », *MédiaMorphoses*, hors-série « Les séries télévisées », p. 186-189 (p.188).

[40] http://www.fanfiction.net/ (dernière consultation le 05 juillet 2012).

[41] Contraction de « *fan* » et « *domain* », ce néologisme anglais désigne toute sous-culture édifiée autour d'un objet passionnel (personne, objet, pratique) et propre à un collectif de fans.

[42] Chiffres tirés du site : http://etude.fanfiction.free.fr/index.php.

Le *fansubbing*, de la contraction de l'anglais « fan » et « subtitle » (sous-titre), constitue une autre forme de production amateur, très prisée par les sériphiles qui téléchargent des séries.

Le fansubbing, ou la création et le partage de sous-titres

Conjointement à l'échange des séries elles-mêmes, on assiste à un véritable système organisé dédié au sous-titrage des fictions venues de l'étranger. Ce phénomène a été majoritairement impulsé par les communautés d'amateurs d'animés asiatiques, avant d'embrasser la plupart des contenus audiovisuels (films, séries, émissions télévisées, documentaires, jeux vidéo, etc.). À la faveur du Web et d'équipements et logiciels *ad hoc*, ces sous-titreurs amateurs ont pu promouvoir des œuvres peu connues et peu distribuées en Occident. Ils visent en première intention à prendre le relai des distributeurs lorsqu'aucune offre légale n'existe pour une œuvre étrangère. En général, ces collectifs de sous-titreurs d'animés font en sorte de retirer leur version alternative de la circulation dès lors qu'un éditeur en achète les droits d'édition et de distribution sur le marché national ou, à tout le moins anglo-saxon.

Ce dernier principe n'est cependant pas suivi par les sous-titreurs de séries anglo-américaines, dont une grande partie est pourtant éditée et distribuée à l'étranger, et *a fortiori* en France. Ce faisant, le fansubbing contribue à court-circuiter les industries de doublage et plus largement le marché télévisuel et l'exportation de séries en instaurant une nouvelle temporalité éditoriale vis-à-vis de laquelle l'offre légale est obligée de se positionner[43]. Nous en avons eu une illustration avec la mise au diapason du service VOD de TF1 pour certaines séries sur la diffusion étatsunienne (chapitre 4). Toutefois, si les équipes de sous-titreurs concurrencent à coup sûr l'industrie télévisuelle concernant de nombreuses séries bien installées dans le paysage audiovisuel, elles prennent en charge également des fictions plus confidentielles et/ou tout juste débutées outre-Atlantique ne disposant pas (encore ?) de distributeur national… si tant est qu'elles en disposent un jour. Les collectifs de sous-titreurs jouent ainsi un rôle essentiel dans la diffusion des œuvres. Incidemment, ils mettent en exergue des valeurs (partage, solidarité) contradictoires avec les aspects purement utilitaristes voire délétères trop souvent attribués au pair à pair :

> *« J'avais l'impression d'être utile à quelque chose. On faisait quelque chose qui était assez attendu et donc ça donnait une certaine estime de soi. » (Gabriel, 24 ans, sans emploi).*

Selon Éric Dagiral et Laurent Tessier : « les collectifs de fansubbers anticipent donc la réception d'une série (susceptible de rencontrer un succès) en même temps qu'ils rendent cette réception possible. Ces collectifs agissent comme des médiateurs culturels, et se font les passeurs des séries télévisées entre des espaces nationaux

[43] Le Foulgoc (2009), « La structuration de l'offre de programmes »…

délimités par leurs langues »[44]. Laurence Allard va plus loin et voit dans les fansubbers (et plus largement les *peeristes*) non pas des « pirates », comme ils sont souvent péjorativement définis, mais plutôt de « talentueux "corsaires" constitu[ant] une mine d'or cinématographique de films rares, exotiques, oubliés, méconnus, que l'on peut désigner par kinoscape, (…) cet espace transnational et transhistorique esquissé à travers le flux des échanges [d'œuvres audiovisuelles] »[45]. S'inspirant des travaux de l'anthropologue Arjun Appaduraï, Allard considère encore les réseaux P2P et fansubbing comme des « routes grises », autrement dit des voies alternatives et interlopes (et parfois exclusives) d'approvisionnement de produits étrangers. Si la sémiologue rend justice à ces communautés d'amateurs bénévoles en lutte pour la circulation des biens culturels confidentiels, oubliés ou trop méconnus, il n'en reste pas moins que les réseaux d'échange internet font la part belle aux grosses productions *mainstream* et donc évidemment américaines[46].

En matière de séries, des sites tels que Forom.com, Seriessub.com ou encore TVsubtitles.net constituent des références et points de passage obligés pour quantité de sériphiles désireux d'accéder à la version originale mais ne maîtrisant pas assez l'anglais pour se passer de sous-titres. Comptant des dizaines de bénévoles géographiquement dispersés, ces plateformes réalisent et mettent à disposition les sous-titres d'un grand nombre de séries anglo-saxonnes. Munis d'un bagage minimal en anglais, ces bénévoles apprennent sur le tas les techniques et normes du sous-titrage. Ils sont organisés en équipes de sous-titrage, ou *teams*, souvent associées à un forum. Le travail consiste en plusieurs étapes consécutives que je décrirai brièvement.

Une première phase consiste évidemment à sélectionner les séries à sous-titrer et monter des (sous-)équipes s'occupant d'un ou plusieurs épisodes. Ce choix fait suite à une activité de veille pour découvrir les dernières séries susceptibles d'attirer un public de sériphiles internautes. En règle générale, les *teams* s'entendent pour ne pas sous-titrer les mêmes séries afin d'éviter tout doublon – car nous allons constater que le sous-titrage d'un épisode n'est pas une mince affaire, loin s'en faut. Il arrive aussi que, par esprit de compétition voire de rivalité, plusieurs *teams* proposent des versions différentes d'une même série. Une fois la série choisie, l'équipe formée et la vidéo originale récupérée[47], débute le travail de traduction proprement dit. Une heure de traduction nécessite généralement entre dix et quinze heures de travail partagées entre plusieurs personnes. Sans être forcément bilingues, les traducteurs doivent de toute évidence posséder un bon niveau d'anglais, sous peine d'y passer encore plus de temps. Géographiquement souvent éloignés, ils collaborent à distance par mails, chat ou

---

[44] Dagiral et Tessier (2008), « 24 heures ! »…, p. 5.

[45] Allard (2005), « Express yourself 2.0 »…

[46] Le Foulgoc (2009), « La structuration de l'offre de programmes »…

[47] Appelée aussi « *raw* », le plus souvent elle a été téléchargée sur les réseaux P2P ou IRC (*Internet Relay Chat* : protocole de communication textuelle sur Internet comme MSN, il permet en outre de transfert des fichiers).

téléphone. Au cours de ce travail, il leur faut opérer avec une double contrainte : une première est inhérente à l'activité de traduction d'une langue vers une autre, comme le résume Maud dans un billet tiré de son blog :

> *« C'est un équilibre entre l'adaptation à la langue française, et la conservation de la façon de parler dans la langue d'origine. Il faut essayer de faire des phrases correctes en français, sans mot à mot stupide, sans pour autant perdre toutes les différences de parlé de la langue traduite. » (24 ans, étudiante, Le Blog de Maud)*

Le résultat doit être aussi proche que possible des dialogues originaux tout en étant assez concis pour permettre une bonne lecture-visionnage de la série sous-titrée. Des adaptations culturelles sont parfois privilégiées comme, par exemple, la substitution du nom de tel journaliste fameux outre-Atlantique par le non moins célèbre en France Patrick Poivre d'Arvor. L'affichage des sous-titres est la seconde contrainte. Les fansubbers s'inspirent à cet égard des conventions en cours dans le sous-titrage professionnel : un nombre maximum de caractères par ligne, pas plus de deux lignes simultanément, un délai minimum entre deux sous-titres par rapport au nombre de caractères, etc. Ils n'hésitent pas à prendre toutefois certaines libertés avec ces normes, préférant réaliser plutôt ce qu'ils appellent avec humour des sous-titrages « bio », c'est-à-dire *« garantis sans pesticides et sans traducteur automatique. Nos sous-titres ont ainsi la vraie saveur de l'original ! »*[48] :

> *« On s'arrange pour rester le plus fidèle aux dialogues originaux sans pour autant avoir un truc arbitraire de 35 caractères par ligne. Quand Subway [un collectif de fansubbing] est arrivé avec ses sous-titreurs professionnels, ils ont imposé ce qu'on appelle les normes SW. Je ne les connais pas par cœur parce que ce n'est pas un truc qui m'a intéressé, mais ils ont commencé par la norme SW1 où il y avait 45 caractères par ligne, deux lignes maximum. Après, ils ont raccourci encore avec la norme SW2 où c'était 35. Ils ont fait plusieurs normes comme ça. Des sites comme SeriesSub, pour pouvoir être diffusés le plus largement possible, se sont mis aux normes de Subway. Je ne suis pas contre ce système-là, surtout quand on voit les traductions genre "Google trad" pourries avec des sous-titres de cinq lignes qui prennent la moitié de l'écran. C'est vrai que par rapport à ça la norme SW est un repère. Elle a vraiment délimité quelque chose de carré et donc ça évite les abus. Mais sur SeriesSub, on n'en veut pas. On essaie quand même d'avoir une qualité minimum. Même si on ne rentre pas dans les normes, on peut avoir un juste milieu. » (Damien, 25 ans, informaticien)*

À revers des règles en cours dans le sous-titrage professionnel, les fansubbers n'hésitent pas à agrémenter leurs traductions de notes explicatives, pour éclaircir un terme ou encore faire comprendre un mot d'esprit. Les sitcoms sont par exemple friands des jeux de mots, que la traduction française fait disparaître (figure 6.52). La

[48] NikoMagnus, homme, graphiste/webdesigner freelance, subfactory.fr.

communauté de sous-titrage de *dramas* asiatiques a pour sa part inventé la « note de haute d'écran », livrant par exemple des compléments d'information sur les us et coutumes locales (figure 6.53).

L'étape suivante consiste à synchroniser les sous-titres ainsi réalisés avec l'épisode : une opération longue et fastidieuse dévolue aux *timers*. Muni de la vidéo originale (le *raw*) et d'un logiciel spécialisé tel que Aegisub, ces derniers s'appliquent à faire coïncider avec précision les sous-titres avec la bande son et les éléments visuels (affiches, pancartes, lettres, etc.). Cette étape n'est pas toujours nécessaire puisque les fansubbers utilisent autant que faire ce peut des fichiers de sous-titres déjà réalisés. En effet, certaines équipes, chinoises le plus souvent, mettent en ligne très rapidement des sous-titres présentant un anglais très approximatif – les traductions « Google trad » dont parle Damien plus haut. Après avoir supprimé le contenu sous-titré, les *teams* françaises conservent la structure synchronisée dans laquelle ils placent leurs propres sous-titres.

Figure 6.52 - Note explicative mise entre parenthèse - ici pour expliquer le jeu de mot fait à partir du mot « tale »

Figure 6.53 - Exemple de note insérée en de l'écran

Vient la phase d'édition, où une vérification orthographique et syntaxique est réalisée et où les sous-titres sont mis en forme (choix de polices, leur taille et leur couleur). C'est à ce moment là que des éléments distinctifs sont ajoutés afin de signer le travail des sous-titreurs : crédits des auteurs et de leur *team* d'appartenance, éventuellement un lien internet et une adresse mail (figure 6.54). Plus occasionnellement, des remarques additionnelles sont insérées dans le fichier de sous-titres (figure 6.54 toujours) ou dans un fichier à part de type « lisez-moi ». Ces remarques peuvent être laconiques comme dans l'exemple ci-dessous, ou plus élaborées, comme ce long message de « Mammadou du 93 » déniché par Allard et adressé à « un ami gaulois qui trouvera ce fichier »[49].

L'encodage et l'uploading constituent les deux dernières étapes. Plusieurs options d'encodage existent : on peut soit insérer de façon définitive les sous-titres dans le fichier vidéo original à l'aide d'un logiciel dédié comme Virtualdub – une opération dite d'incrustation –, soit créer un nouveau fichier (au format .srt par exemple) dont l'intitulé doit correspondre précisément avec celui du fichier vidéo (une procédure qui peut être effectuée par l'internaute lui-même). Il ne reste plus qu'à mettre le nouveau fichier en partage sur une plateforme *ad hoc*. Celui-ci peut dès lors vivre sa vie sur les réseaux internet.

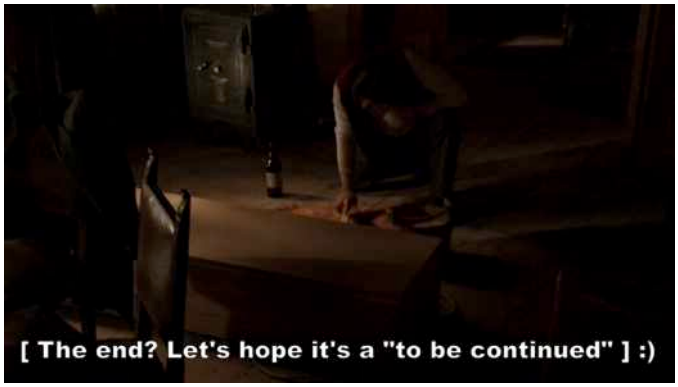

Figure 6.54 - À gauche les crédits du sous-titrage de l'épisode (générique de fin) ; à droite une remarque des sous-titreurs au terme du dernier épisode de la saison 3 de *Deadwood* – la série sera effectivement annulée et ne connaîtra pas de quatrième saison

Nous avons ainsi vu que les discussions entre sériphiles procèdent de différents ressorts et présentent différents répertoires : de la recherche d'informations factuelles au besoin de partager ses émotions que l'expérience spectatorielle ne manque pas de susciter, en passant par le désir de confronter ses goûts, ses points de vue et interprétations. Plus que d'autres, certaines séries comme *Lost* donnent à voir des récits prêtant à des interprétations contradictoires et à diverses théories et spéculations de la part des spectateurs. Un cran plus loin, le fan'art voit des collectifs

[49] Allard (2005), « Express yourself 2.0 »…

amateurs utiliser leurs œuvres favorites comme support et univers référentiel de leurs productions personnelles, qu'elles soient littéraires, musicales ou vidéo. Le fansubbing représente un autre type de production amateur où, à première vue, la part créative apparaît moins présente – il s'agit avant tout d'être au plus près du sens et/ou des dialogues originaux. Toutefois, bénéficiant d'une plus grande liberté d'action que les professionnels, les collectifs de sous-titreurs amateurs sont à l'origine de procédés originaux tels que les notes explicatives.

À travers ces échanges d'informations et d'émotions, de points de vue et d'interprétations, sont aussi partagées des compétences, ce que les Anglo-saxons appellent la *TV literacy* – soit, formulé maladroitement, un *savoir-visionner la télévision*. Cette *TV literacy* renvoie classiquement aux compétences interprétatives des individus. Mais elle implique aussi, et c'est d'autant plus important aujourd'hui à l'heure des technologies numériques, aux multiples manières d'accéder aux séries et de les consommer. C'est sur ce dernier répertoire conversationnel que je conclurai cette première section.

6.2.4 – Partager ses compétences

Barbara, sage-femme fraîchement retraitée, raconte son penchant pour les soap-operas comme *Côte Ouest*, *Les Feux de l'Amour* ou encore *Amour, Gloire et Beauté* qu'elle suit depuis le début de leur diffusion en France, autrement dit depuis plus de vingt ans. Elle partage cet intérêt avec sa mère dont elle est voisine ainsi qu'avec sa propre fille, Magali, désormais mariée et mère à son tour. Au-delà du plaisir pris à regarder ces téléfictions, Barbara déclare avoir souhaité, par l'intermédiaire de ces fictions quotidiennes qu'elle visionnait et discutait avec sa fille lorsqu'elle était plus jeune, lui transmettre certaines valeurs justement célébrées dans ces séries :

> *« Ce que j'aime avec les séries américaines par rapport aux séries françaises, c'est qu'elles sont morales. Quand Magalie était petite, je lui faisais regarder Côte Ouest, Les Feux de l'Amour, tout ça, et puis on en discutait. C'est bien ces séries parce que ça traite un peu tous les sujets de la vie : les relations amoureuses, la famille, l'argent, l'amitié… J'enregistrais les épisodes et puis quand elle rentrait de l'école, on les regardait ensemble et puis on en parlait. Magalie, je l'ai un peu éduquée avec Les Feux de l'Amour. » (Barbara, 65 ans, sage-femme retraitée)*

À l'aune du processus éducatif de sa fille, certains *« sujets de la vie »* étaient donc convenablement traités par ces soap-operas aux yeux de Barbara ; c'est pourquoi elle a très tôt invité Magali à les regarder et en parler avec elle. Mais, outre cette première forme de transmission inter-générationnelle, ces séances de visionnage mère/fille ont été l'occasion d'un autre enseignement : ce que les Anglo-saxons appellent la *TV literacy* – soit, formulé maladroitement, un savoir-visionner la télévision. Dans la tradition des *Cultural Studies*, il s'agit de la capacité des spectateurs à *décoder* les discours télévisuels, c'est-à-dire à *correctement* les interpréter (voir le chapitre 1). La

compétence du spectateur s'est depuis élargie aux yeux des sociologues ; du reste, elle a dû s'élargir également du côté du spectateur car celui-ci se trouve de plus en plus aux prises avec toutes sortes d'appareils, d'équipements et d'interfaces électroniques. L'univers sociotechnique du sériphile s'est (potentiellement du moins) largement complexifié depuis les années 1980 lorsque Magalie effectuait son télé-apprentissage « de la vie » et acquérait des compétences spectatorielles au contact des *Feux de l'Amour*. En ce qui me concerne, je parlerai plus volontiers de *media literacy*, qui renvoie au répertoire des compétences des usagers non plus seulement de la télévision mais des médias. Des usagers des médias, c'est ce que sont en effet plus que jamais les sériphiles que j'ai interrogés – j'espère l'avoir démontré au long des pages précédentes. À l'ère des technologies numériques de l'information et de la communication, leurs pratiques témoignent d'une foule d'aptitudes plus ou moins acquises et savamment mobilisées, et c'est au prix d'une assimilation continue qu'ils peuvent profiter de leur pleine potentialité.

Pour Sonia Livingstone, la *media literacy* correspond à…

> « …la capacité à accéder, analyser, évaluer et créer différentes formes de messages. (…) Chacun de ces quatre aspects est lié aux autres dans un processus d'apprentissage dynamique non-linéaire : apprendre à créer un contenu aide à analyser ceux produits professionnellement par les autres ; des capacités d'analyse et d'évaluation président à de nouveaux usages d'Internet en permettant d'accéder à des ressources nouvelles et/ou plus pertinentes, etc. »[50]

Au cours de cette thèse, je me suis concentré pour l'essentiel sur deux des quatre composants de la *mediacy* mis en évidence par Livingstone : l'accès et l'évaluation. L'analyse, autrement dit la compétence interprétative des textes audiovisuels, fait l'objet d'un large pan des études consacrées aux séries. La création de contenus, à la différence de la musique ou de la littérature, est loin quant à elle d'être au cœur des pratiques sérielles. À l'exception du phénomène des webséries qui se développe depuis quelques années mais peine à trouver son public, les téléfictions demeurent le pré-carré de la télévision et des sociétés de production. Reste la création de contenus amateurs comme le fan'art et le fansubbing qui viennent d'être abordées.

Cela étant, nous avons pu constater lors des chapitres précédents combien nombreuses et variées sont les voies permettant de découvrir et d'accéder aux séries, de même que les moyens de les visionner et de les conserver. Emprunter ces voies et adopter ces moyens reviennent à mobiliser un ensemble de dispositifs et services sociotechniques requérant diverses compétences, lesquelles sont notamment obtenues au travers des échanges avec l'entourage ou au sein des collectifs d'amateurs.

Il va s'agir d'abord des diverses manières d'accéder aux séries souhaitées : les chaînes ou bouquets télévisés diffusant les meilleures séries, les services de replay TV et de

---

[50] Livingstone, Sonia (2004), "Media Literacy and the Challenge of New Information and Communication Technologies", *The Communication Review*, vol. 7, p. 3-14 (p. 3).

VOD, mais aussi les DVD à bas coût sur tel site de vente en ligne, l'apparition d'une nouvelle plateforme de streaming ou de téléchargement, un nouveau site de sous-titres, etc. On se renseigne auprès des autres sur le fonctionnement de ces différents services, on se transmet quelques combines pour ajouter des sous-titres à son fichier vidéo, débrider les limitations imposées par les services de téléchargement direct ou enregistrer une vidéo streaming, etc.

> *« Actuellement, Amazon.fr permet d'acheter deux coffrets DVD pour le prix d'un ou un coffret offert pour l'achat de deux (sur certains coffrets uniquement) grâce au code promo SERIESTV. Je me suis fait avoir l'autre jour (j'ai acheté trois coffrets, j'aurai pu en avoir un gratuit 😕) donc j'essaie de ne plus passer à côté d'un code promo 😃. » (Whinging, homme, 20 ans, series-fans.com)*

Certains forums internet comportent un fil de discussion spécialement dédié à ces questions techniques. Il s'agit le plus souvent de forums liés à des sites de contenus : plateformes de téléchargement de séries ou de sous-titres, sites de référencement de liens streaming. Sur le site de sous-titres SeriesSub[51], un fil de discussion du forum est par exemple intitulé *« Aide, questions, tutoriels… »*. Il contient plusieurs centaines de sous-sujets initiés par les internautes ainsi que quelques tutoriels et guides fournis par les administrateurs. Plus ou moins pointus, ces tutoriels (*« Incruster les sous-titres à une vidéo »*, *« Décrypter les noms de fichier épisode »*, *« Éliminer le bug des balises sur SubtitleWorkshop »*, etc.) ont été vus par des milliers d'internautes..

Pour les plus investis des sériphiles, si le statut du spécialiste « ès séries » qu'ils occupent parmi leur entourage peut être à bien des égards flatteur, il peut aussi s'avérer frustrant car il sous-tend des interactions peu réciproques dans lesquelles ils occupent avant tout les rôles de prescripteur et distributeur : *« Dans mon entourage*, raconte Mélanie, *je suis la DVDthèque ambulante en séries »*[52]. Sur le Web, les relations affinitaires liées à cet intérêt commun vont venir suppléer les rapports plus asymétriques en matière de séries entre le fan et ses proches. Celui-ci pourra bénéficier à son tour des conseils et recommandations d'autres amateurs éclairés qui seront pour lui des vecteurs complémentaires de découverte et d'appropriation de contenus inédits. S'ils accordent en général la primauté de leur participation à un ou deux sites, ils tendent à multiplier les sources relationnelles et médiatiques afin d'opérer une veille plus ample sur l'actualité des séries. Ils échangent avec leurs pairs et profitent de leurs domaines de compétence respectifs.

Ainsi, le *savoir-être-sériphile* relève-t-il d'une dynamique d'apprentissage souvent liée aux frottements à d'autres sériphiles. C'est ce que révélait Pasquier à propos des petites fans d'*Hélène et les garçons* généralement soumise à l'influence de la meilleure

---

[51] http://www.seriessub.com/.

[52] 25 ans, étudiante.

amie : « On ne devient pas fan toute seule devant son poste. Il faut des intermédiaires, généralement une autre fan dans l'entourage proche, qui va s'employer à convertir la nouvelle initiée en lui révélant des informations sur la vraie vie des personnages »[53]. À un âge plus avancé, les diverses plateformes dédiées d'Internet, arènes collectives nouvelles, peuvent jouer un rôle aujourd'hui important. Les échanges se caractérisent ainsi par une transmission, intentionnelle ou non, des plus avertis vers les plus néophytes. Que ce soit par une réponse explicite à une requête sur un forum ou par une exploration des précédents échanges archivés contenant les informations recherchées (à cet égard, les internautes posant une question maintes fois traitée lors de précédents échanges sur un forum sont invités à prendre le temps de faire une recherche préalable avant de mobiliser la communauté). Hélène le raconte comme un processus quasi initiatique consistant à intégrer auprès des plus anciens, les références en matière de séries mais aussi les règles des collectifs de sériphiles et des espaces spécifiques dans lesquels ils s'expriment :

> *« Il fut un temps où je passais ma vie sur les forums, à échanger. C'est dans cette période là aussi où j'ai appris finalement, en voyant comment les autres fonctionnaient. J'ai posé les bases, tous ces éléments : où trouver quoi, où se passe quoi, quand… La culture, elle s'acquière par l'échange. » (24 ans, doctorante)*

Olivier Donnat souligne à ce propos que « toute pratique culturelle exige l'accumulation préalable d'un minimum d'informations et, dans la plupart des cas, de connaissances »[54]. Cette remarque vaut également, si ce n'est davantage, concernant les pratiques culturelles en ligne, car il ne suffit pas de disposer d'un ordinateur connecté pour profiter *de facto* des multiples avantages qu'offre la toile en matière de contenus et d'informations. Utiliser un moteur de recherche, participer à un forum de discussion, télécharger un contenu… la maîtrise de ces ressources requiert en effet davantage d'aptitudes (techniques, cognitives ou encore sociales) que la « seule » mise en fonctionnement d'un téléviseur. Sans cela, l'exploitation des ressources pourtant pléthoriques du réseau peut vite apparaître un exercice limité. À son tour, la socio-pragmatique de l'attachement nous incite à considérer la réceptivité esthétique et le développement du goût comme évènements coextensifs d'une dimension technique[55]. Car toute appropriation d'une œuvre appelle en général une certaine maîtrise des dispositifs techniques et matériels par lesquels elle passe pour exister.

L'amateur de séries contemporain fait montre d'une multitude de compétences afférentes à ses multiples postures lorsqu'il s'adonne au plaisir sériel : il est simultanément un « lecteur » en face de « textes » à interpréter – compétences

---

[53] Pasquier (1999), *La Culture des sentiments*…, p. 193.

[54] Donnat (1994), Les Français face à la culture…, p. 15.

[55] Hennion *et alii.* (2000), *Figures de l'amateur*… ; Hennion (2005) « Pour une pragmatique »…

herméneutiques – ; un usager mobilisant divers équipements et services audiovisuels – compétences techniques – ; un partenaire d'échange et un interlocuteur lors de maintes conversations relatives aux séries (médiées ou non pas des dispositifs communicationnels) – compétences sociales. Sans parler des aptitudes requises pour les auteurs de fanfictions et les sous-titreurs amateurs. J'ai tenté de montrer ici que ces diverses compétences font l'objet de nombreux échanges et transmissions entre les sériphiles, que ce soit en face-à-face à l'intérieur des réseaux affinitaires ou sur les espaces dédiés d'Internet.

Après avoir constaté dans un premier temps du chapitre qu'en matière de séries l'expérience spectatorielle révèle un caractère intimiste confinant parfois à un certain individualisme, cette seconde section a montré en revanche que l'attachement sériel n'est pas pour autant dénué de toute dimension collective, loin s'en faut. Sur la toile ou en-dehors, les séries font l'objet de nombreux échanges d'information et de ressentis, d'appréciations et d'interprétations. Un pas plus loin sont partagées des productions et créations amateurs qui enrichissent voire permettent (*fansubbing*) la spectature. Enfin, nous avons vu qu'en sus de tout ça s'échangent des compétences et des savoir-faire. Intéressons-nous à présent à l'interrelation entre les activités spectatorielles et communicationnelles. Je m'arrêterai en particulier sur une évolution notable des pratiques conversationnelles, rendues désormais risquées en raison de la désynchronisation relative des temps sociaux de visionnage sous le coup des dispositifs de délinarisation des programmes télévisuels.

6.3 – La spectature sérielle et son horizon de communication

6.3.1 – Un rapport aux séries renouvelé au contact des autres fans

L'inscription de la réception dans des collectifs de sériphiles concourt à modifier la manière d'appréhender les séries. L'horizon de communication qui suit leur visionnage tend à infléchir le regard des fans sur leur propre consommation. La perspective de pouvoir partager ensuite ses impressions avec un proche, sur un forum de discussion ou encore dans une chronique que l'on tient régulièrement sur un blog et, le cas échéant, d'avoir à y défendre son avis, confère une certaine légitimité à l'activité de visionnage elle-même. Regarder une série peut devenir alors une pratique *« utile »*, *« productive »* puisque l'on peut *« en faire quelque chose »*. La série devient une matière première employée à un ensemble de pratiques communicationnelles et expressives. Pour les fans, ce rapport aux fictions s'inscrit dans une valorisation plus large de l'appropriation active des œuvres, à contre-pied des figures repoussoir du *couch potato* inerte ou encore du fanatique mystifié dont ils prennent le soin de se démarquer. Philippe Le Guern évoque la double posture d'engagement/distanciation

du fan[56] : tout fan qu'il est, il tient à manifester son discernement et sa distance vis-à-vis d'un investissement fanatique qui pourrait être perçu comme « monstrueux » par la société, à commencer par le sociologue[57]. Le mode passionnel des fans internautes les conduit vers une réception plus critique et analytique qui s'observe (et s'évalue), pour ces forumeurs et blogueurs, au gré des posts, billets et autres commentaires qu'ils rédigent :

> *« Avant je regardais la télé pour me détendre. Finalement j'étais un téléspectateur passif. C'était un pur divertissement et je n'allais pas plus loin que "j'apprécie ce personnage", "cette série est intéressante". (…) Ça m'a montré qu'on pouvait voir énormément de choses dans les séries. C'était un apprentissage tant de l'esprit critique que de l'analyse qu'on pouvait faire des épisodes, des références culturelles qui s'y trouvent, etc. Ça, c'était peut-être la première phase d'apprentissage. » (Laurent, 31 ans, chargé de communication)*

Ceci se traduit aussi fréquemment par un accroissement de la pratique, que Damien justifie par *« l'effet d'émulation terrible »* lié à *« l'effet de groupe »*[58] : bref, une dynamique d'entraînement mutuel. Cette émulation est entretenue à l'occasion par les multiples jeux et quizz organisés par les amateurs ou les sites autour des séries. Outre leur aspect ludique, ces jeux sont aussi des occasions de jauger ses connaissances, celles des autres et de manifester ses compétences. Symptomatique de cette dernière idée, le jeu « Êtes-vous un véritable sériphile » lancé par un membre du forum SeriesLive. Comme son intitulé l'indique, il s'agit de confronter sa *science* des séries à celle des autres.

Plusieurs forums internet consacrent à ces jeux des espaces spécifiques : « L'espace détente » sur SeriesLive, « Récré A2 (ou plus) » sur Seri'nfinity ou encore « Jeux et Animations » sur Série-fans. Leurs membres respectifs s'y adonnent aux mêmes types de jeux prenant pour support des dizaines de séries et ouverts à ceux qui souhaitent participer. Mais, y compris sur les grands forums comme celui de SeriesLive, ces jeux s'ordonnancent autour d'un petit noyau dur de membres parmi les plus investis sur le site. Le plus populaire est le quizz : une question liée à une série est posée et le premier qui donne la bonne réponse recueille 1 point. L'heureux gagnant pose à son tour une nouvelle question, et ainsi de suite[59]. Au terme du jeu (qui peut durer plusieurs mois voire plusieurs années), la personne qui comptabilise le plus grand nombre de points, remporte la partie. En 2006 et 2008, en parallèle de la Coupe du Monde de Football puis des Jeux Olympiques d'été, SeriesLive a vu se tenir la « Coupe du Monde des Séries » puis les « J.O. des séries », deux grands tournois

---

[56] Le Guern (2002), « En être ou pas »…

[57] Le Bart (2004), « Stratégies identitaires de fans »…

[58] 25 ans, informaticien.

[59] Il existe des variantes avec, en lieu et place de la question, une proposition de photo ou de réplique tirée des séries.

confrontant les séries parmi les plus en vue du site (256 séries sur la ligne de départ en 2008) aux termes desquels *Friends* puis *Dr House*, sur la base d'une suite de votes suivant des règles plutôt complexes, ont été désignés vainqueurs :

> *« Les J.O. des séries, ça a bien marché. C'était vachement sympa, ça change du traditionnel "Quel acteur préférez-vous ?" quoi ! (…) Par exemple sur le site, toutes les semaines on peut voter sur le "top des séries" ça s'appelle, et selon le nombre – c'est compliqué – en fait, plus on poste de messages dans les news plus on a ce qu'on appelle des SL – c'est la monnaie de SeriesLive on va dire – et plus on a de SL, plus on a de pouvoir de vote. » (Mélanie, 25 ans, étudiante)*

Qu'ils aiment à participer à ces jeux ou non, quelques férus visent à acquérir une connaissance la plus exhaustive de l'univers sériel, induisant en conséquence de se frotter à des titres peu appréciés. Antoine n'estime guère le très populaire feuilleton *Lost*, et pourtant :

> *« Je n'aime pas passer à côté de quelque chose. Quand tu es sériphile, il faut citer Lost à un moment. C'était un peu un devoir aussi que je m'imposais » (21 ans, journaliste pigiste).*

Pour Antoine, comme pour certains de ces jeunes adultes, la frontière entre loisir pur et activité à visée professionnelle n'apparaît pas toujours évidente et le regain d'engagement de certains se confond parfois avec les velléités d'en faire un jour un *« gagne-pain »*.

En attendant, ils pourront se contenter d'être de véritables références dans le « milieu » des sériphiles ; ce qui exige toutefois de se démarquer du lot des multiples expressions et prises de parole présentes sur la toile. Se prêtant à des interventions plus approfondies, analytiques et parfois proches du style journalistique ou littéraire, le blog paraît de ce point de vue plus approprié que le forum (bien que certains forums, comme PerDUSA, présentent aussi ce type d'interventions et d'échanges). Quelques anciens « grands » forumeurs ont ainsi créé leur propre blog et des personnes qui se sont connues antérieurement sur des forums peuvent continuer à se suivre et échanger par blogs interposés. Par ailleurs, les formules très collectives et plus anonymes des grands forums de type SérieLive ou Allociné laissent progressivement place à des envies d'intimité et d'entre soi. Messages Personnels sur les forums (MP), *chat*, téléphone, etc. sont peu à peu privilégiés pour des interactions qui tendent avec le temps à se focaliser sur quelques personnes ; des relations rencontrées sur la toile et exclusivement entretenues virtuellement mais qui pourtant se pérennisent malgré la distance et l'absence de rencontre physique :

> *« Il y a des personnes que je connais depuis À la Maison Blanche. On vient de créer un forum sur The mentalist ce week-end. J'en ai parlé à Albertina. Je l'ai rencontrée et elle avait un site sur un personnage de À la Maison Blanche en 2001. On s'est toujours suivies depuis 2001. Finalement, il y a des tas d'amitiés réelles qui ne durent pas aussi longtemps*

que tout ce qu'on a pu échanger en termes de séries. Vous vous voyez en dehors ? Non. On s'est vues deux fois pour s'échanger des choses. C'est virtuel, en fait. Finalement, c'est des communautés qui se suivent. » (Hélène, 24 ans, doctorante).

Nous allons voir que blog et forum ne semblent pas donner lieu, en soi, à des pratiques d'échange très différentes (types de fréquentation, de compte-rendu d'expérience). Les différences tiendraient plutôt à la dimension de ces espaces conversationnels ainsi qu'au type de public d'internautes qui les fréquentent.

6.3.2 – Visionnage et partage : deux activités entrelacées

L'expérience de partage collectif consécutif au suivi d'une série finit parfois par primer sur l'attachement à celle-ci. Comme l'a bien montré Baym dans son étude de la communauté r.a.t.s.[60], l'objet d'intérêt commun au départ de la relation peut en effet passer alors au second plan. En tout cas, il existe une continuité entre les activités de visionnage et d'échange, l'une et l'autre s'alimentant réciproquement. Il ressort un effet d'entraînement lié à l'entremêlement de ces deux activités : la pratique appelle la communication qui concourt à davantage de consommation, à son tour engendrant plus d'échange… :

« J'ai été ravi de déjeuner avec vous tous, chaque semaine, pendant autant de mois, deux années de suite. Merci encore, Pierre, pour cette belle idée que fut le Lostomètre (plus belle que la série, parfois !). Je n'oublierai jamais les passions que ça a pu générer, l'excitation à la veille d'une diffusion, les recherches intenses en mythologie, science, littérature… les débats, les coups de gueules qui suivaient, toutes ces richesses culturelles, émotionnelles. Merci à tous de m'avoir permis de vivre ça, ce fut une magnifique aventure. J'ai comme une petite boule au fond de la gorge. » (Midd, Lostomètre)[61]

Outre les pratiques de visionnage à plusieurs qui favorisent les discussions *in praesentia*, la consommation « en solo » peut quant à elle donner lieu à des échanges au travers d'outils de communication synchrone de type téléphone ou *chat*. Mais comme nous l'avons déjà constaté précédemment, ces discussions *in situ* sont pour la plupart le signe que l'épisode (ou la série) ne parvient pas à accrocher celui qui le regarde :

« Si c'est particulièrement nul, oui je discute en même temps. Sinon, non. Si je suis à fond dedans, je suis à fond dedans. Ça m'est arrivé sur des séries de "seconde main" à l'époque où je regardais beaucoup de choses. J'avais ma fenêtre avec la série et la fenêtre MSN de l'autre. » (Gabriel, 24 ans, étudiant)

---

[60] Baym (2000), *Tune In, Log On…*

[61] Extrait d'un blog dédié à *Lost*, à la suite du billet sur le dernier épisode de la série : http://seriestv.blog.lemonde.fr/2010/05/25/lostometre-saison-6-episodes-17-et-18/.

Une large part des pratiques conversationnelles de nos enquêtés s'effectue donc avant tout à la suite du visionnage. Or, des disparités dans les formes interactives apparaissent entre les forums à large audience (SeriesLive, Allociné, etc.) et les blogs et autres forums plus confidentiels (Seri'nfinity, Series-fans, Perdusa) côtoyés par des groupes restreints d'habitués[62]. Fréquentés en nombre par des amateurs de tous ordres, les premiers impliquent des interactions généralement peu approfondies et peu suivies. Les commentaires sont plutôt courts et relèvent principalement d'un affichage succinct de goûts et aversions. Les possibilités de débattre sont freinées par la diversité des rythmes de consommation des membres : quand certains expriment leur récente découverte d'une série, d'autres au contraire évoquent sa seconde saison diffusée en France, quand ce n'est pas la quatrième saison en cours aux États-Unis. Difficile dans un tel contexte de discuter pleinement sans risquer de dévoiler ou se voir dévoiler des éléments de l'intrigue. Les différentes interventions peuvent de plus ne pas avoir entre elles de véritable lien autre que le sujet initial. Dans ce cas, chaque écrivant apporte sa contribution sans chercher à répondre ou rebondir aux précédentes commentaires. Enfin, le relatif anonymat de ces espaces, en partie lié à la multitude, invite à des interactions plus virulentes, allant jusqu'à outrepasser parfois les règles de bienséance inhérentes aux forums de discussion. C'est ce que raconte Vlad, membre de SeriesLives :

> *« Lost, j'adore en dire du mal. Ca me fait triper, il y a des séries qui ont des fans irréductibles qui n'acceptent pas qu'on puisse dire le moindre truc. Je reçois des mails d'insultes de gens qui ne supportent pas qu'on critique Prison Break ou Smallville. » (18 ans, lycéen).*

Plus intimistes, les blogs et les petits forums tendent à suivre davantage l'actualité de la série, correspondant régulièrement à l'agenda de diffusion américain. Forts d'un archivage de plusieurs années parfois, ces plateformes offrent à voir les multiples échanges, épisode par épisode, entre les membres. Le nombre restreint des participants ainsi que la relative synchronie de leur rythme de consommation leur permet des discussions au contraire plus étayées et suivies. Ces échanges présentent en outre les signes d'un plus haut degré de familiarité entre les interlocuteurs, ce dont témoigne les évocations ou références aux discussions antérieures effectuées sur le forum. Dans l'espace dédié à une série, chaque épisode, selon ses spécificités (qualité scénaristique, présence d'évènements décisifs ou équivoques, etc.) mais aussi selon les

[62] À titre comparatif, le site SeriesLive est crédité de plus de 28 000 membres quand Seri'nfinity n'en compte que soixante-dix. Toutefois, les premiers sont à l'origine de près de 82 000 messages alors que les seconds de plus de 50 000, ce qui laisse entrevoir la différence d'investissement des membres entre les deux plateformes. Pour l'anecdote, le noyau dur de Seri'nfinity est à l'origine de SeriesLive mais l'ampleur de son succès a conduit le site à s'élargir de telle façon que les habitués ont fini par le déserter. Une nouvelle politique éditoriale a fini par en faire une plateforme globale, à l'instar du site Allociné, à l'opposé des aspirations des premiers participants…dont une partie a élaboré le forum Seri'nfinity, nettement plus intimiste.

commentaires qu'il suscitera (propos pertinents, engagés, polémiques ou encore provocateurs), sera plus ou moins commenté et débattu, jusqu'à la diffusion de l'épisode suivant. Ainsi le collectif d'amateurs d'une série peut-il échanger au fil des épisodes et des saisons ses impressions et interprétations, ses coups de cœur et déceptions ; ils construiront collectivement leur goût, non seulement pour la série en question mais aussi couramment vis-à-vis de l'univers plus large du genre.

La relation entre visionnage et conversation est en outre mise en évidence par plusieurs administrateurs de forums internet qui relatent des pics d'activité à la suite de diffusions télévisées. Une étude de l'émission de télé-réalité *Loft Story* avait déjà relaté la concordance, en particulier lors des soirées de *prime time*, des usages télévisuels avec la fréquentation des forums dédiés à l'émission[63]. Les conclusions prennent à revers l'idée d'une pure et simple concurrence des deux médias et soulignent au contraire le rôle complémentaire du Web dans le succès de la première *real TV* française. C'est également ce qui ressort de mon propre terrain. À titre d'exemple, la rubrique d'un petit forum d'initiés concernant la série *Breaking Bad*, forte de nombreux échanges entre une douzaine de fans durant la deuxième saison présentée aux États-Unis, cesse brusquement toute activité pendant l'intersaison, de juin 2009 à mars 2010, pour reprendre précisément le 22 mars, c'est-à-dire le jour suivant la diffusion américaine du premier épisode de la troisième saison. L'actualité d'une série a ainsi des répercutions sur l'activité des forums qui lui sont consacrés, et la fin d'une série (ou son annulation) peut aller jusqu'à signifier celle de ses sites et des collectifs qui les animaient.

Toutefois, aujourd'hui plus qu'hier, la vie d'une fiction ne s'arrête pas à sa diffusion télévisée et celle-ci trouvera un éventuel second souffle à travers l'édition en DVD, les services de VOD et replay TV, et bien sûr les rediffusions télévisées et les diverses stratégies marketing dont elle peut faire l'objet. Les sites amateurs eux-mêmes, relayés par les plateformes de partage en ligne, peuvent également concourir à sa survie. Quand ils ne lui offrent pas tout simplement à eux seuls un destin auprès du public français, en parallèle d'un marché hexagonal qui n'assure pas, loin s'en faut, une visibilité à toutes les séries produites.

6.3.3 – La pratique des séries au risque des *spoilers*

Les multiples possibilités de consommer des contenus délinéarisés, c'est-à-dire extraits du cadre contraignant et néanmoins fédérateur du rendez-vous télévisuel, ne sont pas sans poser problème du point de vue des échanges et discussions consécutifs. Tout l'enjeu va être ainsi de protéger le plaisir et l'émotion précisément liés au mode

[63] Beaudoin, Valérie *et alii.* (2003), « L'entrelacement des médias dans la constitution des publics de *Loft Story* », rapport France Télécom R&D, 80/19.

de narration (séquençage du récit, procédé d'intrigue, mise en suspense…) dans un contexte de désynchronisation des temps sociaux de visionnage. Comment en effet parler avec d'autres d'une téléfiction sans risquer de dévoiler des éléments de l'intrigue si chacun se situe en un point différent du récit ?

Cette question est d'autant plus prégnante pour qui fréquente les sites internet spécialisés et la masse d'informations et de conversations qu'ils contiennent. Parcourir ces sites n'est en effet pas sans danger pour l'internaute candide qui ne serait pas au fait des derniers évènements d'une série. Ce danger est désigné sous le terme « spoiler » – de l'anglais *to spoil* : gâcher, abîmer. Il rend compte de l'expérience malheureuse de se voir divulguer à son corps défendant des évènements ultérieurs d'un récit. Les films sont aussi concernés mais, compte tenu de leur longueur, les séries sont bien évidemment davantage propices à de telles mésaventures. Mésaventure qu'a connue Gabriel à propos de l'identité du tueur, normalement révélée au dernier épisode de la première saison de *Dexter*. Il déclare avoir depuis une vraie *« phobie des spoilers »* qui l'a conduit à modérer sa fréquentation des sites et forums spécialisés.

Afin de limiter ce risque cependant, il est mené sur ces espaces internet une prévention soutenue au travers de différents dispositifs et conventions sociotechniques[64]. Cela passe avant toute chose par une architecture et un agencement éditorial *ad hoc*, en particulier par un cloisonnement des informations et des espaces de discussion. Ce cloisonnement est plus ou moins organisé en arborescence : par genres, par séries, par saisons, par épisodes. Un forum dédié à *Breaking Bad*[65] propose par exemple, à un premier niveau, des fils de discussion par saison, lesquels ouvrent sur d'autres fils consacrés à chaque épisode. Sur les forums justement, un ensemble de conventions ont été mises en place. La première d'entre elle est de respecter le cloisonnement sus-mentionné et de ne faire référence à une série (une saison ou un épisode) que dans les espaces qui leur sont spécifiquement alloués. Ensuite, lorsque ce n'est pas directement établi par l'agencement du site, il faut préciser de quelle série, de quelle saison et de quel épisode l'on s'apprête à parler. Si l'on désir évoquer une série, l'une de ses saisons ou l'un de ses épisodes en cours aux États-Unis et/ou non encore diffusé en France sur une chaîne nationale, il est impératif d'ajouter une mention « spoiler » à son message.

Outre les internautes, le système des balises et avertissements est largement employé par ces sites. Au même titre que dans les forums, celles-ci doivent être accolées à tout élément (article ou paragraphe, vidéo) traitant d'épisodes inédits à la télévision française (figure 6.55). De ce point de vue, le site PerDUSA consacré aux séries

---

[64] Voir récemment la vidéo en ligne « Official Spoiler Rules » dans laquelle quelques célébrités du petit écran énoncent, non sans humour, les règles à respecter en société afin d'éviter cet écueil : http://www.collegehumor.com/video/6739482/official-spoiler-rules (dernière visite : 20 mai 2013).

[65] http://www.breaking-bad.com/

exclusivement anglo-américaines fait exception à la règle. Pourtant administré par un collectif de sériphiles français, y est considéré comme spoiler « toute information relevant d'un épisode qui n'a pas encore été diffusé aux États-Unis »[66].

Figure 6.55 - En-tête d'un article publié par SeriesLive concernant des épisodes de *Smallville* en cours de diffusion aux États-Unis

De plus en plus de sites utilisent un ingénieux système de bouton d'affichage : comme l'illustre la figure 6.56, celui-ci laisse apparaître à l'internaute qui l'active l'information censée contenir un spoiler.

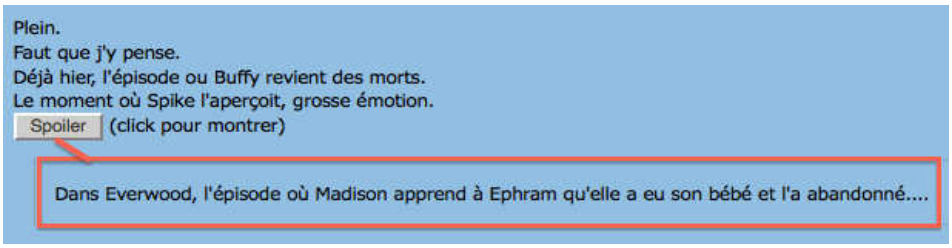

Figure 6.56 - Un bouton d'affichage « spoiler » inséré dans un commentaire ; son activation laisse apparaître le contenu du spoiler

Certains s'en amusent et détournent le dispositif (figure 6.57). L'information décisive dissimulée se révèle être une phrase ou une image humoristique :

Figure 6.57 - Balise « spoiler » détournée

[66] http://www.a-suivre.org/usa/regles-forum.php3 (dernière consultation le 20 mai 2013).

Au-delà de telles plaisanteries, la physionomie de certaines pages et de certains échanges peut être bouleversée selon qu'on active ou non ces balises. Comme en témoignent les figures 6.58 et 6.59 (ci-après), les discussions du fil général se doublent quelques fois d'un second niveau de discussion masqué par les balises et adressé à une partie seulement des internautes. Une telle utilisation prolongée de ce système est malgré tout modérément tolérée : d'une part, c'est une pratique excluante ; d'autre part, les raisons de la présence des balises – c'est-à-dire l'élément censé être un spoiler – est amené avec le temps à se perdre, faisant réapparaître le risque même qu'elle souhaitait prévenir.

Nao Asakura
Cynois
Messages: 426
Sexe:

« #4 LE 14 NOVEMBRE 2007 À 13H16 » CITER

Citation de Nao/Gilles le le 14 novembre 2007 à 10h59
Eheh...
C'est vrai. Euh..... Quels éléments ?

hum.. décision difficile : dois-je utiliser la balise spoiler ?(*qui cela dit en passant est très chouette*)...
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

Citation de Nao/Gilles le le 14 novembre 2007 à 10h59
dans le dernier quart d'heure, il y a un ralentissement impressionnant du rythme, et donc une nette amélioration de la fluidité du récit. Ainsi...
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

réponse à la partie dans le spoiler (*je sens que ça va vite me gaver cette affaire¬¬*")
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

Citation de Nao/Gilles le le 14 novembre 2007 à 10h59
Les personnages les mieux exploités de ce livre V deuxième partie :
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

.... Méléagant... (**admiratrice absolue de Carlo Brandt**)

Signaler au modérateur IP archivée

Figure 6.58 - Message tiré d'une conversation sur un forum dédié à *Kaamelott*[67]

Nao Asakura
Cynois
Messages: 426
Sexe:

« #4 LE 14 NOVEMBRE 2007 À 13H16 » CITER

Citation de Nao/Gilles le le 14 novembre 2007 à 10h59
Eheh...
C'est vrai. Euh..... Quels éléments ?

hum.. décision difficile : dois-je utiliser la balise spoiler ?(*qui cela dit en passant est très chouette*)...
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

Ben dans les quelques premiers épisodes qui ont été diffusés pour le moment, au moins une fois dans chacun, un des personnages fait mention dans la même phrase de "mort" et du "roi"; ça fait tiquer que si on reconsidère en partant de la fin. Euuuh, yavait autre chose mais là ça me revient pas...

Citation de Nao/Gilles le le 14 novembre 2007 à 10h59
dans le dernier quart d'heure, il y a un ralentissement impressionnant du rythme, et donc une nette amélioration de la fluidité du récit. Ainsi...
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

On consacre facilement cinq minutes à montrer une "pièce de théâtre" très curieuse et apparemment sans intérêt pour l'histoire. Je pense qu'elle va générer des discussions, des théories !

réponse à la partie dans le spoiler (*je sens que ça va vite me gaver cette affaire¬¬*")
SPOILER **(cliquez pour montrer ou cacher)**

La partie du théâtre m'a tout simplement scotchée, à mon avis c'est une des parties les mieux écrites/réalisées du prime. Toutes les répliques sont parfaites, tout comme l'image. Quant à l'intérêt pour l'histoire, moi je le vois dans la pièce qui est jouée, l'histoire du garçon qui criait au loup... me suis couchée en me disant, "mais bon sang pourquoi cette histoire là?.. grml il doit y avoir une raison"... On peut penser que c'est une sorte d'avertissement pour Arthur, qui raconte partout que les dieux ne veulent plus de lui comme roi, et qu'il arrive plus à retirer l'épée... Mais bon, ça fait surement s'arranger c't'affaire, je pense comme Perceval : Arthur sans Excalibur ça fait bizarre.

Figure 6.59 - Le même message une fois les spoilers affichés ; l'aspect confus du dialogue, fait de citations et de balises actives, fini par être pointé par un des locuteurs : « *je sens que ça va vite me gaver cette affaire* »

[67] http://kaa.noisen.com/4926/la-fin-du-livre-v/ (dernière consultation, le 20 mai 2013).

Dans d'autres cas, certains articles ou rubriques sont certifiées entièrement « spoilerless », soit en français, sans information liée à des épisodes non diffusés sur les chaînes françaises. Le site Forom.com a pour sa part mis en place un mode « spoilerless » faisant disparaître de l'ensemble du site tous les éléments pourvus d'une balise spoiler. Seri'nfinity, enfin, réserve un fil de discussion de son forum aux épisodes diffusés aux États-Unis. Intitulé « Sorties d'Usines », il comprend une soixantaine de *topics* dédiés à autant de séries au sein desquels les discussions accompagnent le rythme de diffusion américain. En-dehors de cet espace d'échange, l'actualité sérielle français prévaut.

On constate ainsi que, conformément à ce risque caractéristique des fictions feuilletonnantes, un ensemble de règles organise ces espaces du Web. L'irrespect de l'une de ces règles est mal perçu et peu ou prou sanctionné par les administrateurs ou les autres internautes. Elles fonctionnent comme un cadre normatif que les amateurs sont supposés connaître, et qui explique par exemple l'expression « s'autospoiler » aperçu quelques-fois. À première vue incongru, ce verbe employé en mode pronominal signifie que celui qui l'utilise n'a pas su, ou accidentellement pas vu, les divers dispositifs de sécurité l'entourant – à l'instar d'un automobiliste qui se trouverait dans le fossé, étant passé outre le panneau routier « danger : virage dangereux » et n'ayant donc pas décéléré à l'abord dudit virage.

> *« Arf, je me suis spoilé tout seul en regardant les 10 premières secondes du teaser de dexter image par image ><' » (negeil, SeriesAddict.fr)*

Certaines personnes en revanche aiment à connaître les éléments de l'intrigue avant de visionner les épisodes. Au contraire de la plupart, ils recherchent les spoilers et autant dire qu'Internet représente pour eux une ressource intarissable :

> *« Avant j'achetais les magazines pour avoir les spoilers. Maintenant les forums, c'est tous les soirs. J'y vais quand je cherche des infos sur telle ou telle série, le plus souvent pour chercher quel acteur joue dans telle série par exemple. Ou pour savoir ce qui se passe dans l'épisode suivant, parce que moi contrairement à beaucoup, j'aime bien les spoilers. Plus on me donne d'infos sur ce qui va se passer, plus ça m'intéresse. Je n'aime pas qu'on me garde en haleine, j'ai horreur de ça. Je fais partie du peu de gens qui sont comme ça et du coup les magazines, les sites ça me sert un peu à ça. » (Mélanie, 25 ans, étudiante)*

Hormis ces (rares) sériphiles à l'affut du moindre spoiler, l'attribution des responsabilités dans les cas de spoiler non volontaire n'est pas toujours évidente, comme en témoigne cette situation observée sur le blog du journaliste Pierre Sérisier, à la suite d'une de ses publications[68]. Sérisier y propose une analyse de la quatrième saison de *Dexter*, dont le dernier épisode vient d'être diffusé aux États-Unis. Aucun avertissement n'est émis au départ, tandis qu'il livre des éléments cruciaux quant au

[68] http://seriestv.blog.lemonde.fr/2009/12/18/dexter-mon-pere-ce-tueur/.

déroulement de la saison. Suite à une poignée de commentaires plus ou moins de virulents, le journaliste ajoute la précieuse mention (figure 6.60). Pour la plupart des commentateurs, un tel avertissement relève de l'évidence puisqu'il est question d'épisodes non diffusés encore en France :

> *« Bonjour, puis-je vous faire une suggestion ? Ce serait de rajouter un ENORME "spoiler warning" (francisez-le comme vous voulez) : "attention, révélation de la fin de Dexter Saison 4". (…) Je ne veux pas dire du mal de votre billet, mon propos n'est pas de le commenter. Mais je veux protéger les gens ouvrant votre post par simple curiosité alors qu'ils n'ont pas fini la saison 4. De grâce, un peu de compassion pour tous les gens dont vous risquez de démolir le plaisir ! » (Seub)*

> *« oui sympa de pourrir la fin !! une lectrice décue » (Nemo)*

> *« Je comptais regarder les épisodes 11 et 12 de ma série préféré ce week end…Vous aurez compris laquelle ! En lisant mon journal préféré je tombe sur votre post. Je me dis : "cool, je vais prendre des nouvelles de la serie". Et la horreur, vous racontez la fin et vous me privez du plaisir de la découverte…Ce n'est vraiment pas sympas…je ne vais pas apprécier la fin de cette saison comme elle le mérite ! Vous auriez pu prévenir… » (Rex)*

Pour d'autres au contraire, si l'auteur du billet aurait effectivement pu insérer un avertissement, la faute en revient en premier lieu aux internautes « spoilés » qui, pour reprendre une expression avancée par l'un des commentateurs, ne savent pas *« surfer proprement »* :

> *« A tous ceux qui se plaignent de s'être fait spoiler… Il suffit d'un peu de bon sens pour se retenir à lire un article qui forcément (comme dans 95% des articles) va révéler une partie de l'histoire. La saison 4 de Dexter terminée, un article (parfait, en passant, je n'aurais rien ajouté) qui tombe 5 jours après le dernier épisode ne peut que revenir sur l'ensemble de la série, en particulier de la saison 4 et de son dénouement. Mais bon, il est vrai qu'un avertissement "Attention spoiler" ne mange pas de pain.Ca vous apprendra à surfer proprement » (petaire)*

> *« Si vous lisez le 3ème paragraphe sans vous douter d'un spoiler potentiel ("Pour cette raison, si la scène finale de la saison 4 peut saisir […] à la réflexion, elle n'est pas si inattendue que cela"), c'est que vous avez un problème. Si vous insistez, je le précise : [SPOILERS SAISONS 1 A 4] !!! » (Ticha)*

> *« Alors oui, la convention est d'afficher "Attention spoilers" avant d'écrire un tel article, en effet. Ceci dit, faut être couillon pour lire l'article jusqu'au bout, alors qu'au 3ème paragraphe, on voit de suite que la fin va être révélée dans l'article… » (JP)*

18 décembre 2009, par Pierre Sérisier

Dexter – Mon père, ce tueur

Il préférable de connaître la fin de la saison pour lire ce billet

C'est en lisant l'inscription sur les flancs du bateau que la lumière est apparue. *Slice of Life*. Tranche de vie, une expression accompagnée par ce jeu de mots

Figure 6.60 - En-tête du billet sur le blog « Le Monde des séries », une fois l'avertissement ajouté. En plus du verbe de la phrase, Sérisier a tout de même oublié de mentionner le numéro de la saison en question.

Une solution pour se prémunir de tout risque est encore de suivre l'actualité télévisuelle et le rythme de diffusion américains. Pour cela, nous avons vu qu'une partie des sériphiles, avec l'aide des réseaux d'échange internet et des nombreux sites de fans, s'est mis au diapason de l'agenda étatsunien. Dans certains collectifs, sur la toile (e.g. le forum Perdusa ou l'espace de discussion « Sorties d'Usine » de Seri'nfinity) ou en-dehors, il devient important d'accompagner le *« train en marche »* américain :

> *« Quand un épisode est diffusé aux US, la discussion se fait sur les deux-trois premiers jours, après on est vraiment à la ramasse. Donc c'est vrai que plus vite on l'a vu, plus c'est intéressant d'en discuter. » (Adrien, 24 ans, étudiant)*

Si ces sériphiles préviennent ainsi faisant la menace du spoiler, ils restent susceptibles à leur tour de *spoiler* les nombreuses personnes de l'entourage qui s'en tiennent à la diffusion télévisuelle française. Car en effet, nous avons vu que si ces dernières années l'offre hexagonale travaille activement à rattraper son retard vis-à-vis de la diffusion américaine, elle connaît encore régulièrement plusieurs saisons d'écart. Par exemple, la série *Fringe*, apparue sur la chaîne FOX en septembre 2008, a attendu dix mois (soit juin 2009) pour se voir programmée en France par TF1. Plus tardif, *Dr House*, diffusée dès novembre 2004, toujours sur le réseau FOX, fera son apparition en mars 2006, d'abord sur la plutôt confidentielle chaîne du câble TF6, puis en février 2007 sur TF1 (soit deux ans et demi plus tard après sa première diffusion américaine). Face à cet écart, les sériphiles aux faits des derniers événements diffusés outre-Atlantique laisseront l'initiative des conversations à leurs interlocuteurs moins avancés, de manière à savoir au préalable à quel niveau de l'histoire ces derniers se situent. Une

fois cette donnée obtenue, les éléments du récit à ne pas divulguer sont *grosso modo* connus et les discussions peuvent se dérouler sans trop de risque. Armand maintient pour sa part une veille télévisuelle sur quelques séries suivies par des proches pour savoir approximativement où ils en sont :

> *« Je ne vais pas suivre mais je regarde un peu Grey's Anatomy à la télé parce que ma mère regarde. Le lendemain, quand je lui téléphone, elle me dit : "c'était trop bien hier". Si je fais : "je ne me rappelle plus dans quel épisode tu es" et si je lui raconte l'épisode que moi je regarde… Il ne faut pas que je parle de plein de choses qui se passent dans plusieurs épisodes. » (20 ans, étudiant)*

Il n'est somme toute pas étonnant d'observer le lien étroit entre l'activité de visionnage et les pratiques conversationnelles. Cette relation a longtemps été affermie par l'existence d'un agenda globalement partagé par le public télévisuel, en raison d'un catalogue plutôt restreint de séries conjugué à une relative coïncidence des activités spectatorielles. Aujourd'hui, l'enrichissement du catalogue lié notamment au développement de l'édition de téléfictions en DVD et de l'essor des services de téléchargement, celui-ci doublé de la multiplication des dispositifs de délinéarisation des programmes (dont le DVD et le téléchargement sont grandement parties prenantes), ont bousculé cet agenda partagé. Ne suivant fréquemment pas au même rythme les mêmes séries, les amateurs ont dû plus que jamais faire face à la menace du spoiler lors des conversations. Ce risque est particulièrement prégnant au sein des sites, blogs et forums dédiés d'Internet où le sériphile peut trouver quantité d'informations, des informations susceptibles de se retourner contre lui au détour d'une page en lui révélant, contre son gré, un élément de l'intrigue à venir. Pour se prémunir d'un tel risque, les espaces spécialisés du Web ont mis en place un ensemble de pratiques et conventions à respecter. J'ai évoqué ici les principales.

Conclusion du chapitre 6

Si l'on évoque plus aisément le phénomène d'individualisation des consommations audiovisuelles, fondé sur les récentes conditions sociotechniques, d'une part, sur la spécificité des fictions sérielles d'autre part, la dimension collective demeure cependant toujours prégnante concernant les pratiques et appétences de chacun. Aux côtés des relais médiatiques examinés au chapitre 4, les cercles sociabilitaires assurent une part des conseils et recommandations pris plus ou moins en considération par les sériphiles pour leurs consommations futures. Certaines séries très populaires sont par ailleurs des facilitateurs d'interactions, au même titre que la thématique du « temps qu'il fait »[69], et partant, sont fréquemment mobilisées dans les conversations

[69] Boullier (2004), *La Télévision telle qu'on la parle…*

ordinaires (hier *Friends* ou *Urgences*, à présent *Les Experts* et *Dr House*). Cela étant, elles sont régulièrement synonymes de plaisir solitaire et, si on le partage avec d'autres, il s'agira de personnes intimes. Comme le note Glevarec, la spectature sérielle se rapproche à ce titre de la pratique de la lecture[70], d'autant plus lorsqu'elle est effectuée sur le (petit) écran de son ordinateur portable voire de son *smartphone*. Pour certains enquêtés, cette activité solitaire n'est pas suivi d'une volonté d'échanger *ex post* sur leur expérience spectatorielle. D'autres en revanche en éprouvent le besoin impérieux, expliqué comme un désir de prolonger le plaisir du visionnage. Ils satisfont ce besoin auprès de leur entourage et/ou en fréquentant les réseaux communautaires présents sur la toile. Car les sériphiles, en particulier les plus investis, ne bénéficient pas forcément d'interlocuteurs idoines parmi leurs proches. Le cas échéant, ils pourront se tourner vers les multiples espaces en ligne où se rencontrent et se réunissent des sériphiles aux profils multiples, générant moult collectifs plus ou moins vastes et labiles.

Ce dernier chapitre a notamment été l'occasion de me pencher plus avant sur ces collectifs internet, les espaces où ils se rassemblent et les échanges et conversations qu'ils donnent à voir. Ils entretiennent leur goût pour l'univers de la série en s'informant sur les dessous de son élaboration, les acteurs et scénaristes, etc. Ils glanent diverses astuces pour récupérer à moindre coût et rapidement des contenus ou des sous-titres. Ils visent ensuite à éprouver leurs sentiments et leurs interprétations des évènements des fictions qu'ils suivent. Ils affirment leurs appétences auprès d'autrui, parfois avec force conviction lorsqu'il s'agit de défendre un titre décrié ou encore méconnu. Ils partagent des contenus ou bien encore, à partir de ces derniers, des productions de leur cru (*fan'art*). Voilà brièvement brossées les pratiques à l'œuvre chez les sériphiles ainsi qu'au sein des communautés de fans sur le Web.

En définitive, il se dégage une tension forte entre l'aspect individualisé de la fréquentation de séries et l'horizon relationnel qui s'actualise pour une part aujourd'hui *via* les multiples espaces dédiés d'Internet (sites, forums, blogs). Nous remarquons ici les modalités d'un rapport consommatoire complexe entre personnalisation et médiation collective, l'une et l'autre également fondées sur les technologies numériques de l'information et de la communication. Ce rapport préside autrement dit à un attachement vécu sur un mode avant tout intime, mais malgré tout travaillé par le besoin de l'inscrire dans le cadre d'une expérience collective : qu'elle soit concrète, au travers des interactions et échanges quotidiens, ou idéelle, renvoyant alors au sentiment plus ou moins vif d'appartenir à une communauté d'expérience – un public, quelque « fictionnel » qu'il puisse être[71]. C'est notamment à ce besoin que les multiples collectifs de sériphiles qui œuvrent sur la toile permettent de répondre.

---

[70] Glevarec (2010), « Trouble dans la fiction »…

[71] Dayan (1992), « Les mystères de la réception »…

Conclusion générale

La pratique des séries

Que fabriquons-nous avec les séries ? Ou, formulé autrement, que font et font faire les séries à leurs spectateurs ? Comment les individus consomment-ils les séries ? Quelles expériences en ont-ils ? À quelles activités concrètes l'attachement sériel donne-t-il lieu ? Quels sont les ressorts de cet attachement sériel ? C'est à ces questions que ce travail doctoral a souhaité apporter des éléments de réponse.

On le devine, un tel questionnement conduit à se démarquer du paradigme de la réception, lequel fournit (avec les approches d'inspiration sémiologique) la majorité des études sur les séries télévisées. Certes, les *Reception Studies* ont permis, à partir de la fin des années 1970, de repenser le processus de réception médiatique et le statut du « récepteur » : elles envisagent la première comme expérience active et prêtent au second des compétences interprétatives. Elles se sont appuyées pour ce faire sur le courant des études littéraires (notamment élaborées par les théoriciens de l'École de Constance) qu'elles ont prolongé et orienté vers des objets moins « légitimes » comme les programmes télévisés et radiophoniques, la littérature populaire et la bande dessinée. Lui empruntant notamment le modèle texte/lecteur, les études anglo-saxonnes de la réception postulent que les significations émergent de l'interaction entre un texte et son lecteur. En d'autres termes, les significations ne sont ni contenues tout entières dans le texte, ni dans les dispositions socioculturelles du lecteur. Concentrées sur l'activité interprétative des téléspectateurs faisant écho aux caractéristiques sémantiques des programmes qu'ils regardent, les *Reception Studies* ont néanmoins trop souvent négligé les dimensions matérielles et techniques de cette rencontre entre un lecteur et un texte.

Or, l'historien Roger Chartier a très tôt souligné l'importance du caractère matériel et formel des œuvres. Pour lui, la nature du support de l'œuvre sur lequel celle-ci se présente infléchit la façon dont un lecteur fait sien cette œuvre et lui donne sens. Chartier explique, à propos des textes littéraires : « Contre la représentation élaborée par la littérature elle-même, du texte idéal, abstrait, stable parce que détaché de toute

matérialité, il faut rappeler avec force qu'il n'est pas de texte hors le support qui le donne à lire, pas de compréhension d'un écrit, quel qu'il soit, qui ne dépende des formes dans lesquelles il atteint son lecteur »[1]. Cette recommandation est d'autant plus précieuse que les médiations matérielles et techniques n'ont cessé d'évoluer et de se multiplier ces dernières décennies, à la faveur du tournant numérique notamment. Une palette de technologies, d'équipements et de services audiovisuels et informatiques est apparue liée plus ou moins directement à la pratique du spectacle audiovisuel domestique. Les supports VHS, DVD et Blu-ray, les fichiers DivX, les services de vidéo à la demande (VOD) et de télévision de rattrapage (replay TV), les écrans plasma et LCD, le Home cinéma, etc., toutes ces technologies sont ainsi venues modifier et diversifier les mises en présence et les modes de disponibilité[2] des séries. Elles ont entrainé la métamorphose des séries elles-mêmes. Certains dispositifs ont contribué en particulier à l'émergence de ce que j'ai appelé, à la suite de John Caldwell, la *série-contenu*[3]. Inscrite dans un modèle de type « éditorial »[4], c'est-à-dire discrétisée et autonomisée vis-à-vis de la programmation télévisuelle, la *série-contenu* (et ses corollaires les *série-support* et *série-fichier*) est venue s'ajouter à l'historique *série-programme* diffusée par la télévision selon un modèle « de flot ».

Les séries-contenus ont été à l'origine de pratiques spectatorielles inédites. C'est le cas des pratiques conservatoires, dont j'ai montré qu'elles se distribuent entre stockage provisoire et collection, en passant par une forme de conservation-disposition. La numérisation des séries a facilitée leur conservation, ces récits fleuves de dizaines d'heures de vidéo se révélant vite matériellement encombrants. La mutation des séries télévisuelles en contenus audiovisuels a également ouvert la voie à l'échange entre particuliers, un phénomène intensifié par le numérique et l'apparition de vastes réseaux de partage sur Internet (P2P).

L'activité de spectature s'en est aussi trouvée profondément renouvelée. L'historique consommation *de suivi* attachée aux rendez-vous réguliers fixés par les diffuseurs s'est vue concurrencée par une nouvelle forme de consommation constitutive des séries-contenus ; une régime spectatoriel en partie libéré de la temporalité et de l'agenda télévisuels. La disponibilité des séries par saisons entières en DVD ou DivX a modifié potentiellement le rapport entretenu par le spectateur avec l'œuvre. Tandis que la

---

[1] Chartier, Roger (1993), « Textes, imprimés, lectures », *in* M. Poulain, *Pour une sociologie de la lecture. Lecteurs et lecture dans la France Contemporaine*, Paris, Le Cercle de la librairie, p. 197.

[2] Ces expressions ne sont pas sans lien avec ce que Chartier a lui-même appelé la *mise en imprimé* du livre. Celle-ci renvoie aux décisions éditoriales et au travail de l'atelier, et vient en contrepoint de la *mise en texte* qui correspond pour sa part aux stratégies d'écriture et aux intensions de l'« auteur ». La mise en imprimé peut selon lui infléchir voire détourner les premières visées de l'auteur *misent* en texte, que ce soit en termes de public cible ou de types de lecture. Voir Chartier (1993), « Textes, imprimés, lectures »…

[3] Au sens donné par Caldwell au couple notionnel programme/contenu : Caldwell (2004), "Convergence Television"…

[4] Miège (2000), Les Industries du contenu…

télévision diffuse traditionnellement une série sur un rythme d'un à trois épisodes hebdomadaires, dessinant un horizon temporel de réception de l'œuvre étendu, sa consommation en DVD ou DivX tend à ramasser la temporalité du récit et à clore plus rapidement l'œuvre sur elle-même. Le registre de référence de la série s'en trouve réformé à cette occasion, et c'est ce qui explique notamment les nombreux rapprochements et comparaisons effectués par les enquêtés entre les séries et les films de cinéma : les mises en condition de leur consommation respective tendent à converger, par exemple, au regard d'un (ré)investissement corporel ; par ailleurs, à l'instar du film, la perspective de clôture sémiotique est plus présente que jamais pour les séries, etc.[5]

Soit, donc, un premier postulat de ce travail a été qu'une série (*Friends*, *Dexter* ou une autre) n'est pas tout à fait la même selon qu'elle se donne à voir et est consommée dans le contexte et les contraintes de la grille télévisuelle, dans ceux d'un service de VOD ou encore en DVD. Ces modes de disponibilité constituent autant de conditions spectatorielles différentes déterminant des modalités d'appropriation et des formes d'attachement et d'expérience différentes pour les spectateurs – je viens d'en donner quelques exemples. Dans le sillage des recommandations de Chartier, il m'a donc semblé important d'envisager les séries et la pratique sérielle à l'aune de cette pluralité de formats et de supports en tenant compte de l'environnement sociotechnique dans lesquels ces récits sont consommés.

> « Cet écart, qui est l'espace dans lequel se construit le sens, a trop souvent été oublié, par les approches classiques qui pensent l'œuvre en elle-même, comme un texte pur dont les formes typographiques n'importent pas, mais aussi par la théorie de la réception qui postule une relation directe, immédiate, entre le "texte" et le lecteur, entre les "signaux textuels" maniés par l'auteur et l'"horizon d'attente" de ceux auxquels il s'adresse. Il y a là, me semble-t-il, une simplification illégitime du processus par lequel les œuvres prennent sens. Le restituer exige de considérer les relations nouées entre trois pôles : le texte, l'objet qui le porte et la pratique qui s'en empare. »[6]

La pragmatique de l'attachement initiée par Antoine Hennion prolonge le geste de l'historien « du livre et du lire ». Ladite pragmatique préconise d'étudier dans un même mouvement les différentes entités que sont – pour ce qui me concerne – les séries, leurs amateurs, et avec eux la file de médiateurs présents dans le cours de la pratique spectatorielle[7]. Et ces médiations sont nombreuses : les nombreux supports et technologies déjà évoqués, les conditions de la pratique sérielle, ses lieux et ses temps ainsi qu'une collection d'actants d'apparence plus secondaires : le canapé ou le

---

[5] Bergé (2007), « Du détachement à la discrétisation des contenus »…

[6] Chartier (1993), « Textes, imprimés, lectures »…, p. 197.

[7] Hennion, *et alii.* (2000), *Figures de l'amateur*… ; Hennion (2009), « Réflexivités »…

lit sur lequel on s'installe, les volets que l'on ferme, le téléphone que l'on coupe, le plateau-repas… tout cela participe de l'expérience spectatorielle, de l'attachement sériel. Selon les amateurs, certains de ces éléments intuitivement pensés comme accessoires n'en sont pas moins primordiaux, qui participent d'une mise en condition et concourent à la félicité sérielle. Mais la liste des médiations ne s'arrête pas là et compte encore les éléments paratextuels (bandes-annonces, affiches promotionnelles, contenus bonus, sous-titres, etc.)[8], les discours et critiques médiatiques, les collectifs d'amateurs et leurs innombrables échanges et conversations (notamment observables sur Internet). Bénéficiant de plus ou moins de visibilité et d'autorité dans le champ social, ces multiples *comptes-rendus* produits (au sens ethnométhodologique du terme) participent de la série et de sa réception.

Incidemment, les œuvres elles-mêmes peuvent paraître reléguées au second plan ; ce qui n'est pas faux, du moins si l'on s'en tient à l'acception que leur confèrent les études de réception à travers la notion de texte. Les séries n'ont pas été évacuées de l'analyse, loin s'en faut, cependant elles sont apparues davantage dans leurs dimensions formelle et matérielle. En outre, j'ai considéré certains éléments appartenant au « monde » de l'œuvre du fait de leur rôle actif dans les pratiques : les personnages, les structures narratives (itérative/feuilletonnante) et procédés narratifs (*cliffhanger*, mise en intrigue), etc. Le choix d'entrer par l'activité m'a toutefois conduit à m'intéresser surtout à la mise en disposition des séries et, ce faisant, à substituer aux notions de réception et d'interprétation celles de pratique, d'usage et d'attachement, à délaisser les notions de récepteur et de lecteur pour celles de spectateur, d'amateur, de sériphile et d'usager[9]. J'ai ainsi déplacé la focale de la réception socio-sémiotique vers les pratiques de consommation de séries et me suis intéressé aux multiples activités qui composent l'attachement sériphile et engagent cette multitude de médiations sociotechniques.

Les « multiples activités » : j'ai postulé en effet que la pratique sérielle ne s'arrête pas à la seule activité de visionnage, c'est-à-dire au moment où le spectateur est devant son poste, mais que celle-ci s'étend à l'ensemble des activités, des temps et des espaces au cours desquels le spectateur se trouve en présence (de) et entre en relation avec une série.

Notons tout d'abord qu'il n'est pas nécessaire de se trouver face à un écran pour qu'il y ait spectature ; comme le confirme d'ailleurs la définition adoptée par Médiamétrie, qui considère comme téléspectateur tout individu se trouvant dans la même pièce qu'un poste en marche. Nous avons vu à cet égard que nombre de pratiques de visionnage sont surtout, à proprement parler, des pratiques d'écoute : engagé dans une tâche concomitante, l'individu porte une attention flottante au programme en

---

[8] Pour François Jost, qui s'en tient à la diffusion télévisée, ces paratextes (dossiers de presse, spots autopromotionnels) constituent autant de « promesses » des chaînes faites au téléspectateur qui orienteront leur réception. Jost (2004), « Séries policières et stratégies… »

[9] Sur la substitution du « récepteur » par « l'usager », voir : Kompare (2006), "Publishing Flow"…

cours. Certains programmes, comme les soap-operas, l'ont intégré, qui privilégient le son et les scènes dialoguées à l'image et aux effets visuels. Ensuite, l'expérience spectatorielle ne s'arrête pas au moment de la rencontre avec un programme. Comme l'ont déjà amplement documenté les *Reception Studies*, la réception d'un « texte » dépasse le moment de « lecture » *stricto sensu* et se prolonge avec la confrontation aux autres « lecteurs », lors de conversations ultérieures ou au gré de la consultation de critiques médiatiques (cela, sans parler du fait que la réception est plus généralement influencée par le bain socioculturel dans lequel l'individu est immergé[10]). Ce phénomène de débordement du cadre de spectature s'impose d'autant plus s'agissant de séries. En effet, plus qu'aucun autre programme sans doute, la série engage le spectateur dans la durée, dans un horizon temporel de plusieurs mois voire de plusieurs années. Cette proposition médiatique (que le spectateur est bien sûr libre de ne pas suivre) est d'autant plus ferme que la fiction est feuilletonnante. Du fait de sa longueur, la série voit son récit interrompu à de nombreuses reprises : coupures publicitaires, intermèdes entre deux épisodes et entre deux saisons. Elle doit en réponse fournir une certaine continuité temporelle et s'assurer la pérennité de l'attachement des spectateurs malgré les multiples discontinuités qui la traverse. Par conséquent, étudier la réception sérielle appelle à s'intéresser non seulement aux temps passés à visionner un (ou plusieurs) épisode(s), mais aussi aux périodes intermédiaires au cours desquelles s'enrichit ou s'étiole, se consolide ou s'affaiblit l'attachement à la série.

Ces périodes intermédiaires, entre deux temps de spectature, ne sont pas nécessairement des périodes de *latence sérielle* et l'expérience spectatorielle continue bien souvent. Cela se matérialise par exemple par les pratiques de collection déjà évoquées, consacrées à l'élaboration et l'aménagement de sa sérithèque ; sérithèque dont l'une des fonctions peut être de fournir et partager avec son entourage les « bonnes » séries. Partager *ses* séries pour partager ses expériences : comme l'ont bien montré les études de réception, l'expérience sérielle en passe aussi par les conversations avec d'autres amateurs. Certains enquêtés expliquent que ces échanges viennent prolonger et nourrir le plaisir du visionnage et, à tout le moins, leur offre de quoi patienter durant les intermèdes. À cet égard, j'ai montré l'importance prise par Internet et ses multiples espaces interactifs dédiés au genre dans la mise en relation des sériphiles. Ces échanges entre amateurs sont des occasions de partager leurs émotions et leurs appréciations, de confronter leurs interprétations, mais également, pour certains, leurs créations personnelles – littéraires, musicales, plastiques, ludiques – inspirées de l'univers d'une ou plusieurs séries (*fan'art*). Ces échanges sont enfin des occasions de partager des informations très factuelles sur les séries elles-mêmes (leur actualité, leurs acteurs, les dessous de leur production) ainsi que sur les façons d'y accéder et de les consommer (par exemple, les astuces pour les acquérir à moindre

[10] Voir notamment : Morley (1980), *The Nationwide Audience…* ; Katz et Liebes (1990), *The Expert of Meaning…*

coût). Ces informations proviennent souvent des médias spécialisés et généralistes dont les sériphiles se font les relais auprès des autres.

En définitive, les « temps morts » (expression malheureuse en l'occurrence !) ponctuant les téléfictions sont autant d'occasions peu ou prou mises à profit par les spectateurs pour s'informer et aller à la découverte de nouvelles séries, pour échanger avec d'autres amateurs, se réapprovisionner et éventuellement enrichir leur collection, et, pour quelques-uns, pour s'adonner à des activités créatives. Telles sont les différentes activités de la pratique spectatorielle que la thèse s'est proposée de décrire. Car l'attachement sériel procède autant du visionnage que de ces activités en quelque sorte « périphériques » mais non moins importantes. Il s'est donc agi de « suivre » les sériphiles dans leur pratique des séries, au gré des activités dans lesquelles ils s'engagent, dans le cours des situations et des épreuves qu'ils traversent.

Au terme de ce parcours de recherche, il me semble intéressant de conclure par un léger décalage analytique. Alors que l'angle adopté dans ce travail s'axait sur les pratiques spectatorielles (décomposées dans les chapitres), je terminerai en centrant la focale sur les pratiquants eux-mêmes. J'ai souligné en plusieurs endroits de la thèse le fait que les activités des sériphiles étaient en réalité entrelacées, un aspect en partie occulté justement par le choix analytique d'entrer par les activités. L'élaboration d'une typologie de sériphiles devrait en revanche permettre de rendre compte du *continuum* existant entre les divers types d'activités comprises dans ce que j'ai appelé la pratique des séries. Ainsi, à partir du croisement des résultats et tendances mis en lumière concernant les activités étudiées avant tout isolément, j'ai mis en évidence six figures de la sériphilie. Ces figures définissent des relations typiques aux séries, des manières « d'être aux séries ».

Figures de la sériphilie : esquisse de typologie

En guise d'épilogue autant que d'ouverture, je souhaite rassembler et synthétiser les différents constats dressés dans les chapitres empiriques de la thèse et relatifs aux différentes activités mises en exergue auxquelles s'adonnent les sériphiles : les pratiques d'information et de documentation, d'approvisionnement et éventuellement de conservation, l'échange de contenus et les conversations, et enfin l'activité de visionnage. Je présenterai une galerie de six portraits idéal-typiques, galerie qui nécessitera un travail d'approfondissement lors de travaux ultérieurs. L'élaboration d'une telle typologie s'inscrit dans la démarche weberienne compréhensive et idéaltypique, laquelle, par la médiation d'une construction idéale, vise à donner du sens à une réalité empirique difficilement saisissable parce que diffuse. Pour ce faire, le geste sociologique accentue et exacerbe certains traits et faits empiriques jugés pertinents, tout en éliminant ce qui apparaît comme des contingences locales et des caractéristiques idiosyncrasiques.

> « L'idéaltype est un tableau de pensée, il *n'est pas* la réalité historique, ni surtout la réalité "authentique", il sert encore moins de schéma dans lequel on pourrait ordonner la réalité à titre d'*exemplaire*. Il n'a d'autre signification que d'un *concept limite* purement idéal, auquel on *mesure* la réalité pour clarifier le contenu empirique de certains de ses éléments importants, et avec lequel on la compare. »[11]

Les figures de la sériphilie que je m'apprête à esquisser ne dessinent donc pas ici les contours de profils moyens, elles émergent plutôt d'une structure logique ordonnant des phénomènes isolés et diffus que Max Weber appelle un « tableau de pensée ». Ce tableau est une représentation idéale offrant une majeure compréhension de ce qui fait la spécificité d'une représentation, d'une pratique ou d'une situation. Il remplit une fonction essentiellement heuristique et ne doit donc pas être interprété de manière strictement réaliste.

Pour ce qui nous concerne, les présentations successives des sériphiles *type* du « suiveur », du « sourciste », du « méthodique » et de l'« opportuniste », de l'« addict » et enfin du « technophile », permettront d'éclairer les diverses facettes observables de la relation aux séries et de l'attachement sériel. Ces six figures s'organisent autour de quelques grands axes qui traversent la pratique des séries :

- le rapport de proximité (ou de distance) avec l'agenda médiatique ;
- la relation aux œuvres-objets manifestée dans le rapport à la conservation (j'entends par là la distinction avancée au chapitre 5 entre les rapports de consommation, de disposition et de collection) ;
- l'attention au contexte et aux conditions de visionnage ;
- les supports et formats mobilisés ;
- le type de séries consommées, itératives ou feuilletonnantes, mais aussi plus ou moins grand public ;
- le type de lecture effectuée, plutôt critique ou référentielle, et plus largement le rapport au genre « série ».

Le Suiveur

Caractérisé par le verbe « suivre », ce premier sériphile type s'inscrit dans le format de distribution et de réception historique, c'est-à-dire qu'il se range du côté de la programmation télévisuelle et suit avec assiduité l'agenda et les rendez-vous fixés par les diffuseurs. S'il ne peut répondre présent à l'un des rendez-vous, il programme au préalable un enregistrement provisoire (magnétoscope, PVR) ou mobilise *a posteriori* les services de « rattrapage » mis à disposition par les chaînes (replay TV). Mais, pour

[11] Weber, Max (1992 [1965]), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon.

une raison pratique notamment, il tend à privilégier les séries immobiles (au sens employé par Esquenazi[12]), parmi lesquelles les fictions que j'ai qualifiées d'itératives, dont le suivi autorise les défauts d'assiduité du spectateur : feuilletons (*Les Feux de l'Amour*, *Plus Belle la Vie*) et *formula shows* (*Law & Order*, *Cold Case*).

Le suiveur s'inscrit dans un régime de type *consommatoire*. Chez lui, en effet, nul besoin de posséder les séries qu'il regarde et auxquelles il est attaché. Le seul passage télévisé, « en direct », suffit à son bonheur sériel. Son plaisir réside avant tout dans les rendez-vous réguliers – auxquels répondent des pratiques routinisées et ritualisées –, dans l'attente entre deux diffusions et la gestion de la frustration causée par cette attente. C'est en somme un plaisir maîtrisé, mais dont la maîtrise est laissée entre les mains du dispositif médiatique. C'est également un plaisir potentiellement partagé, cette forme d'amateurisme étant sans doute la plus compatible avec la pratique collective. Les rendez-vous avec les séries-programmes peuvent représenter également des rendez-vous avec des proches (conjoint, enfants, colocataires, amis), et donnent lieu à des expériences communes, support de conversations ultérieures entre eux.

Le sériphile-suiveur n'accorde pas de grande importance à la qualité du contexte de spectature, sinon à son caractère confortable. Comme l'a souligné Calbo, il cherche *a minima* à réduire les « bruits » extérieurs. Mais il ne lui apparaît pas primordial de se doter d'équipements audio-visuels « impliquants » et/ou haut de gamme (Home cinéma, vidéoprojecteur…). La pratique du spectacle sériel domiciliaire n'a présentement pas vocation à s'approcher de celle d'une salle de cinéma, comme nous le rencontrerons chez d'autres sériphiles. De même, la manière dont le suiveur s'informe et découvre de nouvelles séries est assez élémentaire : il s'en remet principalement aux *hasards* de ses parcours télévisuels l'amenant à *tomber* sur une bande-annonce ou un épisode en cours. Nous avons vu toutefois que l'idée de hasard régulièrement avancée par les enquêtés recouvre en réalité un art de la programmation chez les diffuseurs, favorisant la rencontre entre les programmes et les spectateurs. Le suiveur peut par ailleurs glaner des informations dans un journal de programme comme *Télé 7 Jours* ou *Télé Z* qui le renseigne sur l'actualité télévisuelle française ; un type de presse déserté par le sériphile-sourciste sur lequel nous allons maintenant nous arrêter.

Le Sourciste

Ce dernier ressemble au précédent suiveur autant qu'il s'en distingue. Il est en quelque sorte une figure intermédiaire entre le suiveur et le méthodique qui sera traité ensuite. Son nom renvoie à l'un des deux grands courants de la traduction littéraire. Tandis que le « ciblisme » – le second courant – consiste à accommoder un

[12] Esquenazi (2010), *Les Séries télévisées*…

texte avec la langue d'arrivée, quitte à le « trahir » (*traductor traditor*), le sourcisme cherche à « respecter » le texte et sa langue d'origine, quitte à maintenir un certain degré d'étrangeté pour le public cible. Comme le traducteur du même nom, le sériphile-sourciste tient donc à conserver l'univers socio-culturel et linguistique d'origine. En pratique, il se conforme aux actualité et agenda télévisuels des pays dont les séries qu'il suit sont issues. Plutôt que d'attendre l'éventuelle diffusion française d'une téléfiction américaine, britannique ou encore danoise, ce sériphile vise à les consommer au plus près des conditions de réception d'origine. Jusqu'à récemment, cette démarche n'a pu se faire qu'au prix de l'illégalité par le biais des réseaux d'échanges en ligne. Ces derniers permettent en effet à tout internaute d'accéder à des épisodes quelques heures seulement après leur diffusion télévisée, quel que soit le pays. C'est particulièrement vrai pour les séries américaines très populaires en France et parfaitement relayées *via* les réseaux de partage. Au vu du développement de ce mode de consommation, une offre légale et payante a émergé ces dernières années : « Hier aux USA, aujourd'hui sur TF1 Vision » annonçait en 2009 le service VOD de TF1 fraîchement créé. Encore restreinte, cette offre est loin cependant d'avoir entamé le téléchargement *de suivi*.

À l'instar du suiveur, le sourciste a donc choisi de s'en remettre à une temporalité télévisuelle scandée par des rendez-vous successifs. Mais, le cas échéant, cette temporalité est ici rythmée par une instance télévisuelle étrangère. Ce, bien que l'apparition de l'offre légale sus-mentionnée a édifié des ponts entre les temporalités sérielles hexagonale et étrangères (à vrai dire, surtout américaine), des ponts plus largement établis par les multiples plateformes d'échange et sites web relayant l'actualité des pays concernés (sans parler bien sûr des sites étrangers accessibles à l'internaute français). Autant de sites et plateformes auprès desquels le sourciste vient s'approvisionner en informations et contenus.

Je dois avouer avoir hésité à nommer cet amateur « sécessionniste », un terme pouvant paraître excessif mais qui traduit mieux la portée quasi-politique conférée par certains à leur pratique. Soit la volonté proclamée de rompre avec l'univers éditorial et de production sériel français à l'égard duquel ils se montrent très critiques, pour mieux s'attacher, au risque de se trouver en contradiction avec la loi, à l'actualité sérielle d'un autre pays (étatsunien ou britannique le plus souvent). Mais à la réflexion cette inclination semble être avant tout une figure historique déclinante du sourciste, coïncidant avec ce qu'Anne-Sophie Béliard a qualifié de période « militante » du mouvement sériphile[13]. Durant cette période (la décennie 1990) se développent une presse et une critique spécialisées au gré des efforts d'une poignée d'amateurs de séries étrangères pas ou peu relayées en France, des séries « de qualité » contrastant avec une fiction hexagonale alors jugée médiocre. Or, désormais, ce que d'aucuns considéraient comme un désert médiatique et critique a été progressivement peuplé (magazines, émissions, sites internet), d'une part, et d'autre part, la production

[13] Béliard (2010), « *Sociologie de la sériephilie* »…

hexagonale s'est renouvelée (Canal + et Arte en tête) jusqu'à emporter l'enthousiasme de cette frange d'amateurs. En partie réconcilié avec sa « patrie » et bénéficiant de divers moyens (y compris légaux) d'accéder aux séries étrangères qu'il juge bonnes, le sériphile-sécessionniste est devenu « sourciste » : un sériphile désireux d'aller au plus près des conditions spectatorielles originelles des séries qu'il suit, qu'elles soient américaines, australiennes ou encore danoises. Il privilégie à ce titre la version originale (avec ou sans sous-titres) par rapport à la version française, accusée de dénaturer la fiction.

Un autre aspect, enfin, distingue le sériphile suiveur du sourciste : tandis que le premier visionne des *séries-programmes*[14], c'est-à-dire des séries immergées dans une grille et entrecoupées de réclames, le second suit des *séries-contenus*, extraites de leur contexte télévisuel et débarrassées des inserts publicitaires. Or, si l'on peut voir la pratique du sourciste comme une forme de re-linéarisation peu éloignée de la consommation de flux du suiveur, leurs expériences spectatorielles respectives s'opposent par le type d'objet avec lequel chacun entre en relation et auquel il s'attache. À cet égard, l'aspect conservatoire, absent chez le suiveur, fait son apparition avec le sourciste. Les épisodes récupérés sont parfois conservés et mis en collection au sein d'une sérithèque numérique, ou *rippés* sur support et intégrés à une vidéothèque physique. L'aspect conservatoire rejoint plus largement la dimension cumulative et, partant, nous conduit vers une troisième figure de la sériphilie que j'ai appelé « méthodique », m'appuyant là sur la typologie des amateurs de musique classique esquissée par Hennion et Maisonneuve[15].

Le Méthodique

> « [Ils] font preuve d'un rapport au savoir particulier, concevant le plus souvent la musique classique comme un monument à connaître progressivement, qui ne peut s'aborder que par la constitution méthodique de repères cognitifs et "culturels" (au sens "d'avoir de la culture") »[16].

Il est probablement l'amateur se définissant le plus comme « sériphile », entendu au sens fort du terme comme « mordu » de séries, de même que les premiers « cinéphiles » du milieu du XXe siècle se définissaient comme des « mordus de cinéma »[17]. Le méthodique conçoit la série comme un genre culturel singulier aux contours relativement établis, ouvrant sur un répertoire d'œuvres, certes vaste, mais dont il est concevable de faire le tour avec le temps et… un investissement quotidien. Si l'amateurisme sériel, pris dans sa totalité, s'inscrit pour l'essentiel dans le « régime

---

[14] Quand il n'en passe pas par le replay TV ou l'enregistrement lorsqu'il manque un rendez-vous.

[15] Hennion et alii. (2000), Figures de l'amateur…

[16] *Ibid.*, p. 124.

[17] Baecque (2005), *La Cinéphilie*…, p. 14.

de valeur du plaisir situé » mis en lumière par Glevarec, l'amateurisme de type méthodique semble participer, pour une part du moins, du « régime de valeur ascétique » auquel l'auteur l'oppose[18]. Plus que les autres sériphiles, le méthodique présente un souci formel ; plus que les autres, il s'intéresse aux divers processus de création et production, de distribution voire de réception et s'attache à connaître les protagonistes du monde des séries : acteurs, réalisateurs, *showrunners*, etc. Ainsi s'empare-t-il d'une nouvelle œuvre à l'aune des précédentes et, plus largement, au regard de l'histoire du genre qu'il s'attache à connaître.

La démarche du méthodique est cumulative et, pour cette raison, c'est un collectionneur. Conserver les séries et agencer sa vidéothèque sont des activités presqu'aussi importantes que les regarder. Au-delà d'une volonté minimale de posséder les « must see » du genre d'hier et d'aujourd'hui, les « bonnes » séries, le méthodique dévoile une ambition encyclopédique. Cette ambition se heurte néanmoins à plusieurs épreuves de réalité, au premier rang desquelles le coût des supports commerciaux (DVD et Blu-ray) qui conservent sa préférence, en particulier sous forme de coffrets *collector*. Elle devient plus réaliste avec les contenus numériques, téléchargés ou récupérés auprès d'un proche ; mais faut-il encore que le méthodique accepte d'édifier une collection « virtuelle » de *séries-fichiers*, moins estimées. On peut ainsi observer d'imposantes vidéothèques numériques de plusieurs centaines de gigaoctets, réparties sur plusieurs disques durs, aux fichiers soigneusement classés et renseignés.

Le méthodique nourrit un plaisir cultivé envers un genre dont il défend la légitimité culturelle. Il n'a en effet aucune hésitation quant aux qualité et potentiel esthétiques, formels voire subversifs de certaines téléfictions. À ses yeux, il en va des séries comme des films – un genre cinématographique pour lequel d'ailleurs il peut ou a pu cultiver un rapport assez analogue d'*aficionado*. Fort de cette position, cet amateur fait souvent preuve de prosélytisme, auprès de son entourage ou à destination d'autres amateurs-internautes *via* la participation à des forums de discussion voire l'administration d'un blog.

Il observe une veille informationnelle distribuée sur plusieurs sources médiatiques et relationnelles selon le type d'information recherchée. Désireux de s'orienter vers des contenus toujours plus pointus et peu médiatisés, le méthodique est amené à se tourner vers des médias de niche ou plus alternatifs. Il trouve généralement son bonheur sur le réseau des réseaux. Du reste, le sériphile-méthodique s'intéresse à un large spectre de séries, portant aussi attention à des fictions peu goûtée mais jugées importante du point de vue de l'histoire du genre. Pour ces dernières néanmoins, il minimise son investissement, les visionnant d'un œil distrait durant les transports quotidiens ou en parallèle de quelque tâche domestique. En revanche, qu'il s'agisse d'une série très appréciée et le voilà qui s'aménage un cadre spectatoriel idoine, confortable et débarrassé de toute perturbation extérieure. Il n'hésite pas pour ce

[18] Glevarec (2012), *La Sériephilie*… Je renvoie pour plus de précisions au chapitre 2 de la thèse.

faire à effectuer divers agencements techniques (e.g. raccordement du PC à l'écran TV et/ou à la chaîne Hifi) ou bien à investir dans des équipements audiovisuels haut de gamme (écran large, Home cinéma, etc.).

À l'instar du sourciste, le méthodique s'attache à la temporalité médiatique des pays dont sont originaires les fictions qu'il suit. Mais il dévoile un second mode de consommation, constitutif des DVD et DivX, plus ramassé et déconnecté de l'agenda télévisuel. La conjugaison de ces deux modes spectatoriels trouve une première explication pratique : fort d'un grand appétit sériel, le méthodique est bien souvent contraint de suspendre le suivi de certaines fictions en cours, faute de temps. Mais rien n'est perdu puisque ces séries viendront alors enrichir les périodes creuses du cycle télésériel. L'aspect pratique n'est pas la seule explication et le méthodique manifeste aussi son plaisir de visionner une série à son propre rythme et dégagé de la temporalité fournie par le diffuseur. Sauf à dire que c'est une question d'inclinaison individuelle et de circonstances, je ne saurais expliquer pour l'heure ce qui distingue les séries suivies en « temps réel » de celles regardées *a posteriori* et de manière déconnectée de l'agenda télévisuel. La nature plutôt feuilletonnante ou itérative des séries ne paraît en tout cas pas entrer en ligne de compte.

L'Opportuniste

Nulle ambition cumulative chez le sériphile-opportuniste, qui s'inscrit d'abord dans un régime de type consommatoire (au sens employé au chapitre 5) et un plaisir de l'instant. Son attachement aux séries se révèle particulièrement labile. Tandis que le méthodique se situe dans une démarche active de recherche et de connaissance, prévaut chez l'opportuniste une posture de relative passivité – à tout le moins concernant son assiduité et ses démarches d'information et de découverte. En clair, il ne va pas vers les séries, ce sont elles plutôt qui viennent à lui. Il n'élabore pas de système de veille informationnelle mais glane les informations et les « bons tuyaux » à l'occasion. « L'occasion fait le larron » pourrait être sa devise : il tire parti des circonstances et se montre ouvert aux événements favorables. Si rien de tout ça ne se présente, il se fait rapidement une raison et se tourne vers un autre type de contenu ou une autre activité.

L'accès aux séries doit être simple et peu contraignant. Cette qualité le fait se tourner vers différentes voies selon ses affinités techniques. S'il possède une haute culture informatique, le moyen le plus aisé d'accéder à une série sera pour lui le *peer-to-peer*. La télévision et ses rendez-vous fixes lui paraîtront fortement contraignants quand, à l'inverse, l'option du téléchargement sera jugée rapide et commode. De plus, elle lui permet de personnaliser son rythme de consommation. En revanche, s'il est peu à l'aise avec les nouvelles technologies, il préférera s'en remettre à la programmation télévisée, au prêt voire, à l'extrême rigueur, au streaming. Dans le cas où il s'en tient à la télévision, sa tendance à l'inconstance le conduit à privilégier les séries itératives ne nécessitant pas de stricte assiduité. Sachant qu'il ne recourt pas aux voies de

rattrapage (magnétoscope, replay TV), ses tentatives de regarder « en direct » des fictions très feuilletonnantes se terminent souvent par un échec.

À l'instar du suiveur, l'opportuniste n'accorde pas d'importance outre mesure à l'aménagement de son cadre de consommation. Qu'il soit confortable et puisse être mis en place en un instant : voici ses qualités premières. Le qualité des équipements, leur caractère impliquant, et finalement, la qualité d'écoute, tout ceci apparaît secondaire devant le première vertu : la simplicité d'installation et d'usage.

D'autre part, au contraire du méthodique, la question du « genre » sériel n'est pas pertinente concernant son appropriation des séries. Dans sa forme limite, l'opportuniste en vient à confondre films et séries (sans parler des téléfilms), se bornant à les considérer selon leur nature fictionnelle partagée. De même, il s'attache essentiellement au récit lui-même et témoigne peu d'intérêt à ses à-côtés, aux coulisses et protagonistes de la fiction. Les acteurs, dont il ne connaît pas le nom en général, s'effacent dernière les personnages qu'ils incarnent ; des personnages vis-à-vis desquels cet amateur peut en revanche nourrir un véritable attachement. Sa relation aux séries en effet recèle moins une appréhension cognitive qu'émotionnelle et sensible – ou, selon les mots de Tamar Liebes, une lecture moins critique que référentielle[19]. Les échanges qu'il peut avoir avec son entourage, eux-mêmes affaire d'occasion et d'opportunité (ce qui s'oppose par exemple à l'engagement que requièrent les forums de discussion ou, à l'évidence, la tenue d'un blog), consistent donc avant tout en un partage d'émotions et de ressentis.

L'Addict

La prévalence de l'émotion est en quelque sorte poussée à son paroxysme chez le sériphile-addict, lequel est *pris* par la fiction à un point tel qu'il perd peu ou prou la maîtrise de sa consommation. Ce d'autant plus avec les séries feuilletonnantes dont il est friand, multipliant les intrigues « en arc » et les *cliffhangers* en fin d'épisode. L'addict répond pour ainsi dire parfaitement à l'invitation du dispositif sériel dont il finit en partie captif – ce qui constitue le rêve de tout marketeur !

Il profite à plein du régime spectatoriel autorisé par les DVD et DivX pour regarder chaque série de manière intensive. Mais si le méthodique et l'opportuniste donnent également à voir des modes de visionnage concentrés et peuvent apprécier se laisser aller à une perte de maîtrise passagère, l'addict, lui, n'en revient qu'avec difficulté… sinon parce que la série arrive à son terme. Plongé dans une boulimie consommatoire, ce sériphile rend compte d'un plaisir gâché en partie par le sentiment de trop-plein, un plaisir susceptible de laisser place à une certaine souffrance, par exemple lorsque l'appétit sériel envahit son quotidien et finit par mordre sur ses autres activités.

---

[19] Liebes (1997), « À propos de la participation du téléspectateur »…

Il est un habitué du *binge watching* mais, contrairement à d'autres amateurs, les séances « marathon » auxquelles il s'adonne sont bien moins contrôlées et désirées. La déprise passagère recherchée par exemple par le méthodique (plaisir de se laisser emporter par la série) devient chez l'addict une dépossession plus durable vécue au final avec une certaine amertume. Ce glissement explique la comparaison qu'il avance parfois entre son attachement sériel et la toxicomanie.

Nous l'aurons compris, l'addict (ne) se lance dans une série (que) lorsqu'elle compte plusieurs longueurs d'avance de façon à disposer d'une réserve de plusieurs épisodes/saisons à regarder. L'idéal étant que la série soit déjà terminée. En ce sens, la télévision et sa logique du rendez-vous est absente de son horizon sériel, au contraire du DVD et, surtout, du DivX dont il est un grand consommateur. Mais cela trahit moins une logique de collection que de *disposition*, autrement dit la volonté de conserver une série pour l'avoir à portée de main le cas échéant. La conservation s'apparente ici plutôt à du stockage de court ou moyen terme ; ce à quoi le DivX, ou ce que j'ai nommé la *série-fichier*, répond parfaitement : gratuit le plus souvent, peu encombrant, facile à manipuler et à dupliquer… L'addict ne manifeste pas d'attachement particulier pour les supports commerciaux, leur jaquette, les livrets et bonus qu'ils sont susceptibles de contenir. Il privilégie les formes d'échange avec son entourage (emprunt de DVD, récupération de fichiers *via* une clé USB ou d'un disque dur externe) ou par le biais des réseaux de partage sur Internet. Permettant d'acquérir d'importants volumes de contenus pour un coût quasi nul, ces moyens d'approvisionnement offrent une solution *ad hoc* pour ce boulimique de séries.

L'addict développe une pratique essentiellement solitaire car, comme l'expliquait un interviewé, tout le monde n'est pas en mesure de suivre son rythme soutenu. En outre, comme chez l'opportuniste ou le suiveur, la qualité du cadre spectatoriel ne représente pas une donnée primordiale. L'important est de pouvoir poursuivre la consommation, y compris dans des circonstances peu favorables : sur un petit écran, avec une piètre définition vidéo ou une qualité audio médiocre, alors que la fatigue gagne, etc.

La qualité du contexte de spectature fait inversement l'objet d'une attention aigüe chez un autre sériphile type : le technophile.

Le Technophile

Comme son nom l'indique, cet amateur de séries est aussi un amateur de techniques. Alors que d'autres amateurs, cherchant à nourrir leur intérêt pour les téléfictions, sont amenés à développer des compétences techniques (savoir raccorder des équipements auxiliaires, télécharger, ajouter des sous-titres, etc.), le technophile met quant à lui son enthousiasme « techno » au service de sa pratique sérielle. Très à l'aise dans le monde informatique, les différents types de réseaux de téléchargement n'ont que peu de secrets pour lui. Il privilégie les réseaux plus confidentiels, parfois privés, à l'instar des *newsgroups* ; d'un usage plus complexe, ceux-ci sont en revanche plus

fournis et performants, légaux sinon moins risqués. Ce faisant, l'amateur a potentiellement accès à des contenus de niche et confidentiels plus difficilement accessibles par les relais grand public. Mais si ces contenus feraient le bonheur du méthodique et de son appétit exploratoire, l'amateur technophile se satisfait généralement de séries plus *mainstream*.

Lorsqu'il en a les moyens – et en cela, sont surtout concernés les amateurs plus âgés et actifs –, il n'hésite pas à investir dans des équipements audiovisuels haut de gamme. Poursuivant un plaisir techniciste, il surfe sur le progrès technologique autant que son porte-monnaie le lui permet. Son cadre de consommation fait ainsi l'objet d'une grande attention, dont l'aménagement vise à offrir la meilleure expérience spectatorielle possible. En la matière, le contexte de la salle de cinéma représente l'horizon à atteindre, un horizon de plus en plus réaliste au regard des récents équipements introduits sur le marché grand public.

Le technophile partage avec l'opportuniste une conception floue du genre sériel au profit d'un intérêt plus large et inclusif pour le genre fictionnel : films, téléfilms, séries. En revanche, les deux sériphiles se distinguent notamment sur un point : souhaitant mettre à profit son investissement, le technophile tend à privilégier les fictions valorisant son installation technique, ou ce que Klinger à appelé le *« hardware aesthetic »*[20]. Estimant les séries à l'aune de considérations techniques, il s'attache surtout à des fictions consacrant l'action, les effets spéciaux et l'esthétique grand spectacle, et se désintéresse des genres plus intimistes et dialogués. Au risque de la caricature, je dirai que cet amateur fait primer la forme sur le fond, au sens non pas esthétique mais matérialiste du terme. Au « vieux » DVD, il préfère la haute définition offerte par le Blu-ray. Un support HD qu'il a d'ailleurs vu triompher après une bataille l'ayant opposé à l'HD DVD[21]. Il s'intéresse parallèlement à la qualité des séries-fichiers qu'il peut détenir et s'interroge sur les formats audiovisuels les plus performants : quel codec (Vorbis, H264…) associé à quel format conteneur (avi, mkv, mp4…), compte tenu des équipements possédés, etc.

Aussi, une part notable des échanges relatifs aux séries auxquels participe le technophile, que ce soit avec son entourage ou sur les forums internet spécialisés, est consacrée à des aspects techniques et relève d'un partage de compétences pratiques.

Voilà ainsi esquissés les contours de six figures de la sériphilie. Le « suiveur », le « sourciste », le « méthodique », l'« opportuniste », l'« addict » et le « technophile », chacun manifeste un type de relation et d'attachement aux séries. Ces différentes formes de sériphilie sont autant de manières « d'être aux séries » distinctes, qui s'ancrent et s'actualisent au travers des multiples activités dans lesquelles s'engagent les amateurs de séries : d'information et de documentation, d'approvisionnement

---

[20] Klinger (2006), *Beyond the Multiplex*…, p. 74.

[21] Et donc le succès de l'entreprise japonaise Sony aux dépens d'une autre firme nippone, Toshiba.

voire d'acquisition, de visionnage et de conservation, les discussions et les échanges de séries. Je me suis ainsi attaché durant cette thèse à étudier ces différentes activités constitutives de ce que j'ai appelé *la pratique des séries* – me décalant vis-à-vis des problématiques de la réception –, des activités non pas seulement *réceptives* mais réflexives, corporées, instrumentées et collectives[22].

Que font et font faire les séries à leurs amateurs ? En définitive, si cette thèse ne prétend pas avoir épuisé cette vaste question, j'espère néanmoins avoir apporté un certain nombre de réponses argumentées et originales. Des réponses qui, à l'instar de la typologie qui vient d'être soumise, pourront je l'espère être complétées et amendées au cours de futures recherches.

[22] Hennion, Antoine (2003) « Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût », *in* O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 287- 304.

Bibliographie

ADORNO Theodor, HORKHEIMER Max (1974 [1947]), *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard.

AHL Nils, FAU Benjamin (dir.) (2011), *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, Éd. Philippe Rey.

AKRICH Madeleine (1987), « Comment décrire les objets techniques ? », *Technique et Culture* n° 9, p. 49-64.

—— (1991), « L'analyse socio-technique », *in* D. Vinck (dir.), *La gestion de la recherche*, Bruxelles, De Boeck, p. 339-353.

—— (1993), « Les objets techniques et leurs utilisateurs. De la conception à l'action », *Raisons pratiques*, n° 4, p. 35-57.

AKRICH Madeleine, CALLON Michel, LATOUR Bruno (2006), *Sociologie de la traduction : textes fondateurs*, Paris, Presses des Mines.

ALBERA François, GILI Jean (dir.) (2001), « Dictionnaire du cinéma français des années vingt », *1895*, n° 33, [en ligne] http://1895.revues.org/document102.html.

ALLARD Laurence (2005), « Express yourself 2.0 », *in* É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Armand Colin/INA.

ALLEN Robert (1985), *Speaking of Soap-Operas*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

ANG Ien (1985 [1982]), *Watching "Dallas": Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London, Methuen.

ARTIAGA Loïc (dir.) (2008), *Le Roman populaire (1836-1960). Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement.

AURAY Nicolas (2007), "Folksonomy: the New Way to Serendipity", *Communications et Stratégies*, n° 65, p. 67-91.

—— (2009), « Communautés en ligne et nouvelles formes de solidarité », *in* Christian Licoppe (dir.), *L'évolution des cultures numériques, de la mutation du lien social à l'organisation du travail*, Limoges, FYP éditions, p. 56-66.

—— (2011), « Les technologies de l'information et le régime exploratoire », *in* P. van Andel et D. Bourcier (dir.), *La Sérendipité. Le hasard heureux*, Paris, Hermann, p. 329-343.

BABOULIN Jean-Claude, GAUDIN Jean-Pierre, MALLEIN Philippe (1983), *Le Magnétoscope au quotidien. Un demi-pouce de liberté*, Paris, Aubier Montaigne/Institut National de la Communication Audiovisuelle.

BAECQUE Antoine de (2005), *La Cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944-1968*, Paris, Hachette littératures.

BARTHES Roland (1970 [1957]), *Mythologies*, Paris, Seuil.

BARTHES Séverine (2009), *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de prime time diffusées entre 1990 et 2005*, thèse de doctorat, G. Molinié (dir.), Université Paris Sorbonne, 770 p.

—— (2009), « Panorama de la recherche universitaire sur les séries télévisées en France » *in* S. Barthes (dir.), *Actes des Premières Rencontres Universitaires des Séries Télévisées*, 29 août 2004, [en ligne] http://www.a-suivre.org/rust/IMG/pdf/RUST2004_sbarthes.pdf.

—— (2011), « Production et programmation des séries télévisées », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 47-73.

BAUDRILLARD Jean (1970), *La Société de consommation*, Paris, Gallimard.

BAXANDALL Michael (1985 [1972]), *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard.

BAYM Nancy K. (2000), *Tune In, Log On: Soaps, Fandom, and Online Community*, Thousand Oaks, CA: Sage Publication.

BEAUDOIN Valérie, BEAUVISAGE Thomas, CARDON Dominique, VELKOVSKA Julia (2003), « L'entrelacement des médias dans la constitution des publics de *Loft Story* », rapport France Télécom R&D, 80/19.

BECKER Howard (1985 [1963]), *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.

BEER David (2009), "Power through the algorithm? Participatory web culture and the technological unconscious", *New Media Society*, 11/6, p. 985-1002.

BELIARD Anne-Sophie (2009), « Pseudos, avatars et bannières : la mise en scène des fans », *Terrains & travaux,* n° 15, p. 191-212.

—— (2010), *« Sociologie de la sériephilie »*, communication, séminaire *Médiacultures et Régimes de valeur culturels*, LCP-CNRS/CIM-Paris 3.

BENASSI Stéphane (2000), *Séries et feuilletons TV : Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éd. du Céfal.

—— (2007), « Transfictions », *Médiamorphoses*, Hors-Série, p. 158-162.

—— (2011), « Sérialité(s) », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 75-105.

BENJAMIN Walter (2000 [1931]), *Je déballe ma bibliothèque*, Paris, Payot et Rivages.

—— (2006 [1955]), *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, éditions Allia.

BERGE Armelle (2005), « Les pratiques de consommation vidéo sur les écrans et réseaux contemporains : de quelques enjeux et déplacement de la consommation audiovisuelle », Doctoriales du GDR TIC et Société, Télécom Paris.

—— (2007), « Du détachement à la discrétisation des contenus télé- et audiovisuels », *document de travail*, France Télécom R&D.

BERTRAND Gisèle, GOURNAY Chantal (de), MERCIER Pierre-Alain (1991), « Fragments d'un récit cathodique, une approche empirique du zapping », *Réseaux*, Paris, CNET.

BESSY Christian, CHATEAURAYNAUD Francis (1993), « Les ressorts de l'expertise », *Raisons pratiques*, n° 4, p.141-164.

BEUSCART Jean-Samuel (2002), « Les usagers de Napster, entre communauté et clientèle. Construction et régulation d'un collectif sociotechnique », *Sociologie du travail*, n° 4, vol. 44, p. 461-480.

BEUSCART Jean-Samuel, BEAUVISAGE Thomas, MAILLARD Sisley (2012), « La fin de la télévision ? Recomposition et synchronisation des audiences de la télévision de rattrapage », *Réseaux*, n° 175, p. 43-82.

BEYLOT Pierre, SELLIER Geneviève (dir.), *Les Séries policières*, Paris, INA/L'harmattan.

BIELBY Denise, HARRINGTON Lee, BIELBY William (1999), "Whose stories are they? Fans' engagement with soap opera narratives in three sites of fan activity", *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 43/1, p. 35-51.

BIANCHI Jean (1985), « Dallas, les feuilletons et la télévision populaire », *Réseaux*, n°12, p. 19-28.

—— (1990), « La promesse du feuilleton », *Réseaux*, n° 39, p. 7-18.

BIANCHI Jean, BOURGEOIS Henri (1992), *Les Médias côté public. Le jeu de la réception*, Paris, Éditions du Centurion.

BJARKMAN Kim (2004), "To Have and to Hold: The Video Collector's Relationship with an Ethereal Medium", *Television New Media*, 5, p. 217-246.

BLONDEAU Olivier, ALLARD Laurence (2007), *Devenir média. L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation*, Paris, Amsterdam.

BODIN Tiphanie (2009), *Les fans de séries télévisées sur Internet*, Mémoire de recherche, Institut Français de Presse.

BOLTANSKI Luc, THEVENOT Laurent (1991), *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard.

BOSSENO Christian-Marc (1995), « La place du spectateur » , *Vingtième Siècle*, n° 46, p. 143-154.

BOULLIER Dominique (1987), *La Conversation télé*, Rennes, LARES.

—— (1991), « Les styles de relation à la télévision », *Réseaux*, hors série : « Sociologie de la télévision : France », p. 119-142.

—— (2004), *La Télévision telle qu'on la parle*, Paris, L'Harmattan.

BOULLIER Dominique, LEGRAND Marc (2005), « Analyser l'activité du récepteur : le cas des previews », *Communication et langages*, n° 144, p. 51-63.

BOURDAA Mélanie (2012), « Bienvenue dans mon univers : nouvelles stratégies de production transmédiatique », communication, journée d'étude *La Série revisitée par le Web*, LCP/S.E.R.I.E.S.

BOURDIEU Pierre (1979), *La Distinction*, Paris, Éditions de Minuit.

BOURDIEU Pierre, PASSERON Jean-Claude (1963), « Sociologues des mythologies et mythologies de sociologiques », *Les Temps modernes*, n° 211, p. 998-1021.

BOURDON Jérôme (2004), « Shakespeare, Dallas et le commissaire. Pour une histoire de la fiction télévisée européenne », *Le Temps des Médias*, n° 2, p. 176-196.

BOUTET Marjolaine (2009), *Les Séries télé pour les nuls*, Paris, First Éditions.

—— (2011), « Histoire des séries télévisées », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 11-46.

BOYER Alain-Michel (1992), *La Paralittérature*, Paris, PUF.

BUARD Jean-Luc (2000), « Un siècle d'aventures de Rocambole », *in* J. Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, PULIM.

BUCKINGHAM David (1987), *Public Secrets: Eastenders and Its Audience*, London, BFI.

BUXTON David (1991), *De « Bonanza » à « Miami vice », formes et idéologies dans les séries télévisées*, Éditeur l'Espace Européen.

—— (2010), *Les Séries télévisées : forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan.

CACHIN Marie-Françoise, COOPER-RICHET Diana, MOLLIER Jean-Yves, PARFAIT Claire (dir.) (2007), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions.

CALBO Stéphane (1998), *Réception télévisuelle et affectivité. Une étude ethnographique sur la réception des programmes sériels*, Paris, L'Harmattan.

CALDWELL John (2004), "Convergence television: aggregating form and repurposing content in the culture of conglomeration", *in* L. Spigel et J. Olsson (eds.), *Television after TV*, London/Durham, Duke University Press, p. 41-74.

CALLON Michel (1981) « Pour une sociologie des controverses technologiques », *Fundamenta Scientiae*, vol. 2, n° 3/4, p. 381-399.

—— (1986), « Élément pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année Sociologique*, 36, p. 169-208.

—— (1999), « La sociologie peut-elle enrichir l'analyse économique des externalités ? Essai sur la notion de cadrage-débordement », *in* D. Foray et J. Mairesse (dir.), *Innovations et performances. Approches interdisciplinaires*, Paris, Éd. de l'EHESS, p. 399-431.

—— (2006), « Sociologie de l'acteur réseau », *in* M. Akrich, M. Callon et B. Latour, *Sociologie de la traduction*, Paris, Presse des Mines, p. 267-276.

CARDON Dominique (2010), *La Démocratie internet*, Paris, Seuil.

CARRAZE Alain (2007), *Les Séries télé : l'histoire, les succès, les coulisses*, Paris, Hachette pratique.

CASETTI, Francesco, ODIN, Roger (1990), « De la paléo- à la néo-télévision », *Communication*, n° 90, p. 9-26.

CEFAÏ Daniel, PASQUIER Dominique (dir.) (2003), *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, CURAPP-PUF.

—— (2003), « Introduction », *in* D. Cefaï et D. Pasquier (dir.), *Les Sens du public*, Paris, CURAPP-PUF, p. 13-59.

CERTEAU Michel de (1980), *L'Invention Du Quotidien. T.1. Arts De Faire*, Paris, Gallimard.

CHALVON-DEMERSAY Sabine (1999), « La confusion des conditions : une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, n° 95, p. 235-283.

—— (2002), « Des métiers comme on aimerait », *in* A. Delage et J. Spire (dir.), *La Télé au logis : usages de la télévision*, Paris, Créaphis, p. 107-113.

—— (2003), « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception comparée des séries télévisées "L'instit" et "Urgences" », in D. Céfaï et D. Pasquier (éd.), *Les Sens du public*, Paris, CURAPP-PUF, p. 501-521.

—— (2005), « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n°175-176, p. 77-111.

—— (2005), « Les sept visages des Misérables : adaptations télévisuelles et figures temporelles », *Réseaux*, n° 132, p. 133-184.

—— (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », *Réseaux*, n° 165, p. 181-214.

CHAMBAT Patrick, EHRENBERG Alain (1988), « De la télévision à la culture de l'écran », *Le débat*, n° 52, p. 107-132.

—— (1991) « Télévision, terminal moral », *Réseaux*, Hors Série, Sociologie de la télévision : France, p. 33-84.

CHARTIER Roger (1985) (dir.), *Pratiques de la lecture*, Marseille, Rivages.

—— (1991), « Préface : Textes, formes, interprétations », *in* D.F. Mc Kenzie, *La Bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éd. du Cercle de la Librairie, p. 5-18.

——— (1992), *L'Ordre des livres. Lecteurs, auteurs, bibliothèques en Europe entre XIVe et XVIIIe siècle*, Aix-en-Provence, Alinea.

——— (1993), « Textes, imprimés, lectures », *in* M. Poulain (dir.), *Pour une sociologie de la lecture. Lecteurs et lecture dans la France Contemporaine*, Paris, Le Cercle de la librairie, p. 193-207.

CHAVEL Solange (dir.) (2009), « L'œil des séries. Sur les séries télévisées américaines », *Raison Publique*, n° 11, Paris, Presse de l'Université Paris-Sorbonne.

CNC-FRANCETELECOM-INA (1993), « Magnétoscope, Canal Plus et Câble : que regarder ? Les pratiques audiovisuelles face à une offre élargie », Rapport de recherche, janvier.

CNC (2009), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 309.

——— (2010), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 313.

——— (2010), *La distribution physique de vidéo en France*, mars.

——— (2011), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 317.

——— (2011), *La diffusion de la fiction à la télévision en 2010*, avril.

——— (2012), *Le marché de la vidéo*, dossier n° 324.

COCHOY Franck (dir.) (2004), *La Captation des publics. C'est pour mieux te séduire, mon client*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

COLLECTIF (2008), *It Has Happened Before It Will Happen Again: The "Third" Golden Age of Television Fiction*, conférence, Istanbul, 8-10 octobre.

COMBES Clément (2013), « Les jeunes amateurs à l'assaut des séries : découverte et information à l'heure d'Internet », *in* M. Julier-Costes et J. Lachance (dir.), *Séries cultes et culte de la série chez les jeunes. Penser l'adolescence avec les séries télé*, Laval, PUL.

——— (2011), « La consommation de séries à l'épreuve d'Internet : entre pratique individuelle et activité collective », *Réseaux*, n° 65, p. 137-163.

COMBES Clément, GRANJON Fabien (2012), « Passion musicale et usages des TIC chez les jeunes amateurs : l'hypothèse de la numérimorphose », *in* E. Brandl *et alii.* (dir.), *25 ans de Sociologie de la Musique en France - Tome 1*, Paris, L'Harmattan, p. 147-161.

COMPERE Daniel (2009), « Séries et feuilletons à la télévision française », *Le Rocambole*, n° 46 : « Feuilletons et séries TV », Amiens, printemps.

COOPER-RICHET Diana (2007), « Panorama de la "serialized fiction" dans les périodes britanniques avant l'ère victorienne », *in* M.-F. Cachin et *alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 13-25.

COREL Denys, FROBERVILLE Antoine (de), TOULET Ronan (2005) « Buffy the Vampire Slayer » *in* M. Winckler (dir.), *Les Miroirs obscurs*, Vauvert, Au Diable Vauvert, p. 17-33.

COSTELLO Victor, MOORE Barbara (2007), "Cultural outlaws: An examination of audience activity and online television fandom", *Television & New Media*, 8/2, p. 124-143.

COUEGNAS Daniel (1992), *Introduction à la paralittérature*, Paris, Éd. du Seuil.

—— (2006), « Les laquais des trois mousquetaires », *Belphégor*, n° 1.

—— (2008), « Qu'est-ce que le roman populaire ? », *in* L. Artiaga (dir.) *Le Roman populaire (1836-1960)*, Paris, Autrement, p. 35-53.

CREPEL Maxime (2008), « Les Folksonomies comme support émergent de navigation sociale et de structuration de l'information sur le web », *Réseaux*, n° 152, p. 169-204.

—— (2011), *Tagging et folksonomies : pragmatique de l'orientation sur le Web*, thèse de doctorat, D. Boullier (dir.), Université Européenne de Bretagne Rennes 2, 466 p.

CSA (2008), « La Place du cinéma dans les meilleures audiences de la télévision », *La lettre du CSA*, n°219, [en ligne] http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-dossiers-d-actualite/La-place-du-cinema-dans-les-meilleures-audiences-de-la-television.

—— (2009), *Réflexion sur 20 ans d'obligations de diffusion et de production audiovisuelles des éditeurs de services*, Direction des études et de la prospective, novembre.

—— (2011), *La fiction sur les chaînes nationales gratuites : chiffres-clés 2005-2010,* [en ligne] http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-dossiers-d-actualite/La-fiction-sur-les-chaines-nationales-gratuites-Chiffres-cles-2005-2010.

DAGIRAL Éric, TESSIER Laurent (2008), « 24 heures ! Le sous-titrage amateur des nouvelles séries télévisées », in F. Gaudez (dir.), *Les Arts moyens aujourd'hui, Tome II*, Paris, L'Harmattan, p. 107-123.

DAKHLIA Jamil (2001), « Variations sur la télélecture. Les discours de la presse de programmes en France », *Réseaux*, n° 105, p. 131-159.

—— (2003), « Stars aux programmes : les stratégies échotières dans la presse de télévision », *Médiamorphoses*, n° 8, p. 79-86.

—— (2006), « La presse de programmes en France : une popularité para-télévisuelle 1950-2005 », *Le Débat*, n° 139, p. 122-134.

—— (2009), « Au nom du public : l'influence de la presse de programmes sur la télévision française », *Le Temps des médias*, n° 13, p. 171-184.

DATCHARY Caroline (2005), « Se disperser avec les TIC, une nouvelle compétence ? » *in* E. Kessous et J.-L. Metzger (dir.), *Travailler aujourd'hui avec les technologies de l'information*, Paris, Hermès, p. 157-173.

DAYAN Daniel (1992), « Les mystères de la réception », *Le Débat*, n° 71, p. 146-162.

—— (dir.) (1993), « À la recherche du public. Réceptions, télévision, médias », *Hermès*, n° 11-12.

DAYAN Daniel, KATZ Elihu (1996), *La Télévision cérémonielle*, Paris, PUF.

DECAUX Sylvie (2007), « Une chronologie du roman-feuilleton en Angleterre : 1676-1855 », *in* M.-F. Cachin et *alii*. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 27-39.

DELAVAUD Gilles (2005), *L'Art de la télévision. Histoire et esthétique de la dramatique télévisée (1950-1965)*, Bruxelles/Paris, De Boeck/INA.

DENIS Jérôme (2002), « Les dispositifs de visualisation sur les scènes marchandes. Le cas des chaînes de télévision françaises », *Réseaux*, n° 116, p. 257-288.

DENOUËL, Julie, GRANJON, Fabien (2011), *Communiquer à l'ère numérique. Regards croisés sur la sociologie des usages*, Paris, Presses des Mines.

DIRECTION GENERALE DES MEDIAS ET DES INDUSTRIES CULTURELLES, *Presse écrite : chiffres et statistiques*, Ministère de la culture et de la communication, [en ligne] http://www.ddm.gouv.fr/chiffres.php3?id_mot=22.

DODIER Nicolas (1995), *Les Hommes et les machines*, Paris, Métailié.

DONNAT Olivier (1994), *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, La Découverte.

—— (1998), « Les pratiques culturelles des Français. Évolution 1989-1997 », *Développement culturel*, n° 124, [en ligne] http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/dc124.pdf.

—— (1998), *Les Pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*, Paris, Dep-Ministère de la culture/La documentation française.

—— (2009), *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère du numérique, enquête 2008*, Paris, Ministère de la culture et de la communication, DEPS/La découverte.

DONNAT Olivier, LARMET Gérard (2003), « Télévision et contextes d'usages. Évolution 1986-1998 », *Réseaux*, n° 119, p. 63-94.

Donnat Olivier, Pasquier Dominique (dir.) (2011), « Les séries télévisées », *Réseaux*, n°165, Paris, La Découverte.

DOSSIERS DE L'AUDIOVISUEL (1987), « Feuilletons et séries », n°16, INA/La Documentation Française, nov-décembre.

DOURY Laurence (2011), *L'interprétation des séries télévisées policières américaines diffusées sur les six grandes chaînes nationales françaises. Enquête auprès de collégiens, d'étudiants et d'actifs*, thèse de doctorat, J.-P. Esquenazi (dir.), Université Jean Moulin Lyon 3, 456. p.

DUMASY-QUEFFELEC Lise (1999), *La Querelle du roman-feuilleton*, Grenoble, Ellug.

DUNNING John (ed.) (1998), *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*, New York, Oxford University Press.

DUPONT Florence (1991), *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Paris, Hachette.

DYER Richard (ed.) (1981), *Coronation Street*, London, BFI.

ECO Umberto (1965), *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil.

—— (1993), *De Superman au surhomme*, Paris, Grasset.

—— (1994 [1985]), « Innovation et répétition. Entre esthétique moderne et post-moderne », *Réseaux*, n° 68.

ÉLOISE Émy (2008), *La Programmation des séries policières américaines : entre « conformisme » et innovation*, Mémoire de recherche, Institut Français de Presse.

ESQUENAZI Jean-Pierre (2003), « L'inventivité à la chaîne : formules des séries télévisées », *Médiations et information*, n° 16, p. 95-110.

—— (2009), *Mythologie des séries télévisées*, Paris, Cavalier Bleu.

—— (2010), *Les Séries télévisées, l'avenir du cinéma ?*, Paris, Armand Colin.

EWEN Stuart (1983), *Consciences sous influence. Publicité et genèse de la société de consommation*, Paris, Aubier Montaigne.

FARCHY Joëlle (2003), « Salles de cinéma et bottes de sept-TIC », *Sciences de la société*, n°59, p. 136-155.

FERNANDEZ Lydia, SZTULMAN Henri (1997), « Approche du concept d'addiction en psychopathologie », *Annales Médico-Psychologiques*, n° 155, p. 255-265.

FEUER Jane (2007), "HBO and the Concept of Quality TV", *in* J. McCabe et K. Akass (eds.), *Quality TV*, London, I.B.Tauris & Co Ltd, p. 145-157.

FIGEAC Julien (2009), *Vers une pragmatique des attachements médiatiques. Le cas de la Télévision Mobile*, thèse de doctorat, A. Sauvageot (dir.), Université Toulouse Le Mirail, 460 p.

FISH Stanley (1980), *Is There a Text in this Class?*, Cambridge, Harvard University Press.

FISKE John (1989), *Understanding popular culture*, Hunwin Hyman.

FISKE John, HARTLEY John (1978), *Reading Television*, London, Methuen & Co.

FLICHY Patrice (2010), *Le Sacre de l'amateur*, Paris, Seuil-La République des idées.

FORD Sam (2008), "Soap operas and the history of fan discussion", *Transformative Works and Cultures*, [en ligne] http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/.

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

FRIGERIO Vittorio (2008), « Bons, Belles et méchants (sans oublier les autres) : le roman populaire et ses héros », *in* L. Artiaga (dir.), *Le Roman populaire en France (1836-1960)*, Paris, Autrement, p. 97-116.

GARCIA-BARDIDIA Renaud, REMY Éric (2006), « Consommer sans limites ou les affres de la liberté : l'exemple du téléchargement de produits culturels », *11è Journées de Recherche de Marketing de Bourgogne*, Dijon.

GARDIES André (1980), « L'acteur dans le système textuel du film », *Études littéraires*, vol. 13, n° 1, avril, p. 71-107.

GENSOLLEN Michel (2004), « Biens informationnels et communautés médiatées », *Revue d'Économie Politique*, n° 113, p. 9-40 (p. 20).

GHEUDE Michel (1998), « La réunion invisible : du mode d'existence des téléspectateurs », *in* S. Proulx (éd.), *Accusé de réception, le téléspectateur construit par les sciences sociales*, Paris, L'Harmattan.

GIL Muriel (2011), *Séries télé : pour une approche communicationnelle d'un objet culturel médiatique*, thèse de doctorat, M. Coulomb-Gully et P. Molinier (dir.), Université de Toulouse, 569 p.

GLEVAREC Hervé (2003), « La place et les conséquences de la radio dans l'univers culturel et social des jeunes », *in* O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presse de Sciences Po, p. 85-92.

—— (2005), *Libre antenne. La réception de la radio par les adolescents*, Paris, Colin/INA.

—— (2005). « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical", *in* É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures*, Paris, Colin/INA, p. 69-102.

—— (2010) « Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision », *Questions de communication*, n° 18, p. 214-238.

—— (2012), *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses.

—— (2013), « Le régime de valeur culturel de la sériephilie : plaisir situé et autonomie d'une culture contemporaine », *Sociologie et sociétés* (à paraître).

GLEVAREC Hervé et PINET Michel (2007), « "Cent fois mieux qu'un film". Le goût des jeunes adultes pour les nouvelles séries télévisées américaines », *Médiamorphoses*, Hors-Série, p. 124-33.

GOMART Émilie, HENNION Antoine (1999), "A Sociology of Attachment: Music Amateurs, Drug Users", *in* J. Law et J. Hassard (ed.), *Actor Network Theory and after*, Oxford, Blackwell Publishers / The Sociological Review, p. 220-247.

GRANJON, Fabien (2001), *Internet militant : mouvement social et usage des réseaux télématiques*, Paris, Apogée.

—— (2010), *Théorie de la reconnaissance et informatique connectée. Pour une sociologie critique des usages sociaux des technologies de l'information*, Habilitation à Diriger des Recherche, Université Vincennes - Saint-Denis, 758 p.

GRANJON Fabien, COMBES Clément (2007), « La *numérimorphose* des pratiques de consommation musicale », *Réseaux*, n° 145, p. 291-334.

HADAS Leora (2009), "The Web planet: How the changing Internet divided *Doctor Who* fan fiction writers", *Transformative Works and Cultures,* n° 3, [en ligne] http://dx.doi.org/10.3983/twc.2009.0129.

HALL Stuart (1994 [1973]), « Codage/décodage », *Réseaux*, n° 68.

HEIN Fabien (2003) « Les fanzines rock et leurs rédacteurs en Lorraine », *ethnographiques.org*, n° 3, [en ligne] www.ethnographiques.org/2003/Hein.html.

—— (2011), « Le fan comme travailleur : les activités méconnues d'un co-produteur dévoué », *Sociologie du travail*, vol. 53, n° 1, p. 37-51.

HENNION Antoine (1981), *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié.

—— (1993), *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Paris, Métailié.

—— (2003), « Ce que ne disent pas les chiffres… Vers une pragmatique du goût », *in* O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture*, Paris, Presses de Sciences Po, p. 287-304.

—— (2005), « Pour une pragmatique du goût », *Papiers de recherche du CSI* n°001.

—— (2006), « Affaires de goût. Se rendre sensible aux choses », *in* M. Peroni et J. Roux (dir.), *Sensibiliser. La sociologie dans le vif du monde*, Saint-Étienne, Éditions de l'Aube, p. 161-174.

—— (2009), « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, n° 153, p. 55-78.

HENNION Antoine, LATOUR Bruno (1996), « L'art, l'aura et la technique selon Benjamin, ou comment devenir célèbre en faisant tant d'erreurs à la fois… », *Les Cahiers de médiologie*, n° 1, p. 235-241.

HENNION Antoine, MAISONNEUVE Sophie, GOMART Émilie (2000), *Figures de l'amateur. Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française.

HILLS Matt (2002), *Fan Cultures*, Londron, Routledge.

HOGGART Richard (1991 [1957]), *La Culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, Paris, Éditions de Minuit.

HOBSON Dorothy (1982), *"Crossroads": The Drama of Soap Opera*, London, Methuen.

IDATE (2012), *Étude du modèle économique de sites ou services de streaming et de téléchargement direct de contenus illicites*, rapport final à l'attention de la Haute Autorité pour la Diffusion des Œuvres et Protection des droits sur Internet, 21 mars.

JAUSS Hans Robert (1990 [1978]), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.

JENKINS Henry (1988), "*Star Trek* Rerun, Reread, Rewritten: Fan Writing as a Textual Poaching", *Critical Studies in Mass Communication*, 5/2, p. 85-107.

—— (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge.

—— (2003), "Transmedia Storytelling", *Technology Review*, [en ligne] http://www.technologyreview.com/articles/wo_jenkins011503.asp.

JENSEN Joli (1992), "Fandom as Pathology. The Consequences of Characterization", *in* L. Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Music*, London, Routledge.

JOST François (1995), « Le feint du monde », *Réseaux*, n° 72-73, p. 163-175.

—— (1997), « La promesse des genres », *Réseaux*, n° 81.

—— (2004), « Séries policières et stratégies de programmation », *in* P.Beylot et G. Sellier (dir.), *Les Séries policières*, Paris, INA/L'Harmattan, p. 57-83.

—— (2009), *Comprendre la télévision et ses programmes*, Paris, Armand Colin.

—— (2011), *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ?*, Paris, CNRS éditions.

JOUËT Josiane (2000), « Retour critique sur la sociologie des usages », *Réseaux*, n° 100, p.487-521.

—— (2011), « Des usages de la télématique aux *Internet Studies* », *in* F. Granjon et J. Denouël, *Communiquer à l'ère numérique*, Paris, Presse des Mines, p. 45-90.

KATZ Elihu (2009), "The End of Television?", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 625 : 1, p. 6-18.

KATZ Elihu, LAZARSFELD Paul (2008 [1955]), *Influence personnelle*, Paris, Armand Colin.

KATZ Elihu, LIEBES Tamar (1990), *The Expert of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press.

—— (1993), « Six interprétations de la série *Dallas* », *Hermès*, n° 11-12, p. 125-144.

KLINGER Barbara (2006), *Beyond the Multiplex. Cinema, new technologies, and the Home*, Berkeley, University of California Press.

—— (2008), "The DVD Cinephile. Viewing Heritages and Home Film Cultures", *in* J. Bennett et T. Brown (dir.), *Film and Television After DVD*, New-York, Routlegde, p. 19-44.

KOKOREFF Michel (1989), « Sérialité et répétition : l'esthétique télévisuelle en question », *Quaderni*, vol. 9, n° 1, p. 19-39.

KOMPARE Derek (2006), "Publishing Flow. DVD box sets and the Reconception of Television", *Television and New Media*, 7/4, p. 335-360.

LABOURET Mireille (2005) « À propos des personnages reparaissants », *L'Année balzacienne*, n° 6, p. 125-142.

LACROIX Jean-Guy (2005), « Déclin de la télévision de masse et effritement du mode de vie fordien-keynésien », *in* P. Moeglin et G. Tremblay (dir.) *L'Avenir de la télévision généraliste*, Paris, L'Harmattan, p. 69-85.

LAHIRE Bernard (2004), *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.

LATOUR Bruno (1991), *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte.

—— (2000), « Factures/fractures. De la notion de réseau à celle d'attachement », *in* A. Micoud et M. Peroni (dir.), *Ce qui nous relie*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, p.189-208.

—— (2000) « La fin des moyens », *Réseaux*, n° 100, p. 39-58.

—— (2006), *Changer la société - Refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte.

LEADBEATER Charles, MILLER Paul (2004), *The Pro-Am Revolution. How enthusiasts are changing our economy and society*, Demos.

LE BART Christian (2004), « Stratégies identitaires de fans. L'optimum de différenciation », *Revue française de sociologie*, n° 2, vol. 45, p. 283-306.

LE DEUFF Olivier (2006), « Folksonomies : les usagers indexent le web », BBF, n° 4, p. 66-70, [en ligne] http://bbf.enssib.fr.

LE FOULGOC Aurélien (2009), « La structuration de l'offre de programmes télévisés par les réseaux *peer-to-peer* bittorrent », communication, séminaire *Melodi*, La Cantine.

LE GRIGNOU Brigitte (2003), *Du côté du public : usages et réceptions de la télévision*, Paris, Economica.

LE GUERN Philippe (éd.) (2002), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, PUR.

—— (2002), « En être ou pas : le fan-club de la série Le Prisonnier », *in* P. Le Guern (éd.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, PUR.

—— (2009), « *No matter what they do, they never let you down* : Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, n° 53, p. 19-54.

LEJEALLE Catherine (2008), "Is mobile TV a small TV ?", *Proceedings of COST,* Budapest.

LEMAIRE Alexandre (2011), « Madame Machine, pouvez-vous me conseiller un bon livre ? : les nouveaux outils Web de recommandation de lectures », [en ligne] http://bibliolab.fr/cms/content/les-nouveaux-outils-web-de-recommandation.

LENOBLE Benoît (2005), « Les campagnes de lancement de romans-feuilletons : l'exemple du *Journal* (1892-1935) », *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 52, p.175-197.

LETOURNEUX Matthieu (2008), « Illustration et sérialité dans les livraisons romanesques (1870-1910) », séminaire de recherche, Université de Paris Sorbonne, [en ligne] http://www.enc.sorbonne.fr/node/77.

LEVIN RUSSO Julie (2009), "Sex detectives: Law & Order: SVU's fans, critics, and characters investigate lesbian desire", *Transformative Works and Cultures*, n° 3, [en ligne] http://dx.doi.org/10.3983/twc.2009.0155.

LIVINGSTONE Sonia (2004), "The Challenge of Changing Audiences: Or, What is the Audience Researcher to Do in the Age of Internet", *European Journal of Communication*, n° 1, p. 75-86.

LULL James (1990), *Inside Family Viewing. Ethnographic Research on Television's Audiences*, London, Routledge.

MABILLOT David, PROUST Isabelle (2004), « Industries culturelles et Internet : de *peer* en *peer* ? » *in* T. Paris (dir.), *La Libération audiovisuelle*, Paris, Dalloz, p. 147-164.

MACE Éric (2006), *Les Imaginaires médiatiques : Une sociologie postcritique des médias*, Paris, Éd. Amsterdam.

—— (2006), *La Société et son double*, Paris, Armand Colin.

MAIGRET Éric (2000) « Les trois héritages de Michel de Certeau. Un projet éclaté d'analyse de la modernité », *Annales Histoire, Sciences Sociales*, n° 3, p. 511-549.

—— (2004), *Sociologie de la communication et des médias*, Paris, Armand Colin.

MAIGRET Éric, MACE Éric (dir.) (2005), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/Ina.

MAIGRET Éric, SOULEZ Guillaume (dir.) (2007), « Les raisons d'aimer… les séries télé », *Médiamorphoses*, Hors-Série, Paris, Ina/Armand Colin.

MAISONNEUVE Sophie (2001), « De la "machine parlante" à l'auditeur. Le disque et la naissance d'une nouvelle culture musicale dans les années 1920-1930 », *Terrains*, n°37, p.11-38.

—— (2004), « Du disque comme medium musical », *Cahiers de médiologie*, n° 18, p. 35-43.

MARCUCCI Virginie (2006), Desperate Housewives*, miroir tendu au(x) féminisme(s) américain(s) ?*, thèse de doctorat, G.-C. Guilbert (dir.), Université François Rabelais (Tours), 577 p.

MARTIN Martial (2008), « Les "fanfictions" sur internet », *MédiaMorphoses*, n° hors-série, p. 186-189.

MATHES Adam (2004), "Folksonomy – Cooperative Classification and Communication througs shared Metadata", [en ligne] http://www.adammathes.com/academic/computer-mediated-communication/folksonomies.html.

MCCABE Janet, AKASS Kim (eds.) (2007), *Quality TV. Contemporary american television and beyond*, London, I.B.Tauris & Co Ltd.

MEADEL Cécile (1994), *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos-Economica/INA.

—— (dir.) (2009), *La Réception*, Paris, Presse du CNRS, Essentiels d'Hermès.

—— (2010), *Quantifier le public. Histoire des mesures d'audience de la radio et de la télévision*, Paris, Economica.

MELLET Kévin (2009), « Au sources du marketing viral », *Réseaux*, n° 157-158, p. 267-292.

MIEGE Bernard (2000), *Les Industries de contenu face à l'ordre informationnel*, Grenoble, PUG.

MIGOZZI Jacques (dir.) (1997), *Le Roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM.

—— (dir.) (2000), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, PULIM.

—— (2007), « La révolution française du roman-feuilleton (1836-1848) », *in* M.-F. Cachin et *alii.* (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 81-93.

MILLE Muriel (2013), *Produire de la fiction à la chaîne : sociologie du travail de fabrication d'un feuilleton télévisé*, thèse de doctorat, S. Chalvon-Demersay (dir.), EHESS, 535 p.

MILLERAND, Florence (1999), « Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation (1ère partie) », *Commposite,* [en ligne] http://www.commposite.org/index.php/revue/article/viewArticle/102.

—— (1999), « Usages des NTIC : les approches de la diffusion, de l'innovation et de l'appropriation (2ème partie) », *Commposite,* [en ligne] http://commposite.org/index.php/revue/article/viewArticle/98.

MISSIKA Jean-Louis (2006), *La Fin de la télévision*, Paris, Le Seuil, La République des Idées.

MITTELL John (2009), "Sites of participation: Wiki fandom and the case of Lostpedia", *Transformative Works and Cultures,* n° 3, [en ligne] http://dx.doi.org/10.3983/twc.2009.0118.

MODLESKI Tania (1979), "The Search for Tomorrow in Today's Soap-Opera", *Film Quaterly*, 33/1.

MOLLIER Jean-Yves (2008), « Le capitalisme à l'assaut du livre populaire », *in* L. Artiaga (dir.) *Le Roman populaire (1836-1960)*, Paris, Autrement, p. 17-35.

MOMBERT Sarah (2008), « Profession : romancier populaire », *in* L. Artiaga (dir.) *Le Roman populaire (1836-1960)*, Paris, Autrement, p. 55-74.

MORIN Edgard (1984 [1957]), *Les Stars*, Paris, Galilée.

—— (2008 [1962]), *L'Esprit du temps*, Paris, Armand Colin.

MORLEY David (1980), *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, British Film Institute London.

—— (1986), *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, London, Comedia/Routledge.

MOTTET Jean (2005), *Série télévisée et espace domestique. La télévision, la maison, le monde.* Paris, L'Harmattan.

MOUSSEAU Jacques (1989), « La programmation d'une chaîne de télévision », *Communication et langages*, n° 80, p. 74-89.

MUSIANI Francesca (2011), « "Bienvenu sur Amazon" : les systèmes de recommandation d'ouvrages », [en ligne] http://labs.hadopi.fr/actualites/bienvenue-sur-votre-amazon-les-systemes-de-recommandation-douvrages.

NEL Noël (1990), « Téléfilm, feuilleton, série, saga, sitcom, soap opera, telenovela : quels sont les éléments clés de la sérialité ? », *CinémAction*, n° 57, Corlet/Télérama, p. 64-65.

NEWCOMB Horace, ALLEY Robert S. (1983), *The Producer's Medium: Conversations with Creators of American TV*, New York, Oxford University Press.

PARIS Thomas (dir.) (2004), *La Libération audiovisuelle. Enjeux technologiques, économiques et réglementaires*, Paris, Dalloz.

PASQUIER Dominique (1991), « Note de lecture. E. Katz et T. Liebes : Dallas… The Export of Meaning, Cross-Cultural Readings of Dallas », *Réseaux*, n° 49, p. 140-144.

—— (1995), *Les Scénaristes et la télévision. Approche sociologique*, Paris, Nathan/INA.

—— (1999), *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

—— (2013), « Les ambiguïtés de l'appel à l'évaluation profane : le cas AlloCiné », *Réseaux* (à paraître).

PETERSON Richard A. (1992), "Understanding audience segmentation: from elite and mass to omnivore and univore", *Poetics*, n°21, p. 243-258.

PIEJUT Geneviève (1987), « Feuilletons et séries », *Les Dossiers de l'audiovisuel*, n° 16, INA/La Documentation Française, nov-décembre.

PINCH Trevor, KESLER Filip (2011), "How Aunt Ammy gets her free lunch: A study of the top-thousand customer reviewers at Amazon.com", Working Paper [en ligne] http://www.freelunch.me/filecabinet.

POIRIER Damien (2011), *Des Textes communautaires à la recommandation*, thèse de doctorat, I. Tellier et P. Gallinari (dir.), Université d'Orléans, 152 p.

PROULX Serge, MAILLET Delphine (1998), « La construction ethnographique des publics de télévision », *in* S. Proulx (dir.), *Accusé de réception*, Paris, L'Harmattan, p. 121-161.

QUADERNI (1990), « Série et télévision », n° 9, Paris, Ed. de la MSH.

QUEFFELEC Lise (1989), *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*, Paris, PUF.

ROSS Sharon M. (2008), *Beyond the box: television and the Internet*, Malden, Blackwell Publishing.

SCARDAVILLE Melissa S. (2005), "Accidental Activists: Fan Activism in the Soap Opera Community", *American Behavioral Scientist*, n° 48, p. 881-901.

SCHNEIDER Léa (2009), *Des séries télé sur Internet aux webseries. L'interaction TV / Internet à travers les séries*, Mémoire de recherche, Université Paul Verlaine – Metz.

SCHRØDER Kim C. (1986), « The Pleasure of Dynasty : The Weekly Reconstruction of Self-Confidence », *International Television Studies Conference*, London.

SCHÜTZ Alfred (1987), *Le Chercheur et le quotidien. Phénoménologie des sciences sociales*, Paris, Méridiens Klincksieck.

SEITER Ellen, BORCHERS Hans, KREUTZNER Gabriele, WARTH Eva-Maria (1989), "Don't Treat us Like we're so Stupid and Naïve: Toward an Ethnography of Soap Opera Viewers", *in* E. Seiter (ed.), *Remote Control: Television, Audiences and Cultural Power*, London, Routledge.

SENSE (2009), *Consommation de contenus cross media, étude statistique*, Issy-les-Moulineaux.

SEPULCHRE, Sarah (2004), « Quand les héros se font multiples : le cas de la série *PJ* », *in* P. Beylot et G. Sellier (dir.), *Les Séries policières*, Paris, INA/L'harmattan, p. 171-189.

—— (dir.) (2011), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck.

—— (2011), « Le personnage en série », *in* S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Bruxelles, De Boeck, p. 107-150.

SERISIER Pierre, BOUTET Marjolaine, BASSAGET Joël (2012), *Sériescopie : Guide thématique des séries télé*, Paris, Ellipses Marketing.

TEIL Geneviève, BARREY sandrine, FLOUX Pierre, HENNION Antoine (2011), *Le Vin et l'environnement*, Paris, Presses des Mines.

THERENTY Marie-Eve (2007), *La Littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil.

—— (2007), « De la rubrique au genre : le feuilleton dans le quotidien (1800-1835) », *in* M.-F. Cachin et *alii*. (dir.), *Au bonheur du feuilleton*, Paris, Créaphis éditions, p. 67-80.

THERENTY Marie-Eve, VAILLANT Alain (dir.) (2001), *1836. L'An I de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions.

THIESSE Anne-Marie (2000 [1984]), *Le Roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Epoque*, Paris, Seuil, 2000.

THOMPSON Kristin (2003), *Storytelling in Film and Television*, Cambridge, Harvard University Press.

THOMPSON Robert J. (1996), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press.

—— (2007), "Preface", *in* J. McCabe et K. Akass (eds.) (2007), *Quality TV*, London, I.B.Tauris & Co Ltd.

THORBURN David (1976), "Television Melodrama", *in* R. Adler & C. Douglass (eds), *Television as a Cultural Force*, New York, Praeger.

THOVERON Gabriel (2008 [1996]), *Deux siècles de paralittératures - Lecture, sociologie, histoire. Tome 2*, De 1895 à 1995, Liège, Éditions du Céfal.

TULLOCH John, JENKINS Henry (1995), *Science fiction audiences. Watching Doctor Who and Star Trek*, London, Routledge.

URICCHIO William (2002), "Technologies of time", *in* J. Olsson (dir.) *Allegories of Communication: Intermedial Concerns from Cinema to the Digital*, Berkeley, University of California Press.

—— (2004), "Television's next generation: technology/interface culture/flow", *in* L. Spigel L. et J. Olsson (eds.), *Television after TV*, Londres/Durham, Duke University Press, p. 163-182.

VAREILLE Jean-Claude (1994) *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologie et pratiques*, Limoges, PULIM/Nuit Blanche éditeur.

VERAT Éric (2007), « États-Unis : le règne des saisons et la galaxie des auteurs », *MédiaMorphoses*, n° hors-série, janvier, p. 17-23.

VERNET Marc (1990), « Incertain zapping », *Communications*, n° 51, p. 33-44.

WEBER Max (1992 [1965]), *Essais sur la théorie de la science*, Paris, Plon.

WILLIAMS Raymond (2003 [1974]), *Television. Technology and cultural form*, London, Routledge.

WINCKLER Martin (2002), *Les Miroirs de la vie : Histoire des séries américaines*, Paris, Le Passage.

—— (2005), *Les Miroirs obscurs*, Vauvert, Au Diable Vauvert.

WOLTON Dominique (1990), *Éloge du grand public. Une théorie critique de la télévision*, Paris, Flammarion.

SITES INTERNET

Journaux de programme

Télé 7 Jours – Première : http://tele.premiere.fr

Télé Loisir : http://www.programme-tv.net

TV Mag – Le Figaro : http://tvmag.lefigaro.fr

Télé Poche : http://www.telepoche.fr

TéléStar : http://www.telestar.fr

Sites dédiés au genre (français et étatsuniens)

Séries Lives : http://www.serieslive.com

Allociné : http://www.allocine.fr/series

Internet Movie DataBase : http://www.imdb.com

Générique[s] : http://www.generiques-mag.com

Série Télé : http://www.serietele.com

Critictoo : http://www.critictoo.com

Séries All : http://serieall.fr

Séries Addict : http://seriesaddict.fr

Spin Off : http://www.spin-off.fr

Season One : http://season1.fr

PerDUSA : http://www.a-suivre.org/usa

AnnuSéries : http://www.a-suivre.org/annuseries

The Futon Critic : http://www.thefutoncritic.com

Daemon's TV : http://www.daemonstv.com (devenu TV Equals : www.tvequals.com)

Television Without Pity : http://www.televisionwithoutpity.com

Forum[795]

Séri'nfinity : http://serinfinity.smfgratuit.org

Portails de site de fans

Next Séries : http://www.next-series.com

Hypnoweb : http://www.hypnoweb.net

Fansites France : http://www.fansites-france.net

Annuaire des séries : http://www.annuaire-serie.com

L'annuaire des séries TV : http://www.annuaire-des-series-tele.fr

Séries Clic : http://www.seriesclic.com

Sites spécialisés

Séries-80 : http://www.series-80.net

Le Magazine des séries : http://www.lemagazinedesseries.com

Bookmaker : http://www.boomaker.net

Génériques de séries : http://www.generiqueseries.com

DVD Séries : http://www.dvdseries.net

TV Covers : http://www.tvcovers.com/fr

---

[795] Séri'nfinity est le seul site cité dans la thèse centré uniquement sur la fonction de forum. Cependant, beaucoup de sites référencés comptent également un forum.

Les WebSéries : http://www.les-webseries.com

Série Animée : http://www.serieanimee.com

(dont les sites de fansubbing)

Forom.com : http://www.forom.com

Series Sub : http://www.seriessub.com

TVsubtitles.net : http://www.tvsubtitles.net

Blogs "amateurs"

« TV Chonik », de Nick : http://www.tvchronik.com

« Lady Telephagy », de Lady Teruki : http://ladytelephagy.canalblog.com

« Blabla Séries », de J.D.L. (ex- Adam) : http://www.blabla-series.com

« ID Séries », de Tao : http://www.id-series.com

« Analyses en Séries », de Speedu : http://www.analysesenseries.com

Blogs de critiques (attachés à un titre de presse)

« Le Monde des Séries », de Pierre Sérisier : http://seriestv.blog.lemonde.fr

« Des séries… et des hommes », de Joey Basset et Amandine Prié : http://feuilletons.blogs.liberation.fr

« Les séries de Roxy », de Roxy : http://blog.tvmag.lefigaro.fr/series-tv

« Têtes de séries », de Pierre Langlais : http://blog.slate.fr/tetes-de-series

« Et vous voyez ça pour quelle chaîne ? », d'Éric Vérat : http://ecrituretv.blogspot.fr

« What's Alan Watching? », d'Alan Sepinwal : http://sepinwall.blogspot.com

Sites de référencement

Dpstream : http://dpstream.net

Allostreaming : http://allostreaming.fr

Streamania : http://streamania.org

Lookiz : http://www.lookiz.ws

Plateformes de partage BitTorrent

KickassTorrents : http://kat.ph

Thepiratebay : http://thepiratebay.sx

Torrent411 : http://www.t411.me

Services de téléchargement direct

MegaUplaod : http://www.megaupload.com

MegaVideo : http://www.megavideo.com

Mixture Vidéo : https://www.mixturecloud.com

PureVID : http://www.purevid.com

Stage Vu : http://stagevu.com

Videobb : http://www.videobb.com

Annexe
Liste des entretiens

Vlad	H	17 ans	Lycéen	Corbeil-Essonnes
Solène	F	18 ans	Lycéenne	Villefranche sur Saône
Kévin	H	19 ans	Étudiant	Paris
Lucas	H	19 ans	Étudiant	Villefranche sur Saône
Armand	H	20 ans	Étudiant	Rouen
Mathilde	F	20 ans	Étudiante	Évreux
Antoine	H	21 ans	Journaliste pigiste	Lyon
Adrien	H	24 ans	Étudiant	Paris
Benjamin	H	24 ans	Podologue	Paris
Camille	F	24 ans	Vendeuse	Paris
Gabriel	H	24 ans	Sans emploi	Lyon
Hélène	F	24 ans	Doctorante en droit	Grenoble
Sandra	F	24 ans	Conseillère en communication	Rouen
Thomas	H	24 ans	Étudiant	Angers
Damien	H	25 ans	Informaticien	Lille
Louise	F	25 ans	Vendeuse	Rennes
Mélanie	F	25 ans	Étudiante	Angers
Aurélie	F	27 ans	Étudiante	Rennes

Florent	H	27 ans	Conseiller en gestion	Rennes
Lucile	F	27 ans	Avocate	Paris
Grégory	H	28 ans	Doctorant en informatique	Rennes
Lili	F	28 ans	Intermittente du spectacle	Paris
Martin	H	28 ans	Commercial	Zone rurale (Ile-de-France)
Philippe	H	28 ans	Écrivain, petits boulots	Zone rurale (Ile-de-France)
Romain	H	29 ans	Comptable	Paris
Laurent	H	30 ans	Chargé de communication	Reims
Nora	F	30 ans	Professeur des écoles	Paris
Sébastien	H	30 ans	Projectionniste	Grenoble
Caroline	F	31 ans	Réceptionniste	Lyon
Sylvain	H	31 ans	Technicien	Rennes
Vincent	H	31 ans	Machiniste-receveur Ratp	Étampes
Charlotte	F	32 ans	Décoratrice d'intérieur	Sartrouville
Perrine	F	36 ans	Pharmacienne	Paris
Christian	H	37 ans	Employé	Paris
Éric	H	40 ans	Photographe freelance	Paris
Gérôme	H	40 ans	Cadre supérieur	Paris
Valérie	F	41 ans	Mère au foyer	Levallois-Perret
Xavier	H	41 ans	Manageur	Paris
Catherine	F	48 ans	Secrétaire	Paris
Daniel	H	50 ans	Cadre d'entreprise	Paris
Fabienne	F	50 ans	Reprographe	Courbevoie

La pratique des séries télévisées.
Une sociologie de l'activité spectatorielle

Résumé : Que signifie aimer une « série télé » aujourd'hui ? Ou, selon une formulation plus pragmatiste, que font faire les séries à leurs spectateurs ? Pour répondre à ces questions, cette thèse invite à se démarquer du paradigme de la réception – lequel fournit la majorité des études sur le sujet – et explorer les ressorts et contours de la *pratique* des séries. Il s'agit d'étudier les activités concrètes dans lesquelles s'engagent les amateurs, la façon dont se tissent leur attachement aux séries, les ingrédients de ce tissage, les appuis et prises matériels, techniques et relationnels de cet attachement. Ce travail montre que la pratique spectatorielle ne s'arrête pas au seul moment du visionnage, lorsque l'individu est devant son poste, mais s'étend à l'ensemble des activités, des temps et des espaces au cours desquels celui-ci entre en relation avec une série. À partir d'une quarantaine d'entretiens approfondis et de l'examen des principaux relais sociotechniques et médiatiques des séries, la thèse se propose de suivre les amateurs dans leurs pratiques quotidiennes, du visionnage et de la conservation des séries à leurs échanges conversationnels, en passant par les procédures d'information et de découverte, d'approvisionnement et de partage de contenus. Autant d'activités, non pas seulement « réceptives », mais réflexives, corporées, instrumentées et collectives, qui permettent d'apprécier la diversité des formes d'attachement des « sériphiles » à ces objets singuliers.

Mots clés : séries télévisées, réception, attachement, spectateurs, amateurs, culture médiatique, pratiques culturelles, usages, Internet, télévision, DVD, peer-to-peer.

The Pratice of TV Series.
A Sociology of the Activity of Spectating

ABSTRACT : What does it means to love a "TV series" nowadays? Or, to use a more pragmatic formulation, what do television series make their viewers do? To answer these questions, this thesis invites the reader to move beyond the paradigm of reception – on which the majority of studies in the field build upon - and explore the remits and contours of the *practice* of series. The aim is to study the practical activities undertaken by amateurs, how their attachments to the series are built, the ingredients of this attachment, and the material, technical and relational means of this attachment. This work shows that spectators' practices do not stop at the moment of viewing, when the individual is in front of his post, but extends to all activities, times and spaces through which an individual connects to a series. Drawing upon forty in-depth interviews and an examination of the ways in which series are socio-technically mediated, the thesis proposes to follow amateurs in their daily practices, from the viewing and storage of series, to their conversational exchanges, as well as through the procedures of information and discovery, procurement and sharing of content. All these activities are not only "receptive". As the thesis shows, they are at once reflexive, embodied, instrumented and collective, and they reveal the diversity of attachments of the "seriephiles" to these singular objects.

Keywords : television series, reception, attachment, viewers, amateurs, media culture, cultural practices, uses, Internet, television, DVD, peer-to-peer.

MINES ParisTech

ParisTech
INSTITUT DES SCIENCES ET TECHNOLOGIES
PARIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY