

Socialité en série. La Réception des séries télévisées par les étudiants en cinéma

Christophe Lenoir

► To cite this version:

Christophe Lenoir. Socialité en série. La Réception des séries télévisées par les étudiants en cinéma. Jeunes: acteurs des médias, Apr 2014, Lyon, France. Marlène Loicq et Florence Rio (dir.), Les jeunes: acteurs des médias. Participation et accompagnement [pdf], éditions du Centre d'études sur les Jeunes et les Médias, 2015, pp. 46-58 [ISBN 978-2-9549483-0-0], 2015, <<http://jeunesetmedia.wix.com/jeunesetmedias>>. <10.13140/RG.2.1.4360.0482>. <sic_01175664>

HAL Id: sic_01175664

https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_01175664

Submitted on 11 Jul 2015

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.

Socialité en série. La réception des séries télévisées via les réseaux sociaux par les étudiants en cinéma

CHRISTOPHE LENOIR

Résumé

Cette étude cherche à savoir si les étudiants en cinéma auraient une relation particulière aux séries télévisées, et à voir comment les réseaux sociaux interviendraient dans leurs pratiques d'usage. Plusieurs profils pourront être dessinés, les cultures fans apparaissant comme un contre-modèle, pour des jeunes à la recherche de la construction d'un espace critique qui valorise leur expertise.

Pour citer cet article

Christophe Lenoir, « Socialité en série. La réception des séries télévisées via les réseaux sociaux par les étudiants en cinéma », in Marlène Loicq et Florence Rio (dir.), *Les jeunes : acteurs des médias. Participation et accompagnement* [pdf], éditions du Centre d'études sur les Jeunes et les Médias, 2015, pp. 46-58 [ISBN 978-2-9549483-0-0].

CHRISTOPHE LENOIR IRCAV

Christophe Lenoir est docteur en études cinématographiques et audiovisuelles, chercheur associé à l'Ircav, chargé d'enseignement à Paris 3, Paris 8, Nanterre et à l'ICL, ainsi que consultant. Sa thèse portait sur la convergence des médias. Il s'intéresse à l'articulation entre enjeux économiques et politiques de l'audiovisuel, et types de programmes produits et diffusés. Il travaille ainsi sur des corpus juridiques et réglementaires, pour comprendre les définitions du spectateur qu'ils sous-entendent. Il étudie également les politiques éditoriales des chaînes, en particulier par rapport aux réseaux sociaux. Il s'intéresse dans ce cadre aux modalités de réception des programmes, en particulier à leur usage social et à la place des réseaux dans ces échanges.

Les séries télévisées sont devenues objets d'enseignement à l'université depuis près d'une quinzaine d'années, parallèlement à l'évolution de leur légitimité en tant qu'objet d'étude. De l'analyse de leur contenu idéologique à celle du phénomène anthropologique qu'elles représentent, les séries représentent désormais des lieux d'approches esthétiques et narratives.

Or, parler des séries à l'université passe par plusieurs difficultés, soit méthodologiques, soit liées au public étudiant :

- Méthodologiquement, leur durée et leur temporalité en font des programmes très différents des films de cinéma. Leur réduction à un modèle itératif ne permet pas non plus d'en rendre compte de façon complète.
- La distance entre espaces de production et de réception pose un autre problème, en termes d'interprétation des programmes. Des réseaux sociaux se sont précisément construits pour palier ce décalage entre la production et la réception, avec la mise en place de communautés de traducteurs, pour les programmes américains, mais aussi japonais et coréens, accompagnés d'intenses discussions autour des décalages culturels, et de l'interprétation des programmes dans leur espace d'origine. Les éditeurs ont dû s'adapter, comme en témoigne le développement d'une chaîne comme J-One¹.
- Socialement, les séries représentent pour les étudiants un objet d'implication très fort : implication qui peut aller du rejet total, ces programmes renvoyant à la télévision de l'enfance et à l'adolescence, avant le passage à l'âge adulte avec le cinéma, à l'adhésion extrême, avec une consommation quasiment compulsive. Des étudiants peuvent suivre simultanément une cinquantaine de séries, en suivre une dizaine apparaît courant.

Dans le cadre d'un enseignement sur la télévision, nous proposons donc aux étudiants de partir de leur propre réception pour analyser les séries, afin de comprendre comment elles sont construites, dans le mouvement de la lecture comme dans celui de la production². Les séries télévisées sont alors envisagées comme fait social, en prenant en compte les éléments de contexte qui déterminent l'interprétation (LE GRIGNOU, 2003). Ces médiations peuvent passer par les critiques, les réseaux sociaux, les communautés de fans, les partages de programmes... Le succès des réseaux sociaux tient certainement à cette possibilité d'inscrire et de partager sa propre réception.

Séries, réseaux sociaux et différenciation

Les travaux sur la réception des séries par les jeunes ont déjà permis de montrer comment elles pouvaient être utilisées comme référence interprétative, voire morale, dans la vie réelle, ainsi que comme ressource pour réguler les interactions sociales par le partage de références communes (GLEVAREC, 2012). Jean-Pierre Esquenazi (2009) a pu également souligner le très haut degré de connaissance des modes de production et de construction des séries que possèdent les spectateurs.

Enfin, la place des séries dans la structuration du temps quotidien, notamment la séparation entre temps subi et temps choisi, temps du travail et temps domestique, a été documentée par les études de Stéphane Calbo (1998) sur les modes proprioceptifs d'anticipation du plaisir par les spectateurs, notamment lors de leurs rituels de préparation à la situation de réception : installation confortable sur un canapé, détente générale du corps...

Le rôle des séries dans la représentation du temps long a aussi été mis en exergue par des études sur le passage de l'enfance à l'adolescence (PASQUIER, 1999), puis à l'âge adulte, corrélativement à l'évolution des liens avec les parents, les amis, ou au sein du couple.

Les acteurs sectoriels développent eux-mêmes de nouveaux modèles économiques intégrant la notion de télévision sociale (CSA, 2013). C'est pour répondre à ces usages que les chaînes gèrent des sites et des communautés, proposent un accès délinéarisé aux programmes ainsi que des contenus exclusifs sur leurs plates-formes, et passent des accords avec les réseaux sociaux, en particulier Facebook et Twitter³. Mais ces usages renvoient-ils à des logiques de pair à pair, ou à des principes de valorisation d'expertise et de construction de *leadership* qui se rapprocheraient des notions de *two-step flow* ?

Nous souhaitons donc comparer les pratiques des étudiants en audiovisuel à ce qui a pu être décrit à propos des usages des jeunes adultes, afin de préciser si le fait de faire des études de cinéma induirait des différences, notamment en termes de valorisation culturelle : comment les étudiants en cinéma se voient-ils, notamment en tant qu'entrants dans le champ professionnel ? Valorisent-ils une expertise particulière et construisent-ils des postures spécifiques ?

Approche

Notre approche s'appuie sur trois niveaux de terrains et d'hypothèses :

- Les travaux proposés par les étudiants dans un cadre d'évaluation, à Paris 3 en licence 3 depuis 2007.
- Un premier entretien non directif de 2 heures avec un groupe de cinq étudiants de licence 3, en décembre 2013, en dehors du cadre académique.
- Six entretiens semi-directifs avec des étudiants volontaires de licence 3 et de master 2, entre janvier et mars 2014, de 1h30 à 2 heures, là encore en dehors du cadre académique.

Nous souhaitons ainsi vérifier si les éléments qui ressortaient sur les usages, dans le cadre de travaux d'évaluation, se retrouvaient dans une discussion en groupe et dans des entretiens plus approfondis.

Éléments des dossiers : une pratique peu spécifique

Dans les dossiers d'évaluation demandés lors de ces cours, les références aux pratiques d'appropriation valident le principe d'un usage des séries comme moyen de structuration du temps ainsi que l'idée de référent, voire de soutien dans la construction de l'identité.

Par exemple, un étudiant, né en 1992, écrit dans un dossier en 2014, à propos de la série *Charmed*, découverte quand il avait 7 ans :

« Cette série est complètement entrée en moi, c'est aussi toute la spiritualité et les croyances magiques qui l'ont été. Je passais beaucoup de temps à imaginer ce que je pourrais faire si j'avais des pouvoirs, comment je les utiliserais. Ma vie se résumait à *Charmed*. Un fan tel qu'il a été impossible à quiconque de me l'interdire. Je crois que *Charmed*⁴ m'a permis d'assumer mon homosexualité car dans la série, les sœurs ont un secret qu'elles doivent garder mais qui n'est pas mauvais, bien que les autres pensent le contraire. Si l'on transpose ça à l'homosexualité, cela donne la même chose : ce n'est pas méchant, ça peut être bénéfique, mais les gens ne sont pas prêts à l'accepter ».

Discussion de groupe : les chemins vers la distinction

Lors de cet entretien, nous avons pu noter l'affichage d'une certaine défiance vis-à-vis des réseaux sociaux :

« Je ne vais pas voir des blogs ou des commentaires même pas écrits en français ». Deux étudiants expliquent la naissance de leur amitié : « on a discuté de *Breaking Bad*⁵ en attendant un cours... »

Internet et les réseaux sociaux pourraient correspondre au lieu de construction d'un espace critique à même de justifier, voire de légitimer culturellement la cinéphilie des séries télévisées, et ainsi d'esquisser la réversion académique de l'investissement que leur visionnement représente.

Pour les étudiants déjà entrés dans une logique de production et de diffusion, la maîtrise du management communautaire semble être une évidence : ils savent parfaitement mobiliser tous les réseaux pour promouvoir leurs propres réalisations, semblant finalement plus éloignés des logiques de consécration traditionnelles, tels que les festivals, les prix, la recherche de financements institutionnels. Leur position permet aussi de s'interroger sur l'éventuelle fin d'une coupure radicale entre espace de réception et de production, qui pourrait caractériser l'évolution des industries culturelles, glissant d'une logique de programmes vers une logique de services.

Entretiens individuels : une pratique centrée sur les médiations

Les étudiants ont été invités à participer sur la base de deux critères : se passionner pour les séries télévisées et en discuter sur les réseaux sociaux. Il ne s'agit donc pas d'un public représentatif, mais d'un public très spécialement concerné.

Découverte et suivi des séries

Un premier élément saillant lors des entretiens individuels, moins évident dans la discussion collective, est que les références critiques, les prix, les conseils des enseignants et des parents, seraient aussi importants que les références aux pairs. Les références aux pairs passent, logiquement, largement par les réseaux, sans effacer les instances de consécration plus traditionnelles, ni la conscience des hiérarchies culturelles.

Le rapport aux pairs

Le rapport aux pairs apparaît plutôt lié à l'adolescence et à une position de fan assumée. Apparaît la difficulté, une fois devenu jeune adulte, de regarder ensemble la même série, entre pairs : « Maintenant, c'est difficile de regarder avec des amis, il faut être au même endroit et au même moment » (Sophie⁶).

Une dimension intergénérationnelle

Les étudiants regardant de moins en moins les séries au moment de leur diffusion à la télévision, le choix de programmes peut donc induire une sorte de clivage générationnel : « Mes parents, c'est *Joséphine Ange Gardien*⁷, je ne peux pas regarder, je pète un câble. On n'a pas les mêmes goûts ou le même rythme, ils ne téléchargent pas... que ce qui passe à la télé » (Sophie).

De même, l'éloignement géographique des parents, lorsque les étudiants quittent le foyer, limite logiquement les possibilités de voir les séries en commun.

Mais si on regarde la même série en synchronie, les SMS, Facebook, Skype, Twitter, permettent de partager l'expérience de réception malgré la distance. Quand on partage les mêmes lieux de vie,

mais sur des horaires différents, les échanges de fichiers ou l'enregistrement numérique permettent de compenser le décalage temporel et de maintenir le lien intergénérationnel.

L'importance du partage

Les réseaux sociaux permettent de construire des socialités de réception malgré l'éloignement géographique, en respectant le rythme de chacun dans la vision des séries. Il en résulte des précautions particulières, afin d'éviter de donner les clés de l'intrigue, de « spoiler »⁸.

Différentes stratégies permettent d'éviter cette exposition ou de partager la réception malgré la désynchronisation :

« Pendant les épisodes que je regarde en direct sur le net, tard dans la nuit à cause du décalage avec les États-Unis, je tweete pendant la pause pub pour mes amis qui dorment » (Sophie).

Dès lors que les réseaux permettent de maintenir les liens malgré l'éloignement géographique ou des rythmes différents, la coprésence n'est donc plus une condition du voir en commun. C'est même le contraire : on ne suit pas une série avec son colocataire, voire même en couple, si on n'est pas assuré de pouvoir la regarder exactement au même rythme.

Internet permet de résoudre ce double dilemme, en régulant ces formes d'ubiquité temporelle et géographique : on peut suivre une série au rythme d'une connaissance à l'autre bout du monde, et ne pas être au rythme de ceux dont on partage l'espace de vie.

Fan, amateur, sériphile : autodéfinitions et définitions réciproques

Les étudiants entendent se distinguer des simples « fans » dans leur usage des réseaux sociaux. Ils postent ainsi principalement des commentaires, des analyses ou des conseils. La position qu'ils énoncent comme la plus éloignée de la leur serait celle des communautés de fans, les « *fandoms* ». Les *fandoms* constituent néanmoins une ressource documentaire importante, et il demeure mal vu de les dénigrer. En particulier, leur multiplication constitue une des formes de consécration des séries sur les réseaux, appréciée et reconnue à ce titre :

« Il y a des *fandoms* très spécifiques, qui se font la guerre, il faut trouver un nom, les Sleepy Heads, c'est *Sleepy Hollow*⁹ » (Kenji¹⁰).

Une pratique différenciée dont la valeur distinctive doit encore être reconnue

La diffusion massive des séries américaines, et le fait qu'elles puissent cumuler succès public et succès critique, pose un problème en termes de reconnaissance : comment une pratique aussi commune peut-elle permettre d'affirmer sa propre revendication culturelle ?

Les chaînes commerciales historiques constituent une marque négative. La règle est le téléchargement en streaming, éventuellement de suivre une série sur Arte ou Canal Plus. M6 ou Game One renvoient à la consommation adolescente, et TF1 apparaît rédhibitoire. Pour construire cette distinction (BOURDIEU, 1979), il est donc nécessaire d'élaborer une hiérarchie. Celle-ci s'opère suivant un double processus : renvoyer la masse des spectateurs à l'illusion référentielle, et souligner les possibilités de lecture méta-générique pour ceux qui possèdent la culture nécessaire :

« Il y a sériophile et sériophile, ceux qui suivent les modes, ceux qui regardent tout, et ceux qui ont

une bonne culture sérielle. Le sériophile regarde seul, il peut accélérer pour voir où ça va aller. Il faut aussi regarder des vieilles séries pour comprendre les séries de maintenant » (Lloyd¹¹).

La bonne place du spectateur

La position qui apparaît ainsi la plus revendiquée serait celle de l'amateur, une position centrale du spectateur, capable de concilier plaisir de la fiction et analyse des références. Dans la position du fan, le respect du plaisir de la fiction prime, tout en s'ouvrant vers des recherches critiques, ou en suivant par curiosité les *fandoms*. Au dessus de ces positions, se place l'amateur éclairé, qui correspond dans notre enquête à la position des étudiants de master : capable de s'affranchir du rythme de la série pour l'analyser, prenant plus de plaisir à la dimension critique qu'à la dimension fictionnelle.

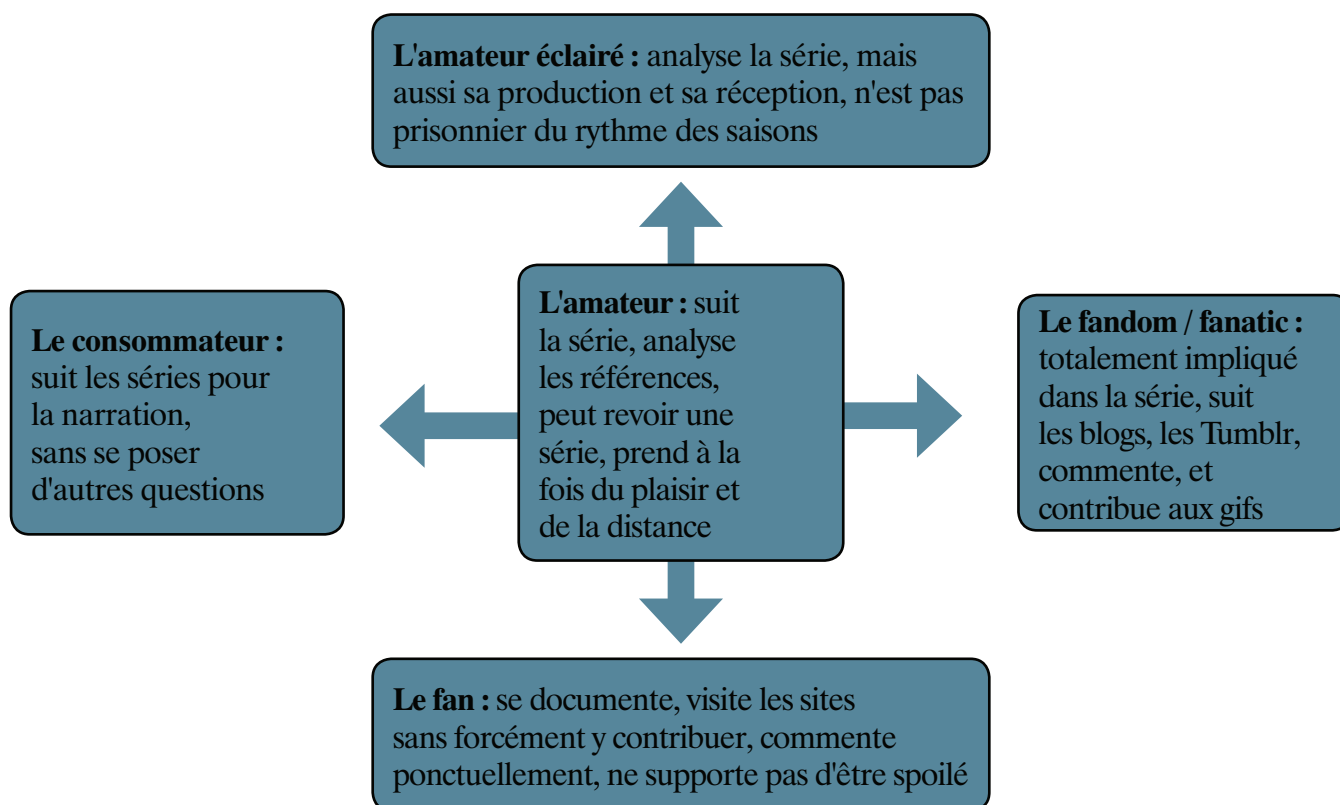


Schéma 1: position spectatorielle

La place centrale des réseaux : espace de partage et espace critique

Les réseaux sociaux sont totalement intégrés dans l'usage des séries, en premier lieu Facebook : « Une série, j'aime la page, c'est un réflexe, j'aime telle série. C'est difficile d'imaginer regarder les séries sans les réseaux sociaux. Ils nous rappellent tout le temps quelle saison, quelle série arrive » (Kenji).

« Avec Facebook on a un agenda série, même si on n'est pas au courant, on a les statuts. On aime la page, on peut avoir l'actualité des acteurs » (Maxime¹²).

Twitter occupe également une place importante pouvant correspondre à différents usages : commenter la série, réagir aux commentaires, participer à la dimension cérémonielle ou communautaire de la réception, mais avec toujours le risque du spoil :

« Tweeter pour le final : *Sleepy Hollow*, le final était ouf ! » (Kenji).

« Pour *Pretty Little Liars*¹³, avec le *hashtag*, tout le monde s'est fait spoilé ! » (Sophie).

Mais Twitter permet également de mettre en avant son expertise de découvreur, voire d'interagir avec les créateurs du programme :

« Tweeter quand c'est pas super connu, que tout le monde tweete pas dessus encore. Je m'abonne au compte Twitter de la série, aux comptes des acteurs, des scénaristes, du *showrunner* » (Kenji).

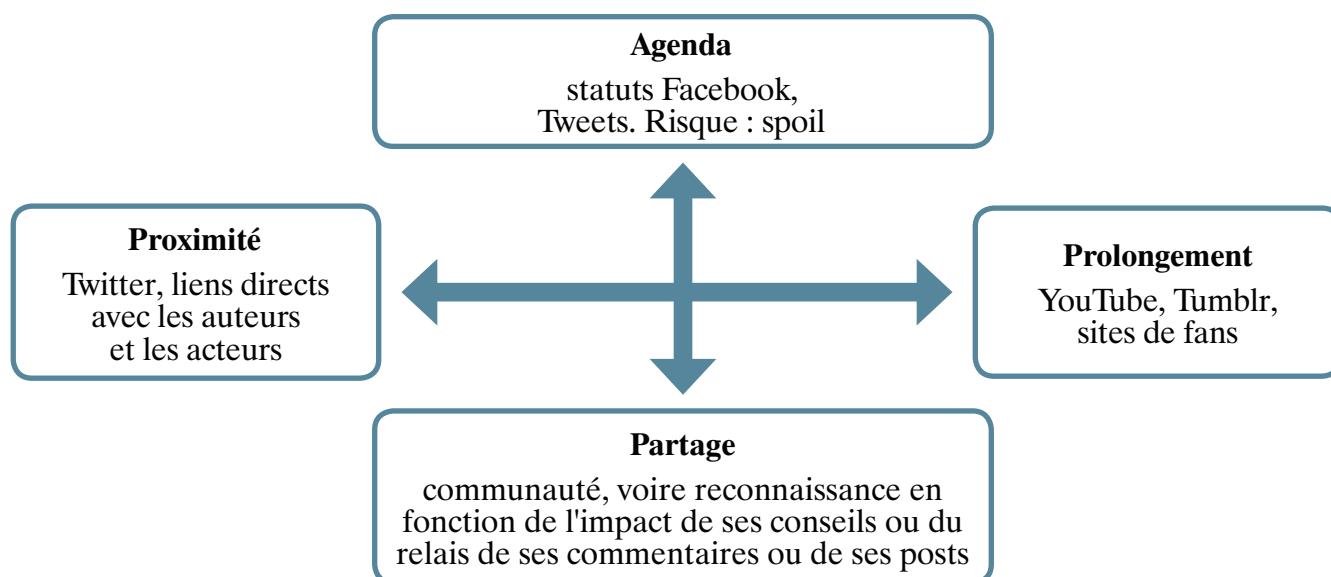


Schéma 2 : investissement dans les réseaux

Facebook et Twitter assurent les fonctions de mise en contact, de suivi, de partage. Tumblr, les blogs, les forums ou les sites de fans sont vus comme des compléments permettant d'accéder aux productions des *fandoms*. YouTube permet ensuite de prolonger la série, en accédant à des interviews, ou à des montages entre les images et la musique.

Socialité, expertise et différenciation

Si, d'un point de vue culturel, le caractère peu différenciant des séries peut être vécu comme une limite, il facilite par contre la socialisation dans les espaces physiques :

« En soirée, on peut parler de séries, pas de cinéma, pour pas créer de complexes pour les non cinéphiles » (Lloyd).

« C'est l'aspect communautaire, *Breaking Bad*, au début, on était une petite communauté. Dans mon lycée, on était 4-5 à en parler, on en parle entre nous et ça fait plaisir. On était tellement restreints au niveau fans [on était peu à partager le même intérêt pour la série], tu fais partie de la même famille. Quand j'entendais quelqu'un parler de *Breaking Bad*, en soirée, c'était mon meilleur ami, c'est une instance de socialisation » (Maxime).

Les étudiants peuvent ainsi construire leur position d'expertise, en faisant connaître les séries et en conseillant leurs contacts.

Les références filmiques des séries, ainsi que l'investissement de cinéastes (Martin Scorsese pour *Boardwalk Empire*¹⁴) et des acteurs (Kevin Spacey pour *House Of Cards*¹⁵), légitiment le fait qu'étudier le cinéma, c'est être cinéophile et sériphile, ce qui permet de démontrer sa propre capacité d'analyse, de lire et de partager les références internes et externes des séries, de partager des commentaires experts.

Se couper du monde, se relier au monde

Les séries permettent d'articuler ce double usage : partager, socialiser, être ainsi valorisé ou, au contraire, prendre un moment pour soi, où on sera seul dans l'intimité des personnages.

« Mon colloc a un vidéo projecteur, mais c'est plus pour les films. On va s'isoler sur son ordi avec le casque, se faire un épisode en rentrant du boulot, se faire un décrochage par rapport à la journée. C'est une expérience qui peut se continuer entre les épisodes, un point de rendez-vous, c'est adapté au mode de consommation d'aujourd'hui, pas trop loin, sur l'ordi, téléchargé » (Pierre¹⁶).

« J'ai regardé toutes les saisons pendant les vacances, plonger dans un univers, ça se rapproche de la lecture. Soit des épisodes comme *How I Meet Your Mother*¹⁷, ça me mettait de bonne humeur, soit ça me détendait, soit je voulais savoir la suite » (Sophie).

Ainsi, l'ordinateur individuel, avec un casque audio, permet d'accéder à une expérience proche de la lecture, sans interdire pour autant les possibilités de partage autour du programme.

De la même façon, l'expérience immersive ne s'oppose pas à la contribution à un corpus critique, mais pose la question du prolongement de la série : en maintenant l'immersion, par des jeux de rôle ou des fan-fictions, ou en prenant du recul. La notion de suspension consentie de l'incrédulité, ou d'illusion référentielle, pourrait aller jusqu'à une forme de suspension prolongée, perdurant après l'exposition à la temporalité de la fiction.

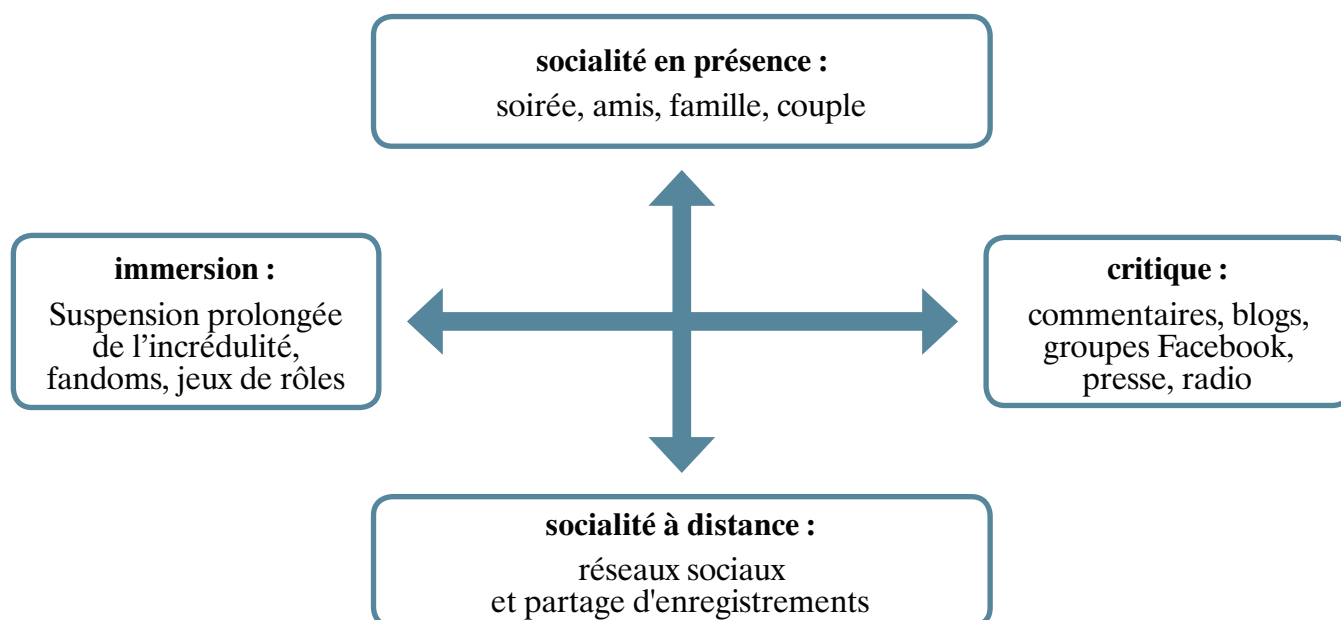


Schéma 3 : expérience spectatorielle

Temporalités de réception

Les degrés de socialité et d'immersion sont liés aux temporalités de la diffusion, sans être totalement déterminés par elles. La réception peut être ponctuelle, épisode par épisode, fondée sur le plaisir de l'attente et de la découverte, suivant une logique de rendez-vous. Mais le rendez-vous est de moins en moins déterminé par les grilles de diffusion télévisuelles : il apparaît le plus souvent issu d'un choix lié à ses propres contraintes, comme regarder un nouvel épisode d'une série quand on rentre chez soi, même si on n'a pas toujours les mêmes horaires. Elle peut être au contraire globale, consistant à regarder toute une saison, ou toute une série, d'un seul trait (*binge-watching*). Mais les étudiants mettent surtout en avant l'intérêt de pouvoir suivre à leur propre rythme – soit un, deux, plusieurs épisodes suivant le temps dont ils disposent.

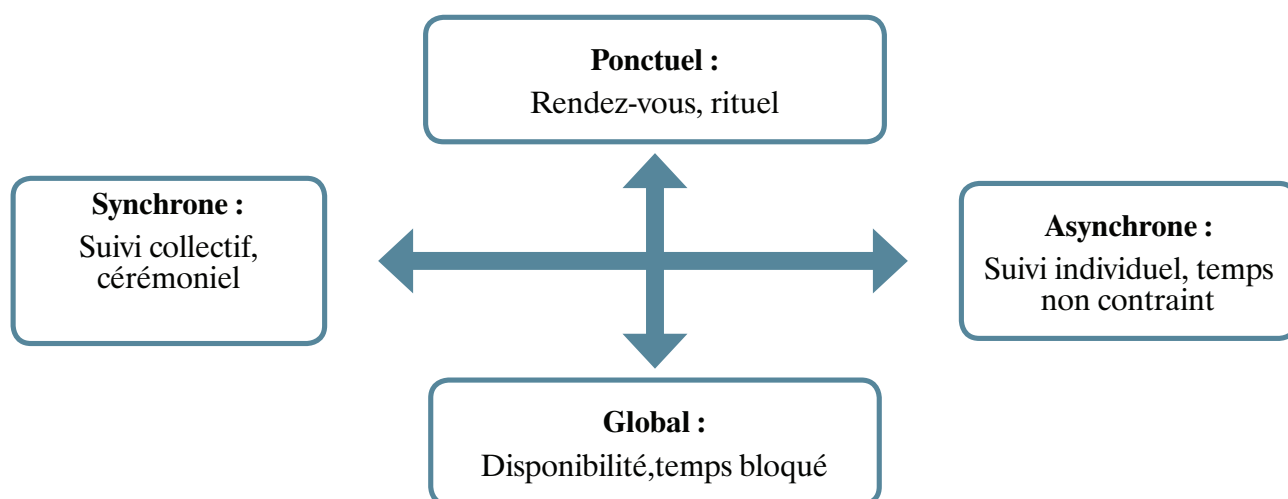


Schéma 4 : expérience spectatorielle

La réception peut être synchrone, si on regarde en direct la diffusion originale. Elle est le plus souvent légèrement désynchronisée, dès qu'il s'agit d'un programme étranger, par exemple dans l'attente des sous-titres fournis par un *fansub*. Des chaînes françaises, pour contrer ce phénomène, ont précisément mis en place une diffusion à J+1 (*simulcast*). Mais la synchronie, suivant le programme et son propre espace d'interaction sociale, peut aussi s'opérer avec la diffusion française hertzienne. Les feuilletons récents, fondés sur des logiques de révélation, appelleraient le plus à une réception synchronisée.

Le décalage entre temporalité de diffusion et de réception peut avoir des raisons multiples : attendre que la série soit terminée pour la regarder en entier ; visionner une série nouvellement découverte, mais encore en cours de production ; programmer le visionnement d'une série ancienne ; suivre une rediffusion. Elle est liée à la disponibilité du récepteur, elle est moins contrainte par la diffusion, et elle s'avère plus évidente pour des séries nodales¹⁸, le risque de *spoil* étant plus limité.

Les séries comme transmission

Cette souplesse temporelle dans l'usage des séries permet de construire un grand nombre de complicités : entre pairs, mais aussi avec ses parents, actualisant la reconnaissance du passage à l'âge adulte, tout en permettant aux parents d'assumer une certaine connivence avec leurs propres enfants. Voir ensemble, avec ses parents, et avec leur assentiment, est un facteur important de complicité, tandis que l'interdit durant l'enfance a contribué à faire des séries des objets désirables, des marqueurs du passage à l'âge adulte :

« Je me cachais pour regarder *X-Files*¹⁹ par la serrure, c'était l'interdit » (Adèle²⁰).

La complicité ne se construit pas forcément en synchronie, au contraire : la conscience des décalages de vision marque aussi la complicité :

« *Dexter*²¹, ma mère elle était à l'épisode 5 et moi au 2, elle avait 4 épisodes d'avance ! C'est plus le spoil sur le ton de la plaisanterie, attention ou je te spoile ! » (Maxime).

Les séries permettent de marquer le passage à l'âge adulte par l'affirmation d'une compétence, par la construction d'espaces critiques et la référence à des instances légitimantes, tout en marquant une distance vis à vis des *fanatics*, que l'on a pu être. Le partage des positions réciproques de spectateurs entre parents et enfants permet de construire le lien entre générations : les parents n'ont plus à activer un rôle de censeurs, mais de co-spectateurs, prescripteurs ou demandeurs de conseils, et reconnaissent ainsi le passage à l'âge adulte de leurs enfants.

La politesse du spectateur

La place du spectateur, via les réseaux, semble très fortement marquée par la conscience de l'autre, comme l'observait Daniel Dayan pour la télévision (2000 : 427).

L'expérience qui consiste à regarder la télévision ne peut pas se décrire en termes simplement individuels. Voir, c'est voir avec, c'est entrer en interaction avec un « contrechamp » constitué de tous ceux qui regardent la même image télévisuelle ou, plus exactement, de tous ceux dont on imagine qu'ils le font.

Or, ces spectateurs mériteraient le respect, le respect de leur plaisir de la découverte progressive d'une série, comme ils respectent le mien. Il serait ainsi actualisé une valeur de conscience co-spectatorielle – une communauté imaginée – dont on fait partie et à laquelle on est redevable.

Éviter de spoiler relèverait donc d'un contrat implicite entre spectateurs. C'est la condition du voir-ensemble, puisque l'échange autour des séries n'est plus seulement verbal, et que la diffusion et la réception sont le plus souvent décalées. À l'exception de quelques grands événements, comme le dernier épisode d'une série, on ne partage plus le même espace, et surtout, le même temps, à l'inverse du principe de la télévision cérémonielle (DAYAN & KATZ, 1996). L'interdit, voire la prohibition du *spoiler*, deviendrait donc non seulement la condition du voir-ensemble, mais celle du vivre ensemble, puisque l'on vit les séries. Inversement, le spoiler sera investi de toute la négativité de la collectivité. Ce contrat ne correspondrait peut-être pas seulement à une nécessité pratique : il implique une notion de respect qui renvoie à une dimension morale. Il permet en effet la construction d'une communauté de réception, alors que l'on ne visionne plus les mêmes séries au même moment, ni dans un même lieu. Éviter de spoiler, ce serait aussi manifester cette conscience d'appartenance à une communauté imaginée, et contribuer à la faire exister.

Il deviendrait en effet de plus en plus improbable d'effectuer les mêmes tâches ou d'avoir les mêmes loisirs au même lieu et au même moment : activités et lieux sont éclatés dans le temps, les horaires décalés deviennent la norme. Faut-il y voir un symptôme de la fin de la société disciplinaire, construite autour de lieux d'enfermements, sur le modèle du panoptique, analysé par Michel Foucault (FOUCAULT, 1975) ? Dans une société de contrôle, qui succéderait au modèle d'enfermement, où chacun regardait ensemble, l'interdit du *spoiler* correspondrait alors à une forme d'autocontrôle et de rétrocontrôle, qui permettrait de préserver la « face » (GOFFMAN, 1973) réciproque des individus, de ne pas remettre en cause la place de l'autre comme spectateur, et de le laisser jouir du plaisir de la révélation, en ne le spoliant pas du plaisir attendu.

L'importance de la révélation, dans les séries, pourrait sembler paradoxale : le décalage temporel des réceptions devrait favoriser des formats qui évitent le risque de dévoilement. Or, éprouver le risque du *spoiler* serait peut-être, justement, ce qui permettrait de manifester le fait de pouvoir vivre un voir en commun, malgré la déstructuration des activités, des loisirs, du temps consacré à la télévision, en intégrant l'ubiquité spatiale permise par les réseaux sociaux. Donc, ce qui permettrait de partager un temps cérémoniel malgré la désynchronisation des activités.

Les étudiants en cinéma, acteurs des médias sociaux et spectateurs des séries

Les étudiants en cinéma, par leur position particulière, entre réception et production, attitude critique et attitude de fan, volonté de partage et volonté de valorisation de leur expertise, manifestent tous les paradoxes liés à la reconnaissance culturelle des séries. Regarder les séries télévisées implique un « savoir-voir », évolutif, dont l'intégration serait à la fois ce qui permettrait, pour les jeunes, la reconnaissance du statut d'adulte, et pour leurs parents, de ne pas être exclu de cet espace de réception.

La dimension limitée de l'échantillon ne permet évidemment pas de donner à ces observations une valeur statistique. L'enquête fait néanmoins apparaître des logiques de distinction. Les étudiants mettent en avant leur capacité à analyser les séries d'un point de vue interne, par exemple en en décodant les références. Ils suivent les déclarations des auteurs sur les réseaux sociaux, voire interagissent avec eux, cherchant à comprendre leur intentionnalité ; ils déclarent vouloir se démarquer ainsi des simples fans ou des *fandoms*, qui ne feraient que projeter des intentions dont ils seraient eux-mêmes les sources.

Par rapport au cinéma, ils considèrent les séries comme une « instance de socialisation », alors que les compétences acquises à l'université, en matière filmique, limiteraient, finalement, les possibilités de discussion intéressante avec des profanes. Les séries permettent, au contraire, d'entretenir à la fois des relations avec des cercles élargis, de construire des communautés, et d'établir des amitiés électives. Parmi les attentes des étudiants, on peut noter le désir de valorisation de leur capital culturel télévisuel en capital universitaire.

Les enjeux de la politesse sur les réseaux apparaissent aussi de façon très récurrente dans les entretiens. L'attention au respect des conditions de réception des autres, en particulier la prohibition du *spoils*, relève certainement de stratégies de préservation de la « face » réciproque des individus, déjà notées par Laurence Allard dans les premiers échanges entre cinéphiles sur Internet (2000 : 144).

Laurence Allard proposait le terme de cybercinéphilie ou de « cinéphilie assistée par ordinateur » (2000 : 134), pour analyser la réception de films dans les forums de discussion, Internet rendant directement visible des pratiques longtemps invisibles. Mais dans le cas des séries, réseaux sociaux et programmes sont quasiment consubstantiels. Le même appareil, l'ordinateur personnel, permet de s'informer sur les séries à regarder, de les visionner à son rythme, de les commenter sur les réseaux, de les recommander, de les analyser, de tenter d'interagir avec leurs créateurs, voire de les modifier, de les détourner, d'en extraire des citations, recreations qui pourront être partagées sur des sites dédiés et les réseaux sociaux. Pour ce public, les séries n'ont plus de télévisé que le nom. Le développement de plateformes autonomes comme Netflix semble parfaitement cohérent avec cette évolution de la demande.

L'étude pourrait être prolongée en observant l'évolution des stratégies de distinction des étudiants en audiovisuel, en particulier quand ils intègrent le champ de la production : les positions professionnelles et spectatoriennes pourraient entrer en concurrence, si les logiques d'appropriation s'opposent à celles de rémunération.

Notes

1. Diffusée depuis octobre 2013, groupe Viacom. Elle a pour particularité de proposer des épisodes de séries japonaises en version sous-titrée 24 h après leur diffusion initiale.
2. Programme de la sémio-pragmatique proposé par Roger Odin (Odin, 2000 : 56).
3. Plusieurs accords ont été conclus par TF1 et Canal Plus avec Facebook et Twitter depuis octobre 2013, afin de donner un cadre contractuel à la reprise de leurs programmes sur les réseaux sociaux, et de mutualiser leurs outils d'analyse de l'audience à partir des commentaires postés par les spectateurs.
4. Série américaine de 178 épisodes de 42 minutes, diffusée initialement d'octobre 1998 à mai 2006 sur WB, diffusée en France de 1999 à 2006 sur la case fantastique de M6, La Trilogie du samedi. La série raconte les aventures de trois sœurs aux pouvoirs magiques, et leur combat contre des forces maléfiques.
5. Série télévisée américaine de 62 épisodes de 47 minutes, diffusée initialement de janvier 2008 à septembre 2013 sur AMC, diffusée en France sur Arte. Elle expose l'évolution d'un professeur de chimie, devenu producteur et trafiquant de drogues de synthèse, après avoir appris qu'il était atteint d'un mal incurable. Cette série pose notamment la question de l'identification aux « méchants ».
6. Sophie, née en 1994, bac L, BTS, licence 3, réside à Antony ; séries marquantes : *Mentalist* (CBS), *How I Meet Your Mother* (CBS), *Pretty Little Liars* (ABC).
7. Série française, 71 épisodes de 100 minutes depuis 1997, TF1. Elle met en scène un ange, interprété par Mimie Mathy, qui va résoudre dans chaque épisode un cas particulier qui relèverait de la catégorie des « problèmes de société ».
8. De l'anglais « to spoil », gâcher. Divulguer un élément clé de la série, par exemple la chute d'un épisode, ou la mort d'un personnage, et donc bloquer le processus d'anticipation du plaisir que l'on éprouverait en découvrant soi-même l'intrigue.
9. Série américaine, 28 épisodes de 42 minutes, diffusée depuis septembre sur Fox, en France depuis septembre 2014 sur W9, adaptation contemporaine de la légende du cavalier sans tête, nouvelle de Washington Irving éditée en 1820.
10. Kenji, né en 1990, bac pro, licence 3, réside à Saint-Ouen, réalise une web-série ; *True Detective* (HBO), *Elementary* (CBS), *Community* (NBC), *Sleepy Hollow* (Fox).
11. Llyod, né en 1989, bac L, master 2, anime une émission de radio consacrée à la culture, réside à St Cloud ; *Les Revenants* (C+), *True Detective* (HBO), *Paranoïa Agent* (Wowow).
12. Maxime, né en 1993, bac L, licence 3, réside dans le Val d'Oise ; *Breaking Bad* (AMC).
13. Série américaine diffusée depuis juin 2010 sur ABC Family, 107 épisodes de 40 minutes ; diffusée en France sur Orange depuis 2011 et depuis 2013 sur D17. La série met en scène un groupe de jeunes femmes, confrontées à la mort mystérieuse d'une des leurs.
14. Série américaine se déroulant durant la prohibition, diffusée depuis septembre 2010 sur HBO, en France depuis décembre 2010 sur Orange et mars 2012 sur Paris Première.
15. Adaptation américaine de la série britannique du même nom, 26 épisodes de 55 minutes, disponible sur la plateforme Netflix depuis février 2013, diffusée en France par Canal Plus depuis août 2013. Ce programme est pensé dès le départ pour le téléchargement, et non pour la télévision.
16. Pierre, né en 1985, bac L, master 2, coédite une revue culturelle, réside à Paris 18^e ; séries marquantes : *The Wire* (HBO), *Les Sopranos* (HBO).
17. Sitcom américaine diffusée entre septembre 2005 et mars 2014 sur CBS, 208 épisodes de 22 minutes ; diffusée en France sur Canal Plus depuis février 2007, et depuis septembre 2008 sur NT1. Par rapport à d'autres sitcoms, elle a pour originalité une structure narrative non-linéaire, avec de nombreux retours en arrière, et une inscription forte du narrateur.
18. Série composée d'épisodes indépendants, mettant en scène des personnages récurrents, suivant une trame invariable.
19. *X-Files : Aux frontières du réel*, série américano-canadienne, diffusée initialement de septembre 1992 à mai 2002 sur Fox, 202 épisodes de 43 minutes ; diffusée en France à partir de juin 1994 sur M6. La série mêle éléments fantastiques et policiers et références au cinéma de science-fiction.
20. Adèle, née en 1992, bac ES, licence 3, réside à Levallois ; *Buffy* (WB).
21. Série américaine de 96 épisodes de 52 minutes, diffusée initialement entre octobre 2006 et septembre 2013 sur Showtime, 178 épisodes de 42 minutes ; proposée en France sur Canal Plus à partir de 2007, de 2010 sur TF1, de 2013 sur NT1. Elle met en scène la figure ambivalente d'un expert de la police scientifique qui élimine lui-même des criminels, devenant aussi un tueur en série. Elle intègre de nombreuses références religieuses, en particulier autour des thèmes du sang et du sacrifice.

Références bibliographiques

- ALLARD, Laurence (2000), « Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma », *Réseaux* 18 (99), p. 131-168.
- BOURDIEU, Pierre (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éditions de Minuit.
- CALBO, Stéphane (1998), *Réception télévisuelle et affectivité*, Paris, L'Harmattan.
- COMMISSION DE RÉFLEXION PROSPECTIVE SUR L'AUDIOVISUEL (2013), *Première approche de la « télévision sociale »*, Paris, Les Études du CSA, Conseil supérieur de l'Audiovisuel.
- DAYAN, Daniel & KATZ, Elihu (1996), *La Télévision cérémonielle*, Paris, PUF.
- DAYAN, Daniel (2000), « Télévision : le presque-public », *Réseaux* 18 (100), p. 427-456.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre (2009), *Mythologie des séries télévisées*, Paris, Le Cavalier Bleu.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard.
- GLEVAREC, Hervé (2012), *La Sériephilie. Sociologie d'un attachement culturel*, Paris, Ellipses.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne. 2. Les relations en public*, Paris, éditions de Minuit.
- ODIN, Roger (2000), « La question du public, approche sémio-pragmatique », *Réseaux* 18 (99), p. 49 à 72.
- LE GRIGNOU, Brigitte (2003), *Du côté du public. Usages et réception de la télévision*, Paris Economica.
- PASQUIER, Dominique (1999), *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, éditions de la Maison des Sciences de l'homme.