



HAL
open science

La raréfaction des spoilers, symbole d'un cloisonnement tacite des spectateurs connectés

Benjamin Champion

► **To cite this version:**

Benjamin Champion. La raréfaction des spoilers, symbole d'un cloisonnement tacite des spectateurs connectés. *Télévision*, 2020, *Le spectateur numérique*, 11, pp.23-42. hal-03449141

HAL Id: hal-03449141

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03449141>

Submitted on 19 Jun 2024

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.

La raréfaction des *spoilers*, symbole d'un cloisonnement tacite des spectateurs connectés

Benjamin Campion

S'il est une maladresse qui peut vous attirer les foudres des amateurs de séries qui vous entourent, c'est bien celle de leur dévoiler sans prévenir un *spoiler*¹. Dans une cour de récréation, sur le quai d'une gare, dans les vestiaires d'un club de football ou près d'une machine à café où vous refaites le monde entre deux réunions, la révélation impromptue vous renvoie immanquablement à la *quotidienneté* de votre expérience spectatorielle. Le *spoiler* crispe, agace, irrite, contrarie, inquiète, car il signale et en même temps menace votre attachement à la forme longue qu'incarnent les séries télévisées². Médias en ligne et réseaux sociaux n'ont d'ailleurs pas manqué d'en accélérer la propagation et d'en accroître le pouvoir de nuisance, à tel point qu'y être confronté paraît aujourd'hui inévitable. Dans le prolongement logique de l'interactivité et de la discursivité apportées par Internet, il était naturellement attendu des plateformes de SVOD (vidéo à la demande par abonnement) qu'elles signent l'apogée de l'ère du *spoiler*. La réalité est pourtant tout autre.

De fait, il pourrait paraître paradoxal de parler de « raréfaction » des *spoilers* à l'heure où le risque de tomber malencontreusement sur une phrase (ou un bout de phrase) nous révélant le dernier rebondissement de notre série préférée menace à chaque coin d'appareil connecté. Mais si l'on dresse la liste des séries américaines « complexes » (Mittell 2015) ayant pris, au cours de la décennie écoulée, le risque d'articuler leur structure narrative autour de *twists*³ et de réponses attendues de longue date (les uns comme les autres étant

1. Du verbe anglais *to spoil* qui signifie « gâcher », le *spoiler* naît de la divulgation impromptue d'un élément clé de l'intrigue d'une œuvre de fiction. Un mot-valise québécois (qui a intégré l'édition 2020 du *Petit Larousse illustré*) résume bien cette relation de cause à effet : « divulgâcher » (Feltin-Palas 2019).

2. Précisons d'emblée qu'il ne s'agit pas ici d'établir une hiérarchie entre la gêne occasionnée par un *spoiler* en régime télévisuel et celle occasionnée par un *spoiler* en régime cinématographique. On se souvient par exemple de la campagne publicitaire organisée par Alfred Hitchcock au moment de la sortie de *Psycho* (1960), au cours de laquelle il exhorta les spectateurs à ne surtout pas révéler la fin du film à ceux qui ne l'avaient pas encore vu. Je me permettrai toutefois de relever une différence de sensibilité liée au temps passé à suivre une œuvre de fiction : obtenir prématurément la réponse à une question centrale posée pendant plusieurs saisons par une série au long cours (par exemple, *Les naufragés de Lost ont-ils survécu au crash de l'Oceanic 815 ?*) ne produit pas le même effet que d'apprendre, avant de l'avoir vu en salle ou à la télévision, la fin d'un film d'1h49 tel que *Psycho*. Ce qui n'empêche pas la seconde expérience de produire un effet potentiellement désagréable...

3. Un *twist* est un « retournement de situation inattendu dans l'intrigue d'une œuvre/série. Cette structure narrative pousse le téléspectateur à revoir son interprétation » (Boissonneau 2018 : 309).

particulièrement sujets à *spoilers*), peu de noms s'imposent comme des évidences. Ce constat s'avère d'autant plus flagrant quand on restreint le recensement aux fictions dont les « effets spéciaux narratifs » (Mittell 2015 : 43) interviennent en cours de saison, et non, selon un principe plus classique de résolution de la « quête » (Benassi 2011 : 101), en fin de saison – voire de série uniquement. *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013)⁴, *The Walking Dead* (AMC, 2010-), *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), *Orphan Black* (Space/BBC America, 2013-2017), *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019), *Westworld* (HBO, 2016-)⁵ : ces séries figurent sans doute, de ce point de vue-là, parmi les plus notables héritières des machines à produire des énigmes (et, parfois, à les résoudre) que furent avant elles *Twin Peaks* (ABC, 1990-1991), *The X-Files* (Fox, 1993-2002), *Buffy the Vampire Slayer* (The WB/UPN, 1997-2003), *Alias* (ABC, 2001-2006), *24* (Fox, 2001-2010), *Battlestar Galactica* (Sci-Fi, 2004-2009), *Lost* (ABC, 2004-2010), *Prison Break* (Fox, 2005-2009) et *Fringe* (Fox, 2008-2013)⁶.

Les séries originales produites par des plateformes de SVOD telles que Netflix et Amazon Prime Video⁷ trouvent plus difficilement place dans un tel classement – même si l'on pourra toujours éprouver çà et là une « satisfaction temporaire » (Lavery 2011) à voir une « question progressive » (Favard 2019 : 90) obtenir une réponse dans le cours du récit de telle ou telle fiction diffusée nativement en *streaming*. Ce n'est pas qu'elles manquent de mystères ni de rebondissements ; mais le mode de diffusion « binge-first » (Hastings 2017 : 4) instauré par Netflix en 2013 (année de mise en ligne des treize premiers épisodes de *House of Cards*) a des conséquences dont on commence à peine à prendre la mesure. Il consiste à offrir au spectateur connecté la possibilité de *binger* (regarder à la suite) tous les épisodes d'une nouvelle saison sans devoir attendre entre chaque unité, à rebours de la périodicité

4. La série de Vince Gilligan est revenue brièvement à la vie par l'intermédiaire d'un film, *El Camino: A Breaking Bad Movie*, mis en ligne par Netflix le 11 octobre 2019. Selon le principe du *sequel*, celui-ci raconte ce qui arrive à Jesse Pinkman (Aaron Paul) après les événements dépeints par la fin de la série.

5. Ce sont les noms qui reviennent le plus souvent dans les classements établis par les médias américains, même si cette liste n'a évidemment rien d'exhaustif (ni de scientifiquement établi, d'ailleurs). Voir à ce sujet : Jeffery 2017, Pirone 2018, Getz 2018, Auty 2019.

6. Parmi ces séries des années 1990 et 2000, quatre sont revenues à la vie dans les années 2010 : *Twin Peaks* (en 2017 sur Showtime, alors qu'elle était initialement diffusée par ABC), *The X-Files* (entre 2016 et 2018 sur Fox), *24* (en 2014 sur Fox) et *Prison Break* (entre 2017 et 2019, également sur Fox).

7. Je place d'ores et déjà Hulu dans une catégorie à part, puisque, pour l'heure, cette entreprise commune de NBC Universal, 21st Century Fox et The Walt Disney Company (propriétaire d'ABC) ne met pas systématiquement en ligne ses nouveautés originales par saisons entières, contrairement à Netflix et à Amazon (Campion 2019 : 57).

hebdomadaire historiquement imposée par les *networks* – puis par les chaînes du câble américain l’ayant reprise à leur compte, à partir du milieu des années 1980⁸.

Dans cet article, j’aborderai trois tendances justement liées à la remise en question de l’art du temps sériel que prône la démocratisation de ce type de visionnage : l’effacement du *twist* derrière la forme macroscopique du récit, le retrait de l’épisode unitaire du débat social, et la privation des spectateurs de temps pour « enquêter » entre les épisodes. Que ce soit en termes de conception, de diffusion ou de réception, ces évolutions modifient en profondeur notre rapport personnel au *spoiler* – et réaffirment au passage le pouvoir épiphanique de ce « nuisible » tant redouté, symbole de notre rapport ambivalent à la forme sérielle. Si le *spoiler* provoque de si vives réactions chez les spectateurs de séries télévisées, n’est-ce pas en raison du temps et de l’implication émotionnelle que ces derniers sont prêts à y investir ? De nouveaux *habitus* qui consistent à enchaîner les épisodes et les séries sans plus se plier à la périodicité imposée par une chaîne de télévision ne participent-ils pas, insidieusement, d’une forme de détachement affectif dont la neutralisation du *spoiler* constituerait l’un des signes les plus saillants⁹ ?

Plus besoin de retarder le dénouement

Lancée par CBS en 1978, *Dallas* a joué un rôle fondamental dans l’association des années 1980 à une nouvelle combinaison sérielle gagnante : le *nighttime soap*, soit un *soap opera* diffusé « en *prime-time*, à raison d’un épisode par semaine, avant les traditionnelles

8. Plus précisément, « binge-first » induit la mise en ligne simultanée de tous les épisodes d’une saison avant une éventuelle diffusion télévisée à un rythme hebdomadaire. S’appuyant sur l’exemple de BBC (« Finally, the BBC has become the first major linear network to announce plans to go binge-first with new seasons, favoring internet over linear viewers »), Reed Hastings s’efforce, par l’emploi de cette expression, d’établir le rythme de diffusion adopté par Netflix comme celui vers lequel vont peu à peu converger tous ses concurrents, quitte à recourir à une solution mixte permettant tout de même de maintenir une diffusion télévisée pour les spectateurs privilégiant le modèle traditionnel. Disney+, le service de SVOD de Disney inauguré en 2019, a cependant opté pour une voie différente en mettant en ligne les épisodes de sa première série originale, *The Mandalorian*, selon une périodicité hebdomadaire, passée une première semaine à deux épisodes (dévoilés respectivement les 12 et 15 novembre 2019).

9. Ces nouveaux *habitus* ne doivent pas faire oublier que la possibilité de regarder toute une saison à la suite, sans attendre une semaine entre chaque épisode, existe depuis l’édition de séries sur support VHS (à partir des années 1980). Rappelons également que divers types de réception coexistent : même si tous les épisodes d’une saison sont disponibles sur une plateforme de SVOD, cela n’empêche pas les spectateurs qui le souhaitent de prendre leur temps et de les regarder selon un rythme plus diffus. Cependant, le fait que des épisodes *inédits* soient *déjà accessibles*, et que certains spectateurs pressés puissent les voir *avant soi*, influe forcément sur notre rapport au *spoiler* – quel que soit le mode de réception pour lequel on opte. C’est précisément sur ce changement paradigmatique que se concentre le présent article.

rediffusions de l'été¹⁰ ». Les séries télévisées ont alors commencé à se complexifier sous l'influence, notamment, d'une narration de plus en plus feuilletonnante. Comme le signale Florent Favard : « Leur degré [...] d'exigence en termes de mémorisation et de recul de la part du public [a changé]. Qu'il s'agisse des liens entre les épisodes, ou des scénarios des épisodes eux-mêmes, de leurs sujets comme de leur mise en forme, l'évolution des contextes économiques, socio-culturels et technologiques peut être corrélée à une évolution de la narration sérielle » (Favard 2019 : 37).

Dans le prolongement de ces mutations sérielles, les années 2000 ont poussé plus loin encore la reconfiguration des formats traditionnels en donnant naissance à des « feuilletons de *prime-time* qui n'appartiennent pas au genre du *soap opera* (comme *24 heures chrono*, *Lost* et *Prison Break*) » (Boutet 2011 : 17). Citant les mêmes exemples (auxquels ils ajoutent *Heroes*), Nils C. Ahl et Benjamin Fau qualifient ces nouvelles séries, fondées sur des effets de tension et de surprise (Baroni 2007), d'« hyperfeuilletons », dont ils retracent l'émergence comme suit :

« À la toute fin des années 90 et principalement dans les années 2000, la forme feuilletonnée fait un retour en force dans l'univers des séries télé américaines, où elle était jusque-là quasiment cantonnée au *soap*. Certaines productions développent ainsi à l'hypertrophie les caractéristiques du feuilleton (accumulation jusqu'à l'absurde des rebondissements et *cliffhangers*, notamment) pour retenir l'attention du téléspectateur. » (Ahl et Fau 2016 : 1047)

Cette tendance au feuilletonnage, née d'une réappropriation de techniques narratives issues du *soap opera* – mais aussi, par la suite, de la télé réalité¹¹ –, a fortement contribué à rendre certaines séries plus accrocheuses – ce qui faisait totalement sens pour une télévision construite depuis ses débuts commerciaux sur les notions de rendez-vous et de fidélisation du public. Un pouvoir de stimulation de notre *besoin de savoir* encore renforcé par l'émergence, à partir de *Twin Peaks* et de *The X-Files*, d'un nombre croissant de séries mythologiques dans

10. « *Dallas* had the characteristics of a prime-time series, airing only once a week and going into reruns with the rest of the lineup during the summer » (Thompson 1996 : 34).

11. Des séries emblématiques des années 2000 comme *24* ou *Lost*, louées notamment pour leur propension à donner envie de connaître la suite, doivent ainsi beaucoup à la version américaine de *Survivor*, lancée en 2000 par CBS. Du temps où elle était directrice des programmes de Fox, Gail Berman se souvient en effet avoir cité ce programme de télé réalité en exemple pour vendre le concept hyperfeuilletonnant de *24* à ses supérieurs (Sepinwall 2012: 222). À l'été 2003, alors qu'il se trouvait en vacances familiales à Hawaï, le président d'ABC Entertainment, Lloyd Braun, eut quant à lui une soudaine inspiration : et si l'on croisait *Castaway* (le film, sorti en 2000, montrant les aventures de Tom Hanks perdu sur une île déserte) et *Survivor* ? L'étincelle à l'origine de *Lost* venait de jaillir (Carter 2006 : 207)...

les années 1990 et 2000¹². Se pose alors la question suivante : l'entrée en lice des plateformes de SVOD tendrait-elle à remettre en cause le jeu du chat et de la souris qui s'est longtemps pratiqué entre des spectateurs avides, tel le *Prisonnier* de Patrick McGoochan (ITV, 1967-1968), d'obtenir des « renseignements », et une équipe de scénaristes se plaisant à mêler questions itératives majeures et questions progressives à l'horizon plus proche (Favard 2019 : 90) ?

François Jost nous apporte un premier élément de réponse en expliquant que « certaines de ces plateformes livrent d'un coup toute une "saison", en sorte que la notion de feuilletonnage et d'attente narrative qui en résulte perd sa pertinence » (Jost 2019 : 25). Le produit de leur travail étant mis en ligne par saisons entières, les scénaristes n'ont en effet plus pour contrainte de devoir retarder sans cesse le dénouement de leur histoire – tout en donnant envie au spectateur de revenir la semaine suivante pour s'en rapprocher. L'issue (de la saison) étant à portée de clic, celle-ci peut devenir une ligne d'arrivée à atteindre au plus vite ; la « pulsion de complétude » (Besson 2004 : 136) se porte dès lors vers le fin mot de l'histoire plutôt que vers ses étapes intermédiaires. Les *twists* et la menace d'être *spoilé* qu'ils portent en eux en viennent naturellement à s'effacer derrière la forme macroscopique du récit. Tout au plus peut-il subsister un (seul) retournement de situation majeur en fin de saison, lequel nous amènera potentiellement à reconsidérer ce que nous avons vu dans les heures, les jours (ou les semaines pour les plus patients d'entre nous) qui ont précédé.

Livrée « tout-en-un » et accessible sans attendre sur une plateforme de SVOD, la saison sérielle est mécaniquement en train de changer de statut. Comparée à un « pilote¹³ » par Ted Sarandos (le directeur des programmes de Netflix), à un « film de 13 heures¹⁴ » par Beau Willimon (le *showrunner* des quatre premières saisons de *House of Cards*), à un assemblage d'épisodes « aux scènes interchangeables¹⁵ » par Jill Soloway (la créatrice de *Transparent*, mise en ligne sur Amazon Prime Video entre 2014 et 2019), dissociée d'un médium télévisuel se contentant, à en croire les propos de Nicolas Winding Refn (réalisateur

12. La mythologie désigne « quelque chose de progressif et de prospectif, qui évolue dans le temps long de la série. Là où le canon ne fait que s'étendre en authentifiant de plus en plus d'éléments, la mythologie se centre sur les arcs narratifs – tout en possédant aussi [...] une dimension encyclopédique. » (Favard 2019 : 129-130)

13. « The first season of *Bloodline* is the pilot. It's not like the first episode of *Bloodline* is the pilot » (VanDerWerff 2015).

14. « We approached this creatively as a 13-hour movie » (Stelter 2013).

15. « While interviewing "Transparent" creator Jill Soloway for a story about the Amazon dramedy's upcoming second season, she told me that she's started to look at the individual episodes as almost interchangeable in terms of where she can place scenes, and that they think of the whole season as a five-hour movie » (Sepinwall 2015).

et coscénariste de *Too Old to Die Young* pour Amazon Prime Video en 2019), de diffuser « de la télé-réalité et des journaux d'information¹⁶ », ladite saison s'apparente de plus en plus à un long-métrage tendu vers sa seule résolution. Comme le constate Jost, « le spectateur qui avale de nombreux épisodes à la suite est en quête de cette fermeture que nous procure tout film. Dérivant d'épisode en épisode, il brûle de connaître le *fin* mot de l'histoire » (Jost 2019 : 26). De là à en déduire que les unités (épisodes, scènes, plans) qui composent chaque saison importent moins que sa conclusion synonyme de verdict, il n'y a qu'un pas...

Stuart Heritage résume bien l'expansion de ce mode de pensée à travers une critique de *Homecoming* publiée le 2 novembre 2018, soit le jour même de la mise en ligne de sa première saison sur Amazon Prime Video. Dans celle-ci, il attribue à la série une note mitigée (trois étoiles sur cinq), malgré un propos d'ensemble plutôt laudatif. Convaincu en partie seulement, il confère tout de même au dénouement de la saison la vertu de justifier le fait de consacrer un certain temps à cette nouveauté :

« Les gens ne vont pas s'investir dans une série de cinq heures juste pour se focaliser sur un plan. Non, ce qui importe le plus ici, c'est la fin. Le destin de tout mystère est lié à sa révélation. Réussissez-la et vous vivrez éternellement ; ratez-la et vous ruinerez tout ce qui a mené à elle. *Homecoming* est peut-être la série la plus facile au monde à *spoiler*, alors je jouerai la carte de la sécurité en ajoutant simplement ceci : l'intrigue finit par payer. C'est une série construite de manière très satisfaisante¹⁷. »

Selon ce jugement, *Homecoming* serait d'autant plus facile à *spoiler* que tout son intérêt reposerait sur sa révélation finale¹⁸. La gêne provoquée par le dévoilement de celle-ci à des spectateurs n'ayant pas encore vu la (fin de la) saison s'apparenterait ainsi à celle de cinéphiles apprenant à l'avance le *twist* final de *Fight Club* (1999), *The Sixth Sense* (1999), *Mulholland Drive* (2001), *The Others* (2001) ou *Shutter Island* (2010)¹⁹. Se confirme ici un

16. « It's a 13-hour movie. It's not TV! TV is like reality shows and news channels » (Setoodeh 2019).

17. « People aren't going to commit to a five-hour series just to watch one specific shot. No, what matters most here is the ending. Mysteries live and die by the reveal. Get it right and you will live forever; mess it up and you ruin everything that led to it. *Homecoming* might be the easiest show in the world to spoil, so I'll play it safe and only say is this: the intrigue pays off. This is a very satisfyingly structured series indeed » (Heritage 2018).

18. Notons au passage que le journaliste assimile la première saison de *Homecoming* à une « série de cinq heures », anticipant le fait que celle-ci prendra à terme la forme d'une « anthologie saisonnière » (Monnet-Cantagrel 2016 : 87), avec un autre réalisateur et une autre actrice principale à sa tête (Sam Esmail et Julia Roberts conservant tout de même leurs casquettes de producteurs exécutifs, Baysinger 2019).

19. Mon propos ne s'articule pas autour d'une échelle des nuisances provoquées par ces différents types de révélation (d'autant que les films cités, à l'instar de *Psycho*, reposent fondamentalement sur des mystères dont le dévoilement prématuré peut être jugé particulièrement dérangeant). Il est plutôt d'ordre mathématique : une série mise en ligne par saisons entières, au même titre qu'un film composé d'un seul bloc, ne peut susciter autant de *spoilers* qu'une série diffusée à un rythme hebdomadaire. Dans le premier cas, la fin tient forcément

report du *spoiler* éventuel vers l'épisode conclusif, là où il pouvait survenir plus tôt dans la saison lorsque celle-ci possédait encore un format allongé et s'étendait plus durablement dans le temps (à la fois de diffusion et de réception). C'est bien la preuve que l'effacement de certaines contraintes artistiques a un impact direct sur la fabrication des œuvres – alors même que ces contraintes peuvent servir de levier narratif dans le cas de séries au destin incertain. Comme le confie Joel Surnow au sujet de l'écriture de la saison inaugurale de *24* (série qu'il a cocréée avec Robert Cochran) :

« Notre plan était que la tentative d'assassinat [du sénateur David Palmer] advienne dans l'épisode 24, et que Jack la déjoue. Ç'aurait été comme un film. Mais vu la vitesse à laquelle l'histoire nous filait entre les doigts, au lieu de l'épisode 24, nous avons dû faire survenir cet événement dès l'épisode 8. [...] Nous n'avions plus qu'à revoir toute notre conception de la série²⁰. »

Hyperfeuilleton tendu vers sa résolution, *24* est aussi resté dans les mémoires pour sa propension à multiplier les surprises et à négocier des virages inattendus en cours de route (au risque d'« [accumuler] jusqu'à l'absurde rebondissements et *cliffhangers* », pour reprendre les termes critiques de Nils C. Ahl et Benjamin Fau). De son côté, *Homecoming* délaisse les satisfactions temporaires au profit d'une extase finale décuplée – ou d'un sentiment de perte de temps proportionnel, selon que le spectateur estime que toutes les promesses formulées par l'intrigue ont été tenues ou non. On observe ainsi un glissement structurel qui ne peut manquer d'influer sur la notion de *spoiler* : plus la conclusion prend le pas sur le déroulement du récit, plus le *spoiler* perd de sa pluralité et de sa propension à nous surprendre.

Quand l'épisode ne prête plus à débat

Du côté de la diffusion, l'adoption par un certain nombre de plateformes de SVOD du modèle *binge-first* modifie également la donne en profondeur. La substitution de catalogues accessibles à la demande aux traditionnelles grilles de programmes des *networks* et des chaînes du câble américain est en effet synonyme d'émancipation du spectateur connecté vis-à-vis des contraintes de l'« ancien monde » télévisuel. Comme le rappelle François Jost, « le

une place prépondérante (sachant qu'elle n'est jamais très loin), là où le modèle de diffusion traditionnel, plus occupé à repousser cette fin qu'à la faire advenir, mise plutôt sur ce que Florent Favard appelle la « promesse d'un dénouement » (Favard 2019).

20. « Our assumption was that the assassination attempt would be in Episode 24 and Jack would foil it. That would be like a movie. Because of the way the story laid out, instead of Episode 24, the attempt went down in Episode 8. [...] We had to rethink the whole way we thought of the show » (Sepinwall 2012 : 223-224).

télespectateur qui a regardé un épisode hebdomadaire doit prendre son mal en patience, sans pouvoir contrecarrer la stratégie de fidélisation que lui impose ce mode de diffusion » (Jost 2019 : 26). À l'inverse, si la notion de rendez-vous imposé disparaît, il en va de même pour l'attente entre les épisodes : toute la saison devenant accessible d'un seul coup, le rythme de diffusion s'aligne sur celui de la réception²¹. Bien entendu, cela n'oblige aucunement les spectateurs à enchaîner les épisodes et à terminer la saison en un jour ou deux ; ceux qui préfèrent prendre leur temps ont tout loisir de regarder la saison à doses homéopathiques. Mais la suite et fin de la saison est *déjà disponible*, ce qui constitue en soi une nouveauté pour les créations originales en première diffusion.

La médaille a toutefois son revers : en ne créant plus l'événement pour lui-même et en reniant au spectacle qu'il produit son pouvoir synchronique, l'épisode unitaire se retire du débat social au profit de la saison qui l'englobe, naturellement assimilée à un nouvel « opus » sériel comparable à une franchise cinématographique, à un cycle littéraire ou à un album musical. Netflix renforce cette impression en qualifiant les saisons de certaines de ses séries de « parties » (*The OA*) ou de « volumes » (*Dear White People*), ou bien en les numérotant à la manière de longs-métrages appartenant à une franchise (*Stranger Things*, *Stranger Things 2*, *Stranger Things 3*, etc.). Certaines saisons peuvent en outre être divisées en « chapitres » (*House of Cards*, *Stranger Things*, *The OA*, *Dear White People*, *On My Block*, *Chilling Adventures of Sabrina*, *The Kominsky Method*, *Special*) ou en « parties²² » (*Bloodline*, *When They See Us*), parfois sans que la numérotation ne se réinitialise au début de chaque nouvelle saison (*House of Cards*, *Bloodline*, *On My Block*). Selon les cas, les épisodes peuvent porter juste un numéro (*Mindhunter*, *After Life*, *Turn Up Charlie*, *Huge in France*, *Lunatics*), se joindre en deux parties consécutives (*A Series of Unfortunate Events*, *The Order*), alterner entre « face A » et « face B » (la saison 1 de *13 Reasons Why*), ou encore décompter un nombre de « jours » (la saison 2 de *Flaked*). Sauf à minorer leur insistance et leur multiplicité – les exemples énumérés ici couvrent une période de seulement six ans –, tous ces écarts vis-

21. Ajoutons à cette instantanéité de l'accès en SVOD une certaine ironie liée au piratage des séries distribuées par ces plateformes. Pour les plus populaires et les plus attendues d'entre elles, le partage de leurs nouveaux épisodes sur les sites de *torrent* suit en effet de quelques heures seulement leur mise en ligne légale (le temps de les « aspirer », de les encoder et de les distribuer en pair-à-pair). Dans les cas de Netflix, Disney+ et Apple TV+, les « packages » sont de surcroît généralement accompagnés des sous-titres professionnels confectionnés dans toutes les langues requises pour une sortie internationale simultanée.

22. À ne pas confondre avec les « saisons-parties » mentionnées plus haut. Par exemple, les saisons 1 et 2 de *The OA* sont respectivement intitulées « Part I » et « Part II » (saisons-parties) ; de leur côté, les trois saisons de *Bloodline* sont divisées en « parties » numérotées de 1 à 33 (épisodes-parties).

à-vis de la norme télévisuelle participent collectivement à diluer l'identité nominative de l'épisode unitaire et à le fondre dans une masse saisonnière forcément globalisante²³.

Pour l'heure, ces prises de liberté syntaxiques n'ont pas vraiment leur place sur des plateformes concurrentes telles qu'Amazon Prime Video ou Hulu, apparemment désireuses d'entretenir une relation plus traditionnelle à la forme sérielle²⁴. Après avoir opté pour un modèle de développement basé sur la production et l'évaluation de pilotes, Amazon a cependant annoncé en 2017 renoncer à ce principe de présélection en vue de privilégier la commande directe de saisons entières (« straight-to-series », *Campion* 2019 : 56-57). À de rares exceptions près, le *leader* mondial du commerce en ligne suit également Netflix dans sa volonté d'offrir concomitamment tous les épisodes de chaque nouvelle saison aux abonnés de sa plateforme de SVOD, l'objectif affiché étant de leur offrir la possibilité de les enchaîner sans attendre. Le *binge-first* a donc, semble-t-il, de beaux jours devant lui, quand bien même il n'est pas sans conséquences sur la durée de vie sociale et médiatique des œuvres²⁵.

Pour s'en convaincre, il suffit de comparer la réception de la huitième et dernière saison de *Game of Thrones* (diffusée du 14 avril au 19 mai 2019 sur HBO) à celle de la troisième saison de *Stranger Things* (mise en ligne le 4 juillet 2019, soit moins de deux mois après la conclusion de *Game of Thrones*)²⁶. Dans les deux cas, un embargo imposé par les

23. Précisons tout de même que cet usage n'a rien d'inédit et n'est pas propre aux plateformes de SVOD. Une recherche dans les bases de données consacrées aux séries télévisées américaines sur les titres d'épisodes constitués en « chapitres » fait en effet apparaître des fictions aussi différentes que les mini-séries *Rich Man, Poor Man* et *Rich Man, Poor Man Book II* (ABC, 1976-1977), les séries *The Survivors* (ABC, 1969-1970), *The Gangster Chronicles* (NBC, 1981), *Murder One* (ABC, 1995-1997), *Boston Public* (Fox, 2000-2004), sans oublier les cas contemporains de *Jane the Virgin* (CW, 2014-2019) et *Riverdale* (The CW, 2017-). Mais ces cas s'avèrent dans l'ensemble assez isolés et ponctuels, là où ils font *faisceau* concernant les premières vagues de séries originales mises en ligne par Netflix.

24. Notons tout de même la segmentation de *Too Old to Die Young* et de la première saison de *Bosch* (deux séries d'Amazon), respectivement en « volumes » et en « chapitres ». Quant à la mini-série *Crisis in Six Scenes*, créée par Woody Allen en 2016 pour Amazon, elle entendait se distinguer des canons télévisuels en adoptant une architecture en « scènes » – plutôt qu'en « épisodes » –, corroborée par l'absence de générique d'ouverture au début de chaque épisode (le tout premier affichant simplement une page de titre à la manière d'un film). Mises bout à bout, les six « scènes » étaient censées composer un long-métrage, mais cette équivalence était contredite par l'affichage (juridiquement imposé) de crédits de fin à l'issue de chaque épisode...

25. Outre le cas de Disney+ déjà évoqué, Apple (via son service de SVOD Apple TV+) met également certaines de ses séries originales en ligne selon une périodicité plus étendue que Netflix. Toutes lancées le 1^{er} novembre 2019, les séries *The Morning Show*, *See* et *For All Mankind* ont ainsi vu leurs trois premiers épisodes inaugurés concomitamment, avant de passer à un rythme de diffusion hebdomadaire par la suite. C'est également le cas pour *Servant* (lancée le 28 novembre 2019) et *Truth Be Told* (6 décembre 2019). À l'inverse, la première saison de *Dickinson* a été mise en ligne d'un seul bloc, le 1^{er} novembre 2019. Le modèle télévisuel (dont on trouve trace dans la dénomination « Apple TV+ ») continue par conséquent d'influer sur de nouveaux entrants du marché des séries originales, même si sa périodicité de diffusion traditionnelle n'est pas appliquée de manière systématique.

26. Je compare ces deux séries en ayant bien conscience qu'elles n'en sont pas, au moment relevé, au même stade de leur existence (saison finale pour *Game of Thrones*, troisième saison d'une série qui sera renouvelée deux mois plus tard pour *Stranger Things*). Il ne s'agit donc pas, *stricto sensu*, d'une étude comparative « toutes

diffuseurs a privé les journalistes du temps d'avance dont ils disposent généralement sur les spectateurs (même si cette pratique tend à s'effacer derrière la volonté des plateformes de SVOD d'établir un lien plus direct avec leurs abonnés, sans s'embarrasser d'intermédiaires médiatiques susceptibles de couper à ces derniers l'envie de tester la série). La rétention des épisodes finaux de *Game of Thrones* n'a certes pas réellement constitué une surprise, étant donné la pression inhérente aux derniers instants de cette série mythologique fondée sur la promesse d'un dénouement²⁷ ; la presse américaine s'était d'ailleurs déjà vue privée de *screeners* (d'ordinaire envoyés à l'avance sous forme de DVD) à l'occasion des saisons 6 et 7, une fuite pour le moins compromettante ayant entraîné la circulation prématurée des épisodes de la saison 5 sur Internet (Hibberd 2019). Dans le cas de *Stranger Things*, journalistes américains et français ont tout de même pu avoir accès à certains épisodes à l'avance, mais seuls les premiers ont eu le droit de publier leur critique (quelques jours) avant la mise en ligne officielle de la saison 3 – en se voyant toutefois imposer une imposante liste d'éléments narratifs à ne pas dévoiler. « Cette fois-ci, je ne peux même pas faire allusion à la menace (humaine ou non) qui pèse sur les citoyens déterminés d'Hawkins (Indiana)²⁸ », s'est lamentée à ce sujet Caroline Framke. La presse française n'a pas manqué non plus de signaler son mécontentement vis-à-vis du traitement de défaveur infligé par Netflix, à l'image de Pierre Langlais ouvrant sa critique de la saison 3 de *Stranger Things* par les mots suivants (juste après le chapeau) :

« Écrire une critique de *Stranger Things* tient presque d'un exercice de l'Oulipo qui s'intitulerait "la disparition de toute information sur l'intrigue". Pour avoir accès aux épisodes en amont de leur mise en ligne, il faut signer un embargo interdisant d'écrire pas mal de choses, et le divulgâchage (la révélation d'éléments de l'intrigue jadis appelés *spoilers*) est quoi qu'il en soit très faiblement toléré sur une série si populaire. » (Langlais 2019)

À en croire ce bref comparatif des méthodes de rétention d'informations imposées aux médias pour les dernières saisons en date de *Game of Thrones* et *Stranger Things*, ces deux

choses égales par ailleurs ». Cependant, non seulement les deux séries en question suscitaient de fortes attentes chez la critique et le public en raison de leur succès préalable, mais elles se sont en outre succédé dans l'actualité du printemps-été 2019. Il n'en reste pas moins que les présents travaux gagneraient à être prolongés par une analyse de la couverture médiatique de la saison finale de *Stranger Things*, une fois que celle-ci aura été diffusée.

27. L'intrigue macroscopique de *Game of Thrones* s'articule autour d'une question majeure itérative : *Qui va monter sur le Trône de fer ?* Une interrogation à laquelle a fini par répondre l'épisode conclusif de la série, tout en s'attaquant physiquement au Trône en question...

28. « [Netflix is] prohibiting me from so much as hinting at who (or what) the determined citizens of Hawkins, Indiana are up against this time » (Framke 2019).

séries contemporaines très populaires seraient à placer sur un pied d'égalité en termes de sensibilité vis-à-vis d'une éventuelle exposition de leurs spectateurs à des *spoilers*. Elles possèdent pourtant une structure narrative radicalement différente : *Game of Thrones* sacrifie certaines de ses figures centrales en cours de route, et contrebalance ses satisfactions temporaires (découvrir l'origine des Marcheurs Blancs, apprendre pourquoi Hodor a hérité d'un tel patronyme, connaître la réelle identité de Jon Snow, etc.) par un report de sa résolution finale à sa huitième saison et à son soixante-treizième et dernier épisode ; de son côté, *Stranger Things* maintient une distribution assez stable²⁹ et tend inversement à *réitérer*, saison après saison, une même question : *Les habitants d'Hawkins vont-ils parvenir à surmonter les phénomènes étranges qui s'abattent sur la ville ?* Dans le premier cas, l'offense de se voir gâcher la surprise de découvrir qui finit par monter sur le Trône de Fer sera proportionnelle au temps passé (entre les épisodes, entre les saisons) à convoiter, à formuler, à pronostiquer la réponse. Dans le second cas, l'issue de la saison est plus ou moins connue d'avance : si la menace surnaturelle incarnée par les « *stranger things* » l'emporte, la série ne peut guère se prolonger... Par conséquent, la réponse apportée par chaque fin de saison ne semble pas devoir empêcher le problème prétendument résolu de se reposer au début de la saison suivante. Il en résulte, du point de vue des spectateurs, un risque de se voir *spoilé* bien moindre, ce qui rend pour le moins paradoxaux les stricts embargos imposés par Netflix.

Ces différences ontologiques sont à mettre en corrélation avec la durée et l'assiduité de l'accompagnement médiatique dont ont bénéficié ces deux séries en 2019. En France, chacun des six derniers épisodes de *Game of Thrones* a eu droit à une critique dédiée dans les principaux titres de presse en ligne (même ceux qui consacrent assez rarement des articles aux séries télévisées sur leur site pavillon, à l'image du *Monde* et de *Libération*³⁰). Publiées le lendemain ou le surlendemain de la diffusion originale sur HBO, titrées selon le même type de nomenclature (un préfixe sous la forme « "Game of Thrones", saison 8 épisode X », ou approchant), ces critiques ont en outre toutes pris soin de prévenir le lecteur qu'il risquait d'être *spoilé* s'il n'avait pas encore vu l'épisode en question. S'est ainsi posé le dilemme éthique du délai à respecter avant d'aborder une série mythologique certes accessible en diffusion simultanée en France (le lundi à 3h du matin sur OCS, détenteur des droits de distribution des séries originales de HBO jusqu'en 2022), mais plus généralement regardée le

29. Même quand un protagoniste présent depuis le début de la série se sacrifie dans l'épisode final de la saison 3, un doute est sciemment entretenu, quelques minutes plus tard, quant à l'authenticité de cette disparition...

30. À titre d'exemple, une critique de l'épisode 8.03 de *Game of Thrones* a été publiée à la fois par *Le Monde* (Audureau 2019), *Libération* (Girard 2019), *Télérama* (Mury 2019), *Les Inrocks* (Buyukodabas 2019) et *Le Point Pop* (Guedj 2019).

lundi soir (la série étant diffusée le dimanche soir aux États-Unis) – voire, pour des raisons pratiques, dans les jours suivants. « Vous devez sans cesse jauger vos interlocuteurs, note l’acteur Paul Scheer en évoquant les pressions sociales qui entourent aujourd’hui les séries. Sont-ils à la page ? Ont-ils vu le dernier épisode³¹ ? ». Ces questions, beaucoup de spectateurs souhaitant discuter des rebondissements offerts par la saga de David Benioff et D. B. Weiss se les sont posées.

C’est là que se révèle l’importance de la « stratégie de fidélisation » théorisée par François Jost dans notre rapport affectif aux séries au long cours. Devoir se plier à un calendrier télévisuel fixé pour nous peut être considéré comme une contrainte (même si l’on passe par un autre médium que le poste de télévision). Mais c’est aussi une liberté : celle de participer à un événement collectif, social, historique, partagé et débattu pendant des semaines voire des mois, avec tous les pics et désarrois émotionnels que cela peut engendrer. À l’inverse, le mode de diffusion *binge-first* pousse mécaniquement les spectateurs à regarder la saison en quelques jours (même si rien ne les empêche de contrecarrer cette injonction programmatique), avant de se tourner vers d’autres séries accessibles à la demande. Le traitement médiatique français de la saison 3 de *Stranger Things* reflète bien cette tendance : chez *Télérama*, par exemple, celle-ci n’a eu droit qu’à une seule critique (un bilan global de ses 8 épisodes), actant le fait que chaque épisode ne se prêtait pas à une discussion unitaire³². Il pourra certes toujours m’être rétorqué – à juste titre – que la saison finale de *Game of Thrones* possédait un caractère exceptionnel du fait de son achèvement huit ans après ses premiers pas sur HBO³³ ; mais on est en droit de se demander si une mise à disposition de tous ses épisodes d’un seul coup n’aurait pas empêché un alignement médiatique et spectatoriel inscrit dans la durée et à même d’offrir à chacun de ses microrécits une autonomie discursive tangible. La réception médiatique et publique de la saison finale de *Stranger Things* ne manquera, à ce titre, sans doute pas d’enseignements.

31. « Always gauge your audience. Are they caught up? Did they see it? » (Cité par Schneider 2019).

32. Côté américain, des « récap » de chaque épisode de cette troisième saison ont tout de même été publiés chez *Vulture*, mais sur une période de seulement deux jours : les 4 et 5 juillet 2019 (Phipps 2019).

33. Même le générique d’ouverture de la série, qui nous emmenait jusque-là (via une carte en trois dimensions de son monde fictif) sur les différents lieux amenés à être explorés dans la suite de l’épisode, s’est uniformisé en saison 8 afin d’éviter tout *spoiler* interne (Vary 2019).

Vers un désinvestissement mythologique

Tâchons à présent de mettre en exergue un dernier effet de bord lié à l'abandon du rythme de diffusion hebdomadaire par certaines plateformes de SVOD³⁴. Internet, les espaces collaboratifs en ligne (forums de discussion, wikis, réseaux sociaux), les logiciels numériques de visionnage (permettant notamment de faire des captures d'écran à la volée) et la télévision complexe ont tous contribué à engendrer une nouvelle espèce de spectateur : le « légiste » (Hatchuel 2016 : 244). Celui-ci passe le moindre détail de l'intrigue au peigne fin en vue d'élaborer les théories les plus fouillées possible, voire de prendre de l'avance sur les scénaristes eux-mêmes. Quand il dispose d'un temps de pause entre chaque épisode, il se voit offrir l'occasion d'« [anticiper] la suite et [de s'interroger] sur les significations de l'œuvre » (Hatchuel 2016 : 288). Il participe ainsi pleinement de la définition de la mythologie qui, selon Claire Cornillon, « se fonde sur ce qui est présenté mais contient aussi l'ensemble des interprétations qui en ont été données » (Cornillon 2018 : 148-149). Le mythe se conçoit en même temps qu'il se reçoit : c'est une matière vivante en perpétuelle évolution.

Aujourd'hui, les spectateurs légistes ont la possibilité de devenir partie prenante de la fiction collective sérielle dans laquelle ils investissent temps et passion. Les plus perspicaces de ces enquêteurs en herbe parviennent même à deviner la suite du récit, se transformant dès lors en « machines à *spoiler* » susceptibles de sévir en amont de la diffusion télévisée. Ils concrétisent ainsi une vision pré-SVOD du divulgâchage, selon laquelle les *spoilers* sont « des révélations concernant l'intrigue d'épisodes qui n'ont pas encore été diffusés » (Ahl et Fau 2016 : 1058). Des séries mythologiques comme *Game of Thrones* (Sarkar 2016), *Mr. Robot* (Riesman 2016) ou *Westworld* (Bonner 2018) ont à ce titre toutes été récemment confrontées aux dons d'anticipation de spectateurs particulièrement « voyants » (pour leur don de préscience, mais aussi pour la gêne occasionnée par leurs travaux d'investigation). Certains scénaristes se sont même vus contraints de réécrire une partie de l'intrigue, à l'image de Jonathan Nolan demandant aux fans de *Westworld* d'arrêter de « fouiner » après que

34. Outre les intentions affichées par les dirigeants de Disney et Apple, rappelons que la plupart des *networks* et des chaînes du câble américain continuent tout de même d'échelonner leurs saisons sur plusieurs mois (préservant ainsi le sens originel du terme « saison »). Casey Bloys, directeur des programmes de HBO, s'en est récemment expliqué en déclarant que « c'est une force d'avoir des séries qui font parler pendant huit ou dix semaines, et non juste un week-end » (Cité par Littleton 2019). Cependant, de plus en plus de chaînes commencent à opter pour une solution mixte (toute la saison mise en ligne d'un seul coup pour les spectateurs connectés, un épisode diffusé chaque semaine pour les téléspectateurs), en vue de capter un public à la fois jeune et plus âgé. Citons Canal+ en France, BBC en Angleterre, et même certains *networks* américains désireux de s'adapter aux nouveaux usages. Dès mai 2015, NBC a ainsi mis en ligne, d'un seul bloc, la saison inaugurale d'*Aquarius* (2015-2016) sur son site Internet NBC.com ainsi que sur son application mobile, dans la foulée de la diffusion linéaire des deux premiers épisodes (TV BTN 2015).

certain eurent anticipé, par pur esprit de déduction, une partie de l'intrigue de la deuxième saison en cours de confection (McCreesh 2017).

Face à cette perte d'autorité de la figure auctoriale vis-à-vis de spectateurs numériques de plus en plus connectés, le *binge-first* peut apparaître comme une solution radicale. Dès lors qu'ils n'ont plus de temps pour investiguer et échanger *entre* les épisodes, dès lors que toutes les réponses leur sont apportées sans attendre (à l'échelle de la saison, tout du moins), les légistes voient en effet leur engagement dans la fiction naturellement remis en question. Des encyclopédies collaboratives en ligne (comme *Lostpedia*, pour citer l'une des plus denses et populaires³⁵) nécessitent en effet un travail de longue haleine, fondé sur le « jeu » entre les épisodes. À partir du moment où sa programmation se réduit à des échéances uniques, la série ne peut que perdre sa force collective et passer à ses fans l'envie potentielle de deviner la suite avant les autres. Puisque tout un chacun est en mesure de venir à bout du « marathon » sériel au même moment (en regardant l'ensemble de la dernière saison dès sa mise en ligne), la pratique participative qui consiste à élaborer des théories empiriques au sujet d'épisodes n'ayant pas encore été diffusés se voit reportée vers un horizon lointain : celui que dessine la saison suivante, dont la mise en ligne nécessite généralement au moins un an d'attente. Cela laisse largement le temps de délaisser la série et de consacrer son temps à d'autres créations dont les épisodes sont, eux aussi, tous disponibles sans délai, ou bien, au contraire, diffusés à un rythme hebdomadaire qui laisse le temps de reprendre son activité de légiste.

À la « puissance du spectacle “en présentiel” » (Hatchuel 2016 : 261), réaffirmée par une multitude de fictions prêtant ouvertement à interprétation et à exégèse depuis le début des années 1990, semble ainsi devoir répondre une nouvelle forme sérielle, plus compacte, plus homogène, plus monolithique, fondée en premier lieu sur des principes d'instantanéité et d'interactivité. Paradoxalement, cette forme se place d'emblée à l'abri des dons d'oracle des spectateurs les plus assidus : ceux-ci sont moins conviés à accompagner les séries qu'à la « cocher » sur une liste de suggestions personnalisées, avant de passer aux suivantes. Puisque leur diffusion n'est plus échelonnée de manière collective mais individuelle, les épisodes mis en ligne par « paquets » privent les potentiels légistes de leur droit à participer à l'acte créatif. Leur histoire étant déjà écrite et, surtout, déjà *là* (il suffit d'une simple pression du doigt pour la découvrir), ces épisodes renient leur fondement mythique au profit d'une *doxa* soi-disant

35. Créée en 2005, cette encyclopédie entièrement consacrée à la série *Lost* contient plus de 7 000 articles en langue anglaise. Également consultable dans 17 autres langues, elle est accessible à l'adresse suivante : <https://lostpedia.fandom.com>.

populaire, mais ne prêtant en réalité plus véritablement à discussion, Cela fera toujours moins de *spoilers* à redouter ; jusqu'au jour où l'on réalisera peut-être que, si l'on éprouvait une telle susceptibilité à l'égard de certaines révélations impromptues, c'est qu'une série avec laquelle on grandit nous touchera toujours plus qu'une série dont on prend des nouvelles une fois par an, à l'occasion d'une « réunion de famille ». Le temps passé ensemble n'a pas de prix.

Conclusion

Au moment de tirer le bilan de l'expérience collective à laquelle nous aura conviée *Game of Thrones* durant huit saisons, Matt Zoller Seitz ne peut s'empêcher d'adopter un ton crépusculaire et une certaine mélancolie vis-à-vis de l'avenir télévisuel qui se profile devant nous. Voici ce qu'il écrit :

« La télévision n'a pas la même saveur quand on la regarde de cette façon [dans son coin, à son rythme, sans avoir à attendre la suite]. C'est une expérience plus solitaire, quel que soit le nombre de fans avec lesquels on peut échanger sur les réseaux sociaux. Et ça amoindrit forcément l'excitation suscitée par le dénouement d'une saison ou d'une série, celle-ci s'étant vue privée de son rythme de diffusion hebdomadaire, avec six jours entre chaque épisode pour rêver et anticiper la suite, le tout menant inexorablement à ce sprint final au cours duquel les fans qui ont passé tant d'années à vivre et à respirer le "truc" prennent conscience de tout ce qu'ils ont traversé, et se préparent à ce moment à la fois exquis et horrible où les narrateurs leur asséneront le coup de grâce, où les oiseaux prendront leur envol, et où les crédits de fin défileront pour la toute dernière fois à l'écran³⁶. »

La crainte du *spoiler* constitue la partie émergée de l'iceberg télévisuel que décrit ici Zoller Seitz. Regarder une série « dans son coin, à son rythme, sans avoir à attendre la suite », n'empêche certes pas de se voir *notifié* (par exemple, via un deuxième écran) d'un élément crucial de l'intrigue dont on n'avait pas encore connaissance. Mais l'offense ressentie se mesure à l'excitation et à l'attachement que l'on éprouve pour une série ayant su retenir notre attention. Le *spoiler* ne nous affecte jamais tant que lorsque nous sommes investis (à la fois

36. « TV doesn't feel the same when you watch it that way. It's more of a solitary experience, no matter how many fellow fans discuss it with you on social media. And it necessarily reduces the level of excitement surrounding a season or series finale because the show has been deprived of that measured pace of one episode per week, with six days of contemplation and anticipation in between each chapter, all leading inexorably to that last run of episodes during which the fans, who've spent years living and breathing this thing, come to terms with the totality of the accomplishment, and ready themselves for the exquisite and horrible moment when the storytellers swing that sword at our necks and the birds take flight and the credits roll for the last time » (Zoller Seitz 2019).

sur un plan temporel et émotionnel, l'un jouant en faveur de l'autre) dans une œuvre au long cours.

Selon les termes d'Evelyne Larguèche, « la “vérité qui blesse” n'est pas celle de l'argument juste, mais celle des relations d'inclusion et d'exclusion qui le sous-tendent, en un mot, [...] l'injure tient moins à ce qu'elle signifie (du strict point de vue du sens) qu'aux places qu'elle assigne » (Larguèche 1993 : 105). Pour qu'un *spoiler* nous blesse, encore faut-il que nous ayons passé du temps à ne pas voir venir le tournant narratif auquel il se réfère. Car son pouvoir de nuisance est proportionnel à notre implication dans la fiction – et même, lorsqu'elle nous en laisse le temps, dans son processus de création (Hatchuel 2016 : 261). Ne plus redouter le *spoiler* ne constitue donc une émancipation qu'en surface ; au fond, une surprise ne peut être gâchée que si nous lui accordons de l'importance. Comme le postule Bruno Patino au sujet de la prise en charge offerte par Netflix, « l'utilisateur se laisse porter, passif, dans un univers qui sur-sollicite les réponses. Ce confort, agréable dans un premier temps, devient vite nécessaire, et prend le pas [...] sur la zone de contrôle du cerveau » (Patino 2019 : 37). Plus loin, il ajoute que « la connexion permanente a tout bouleversé : l'idée d'une vérité à atteindre comme un graal s'est effondrée » (Patino 2019 : 116). Cette vérité à atteindre comme un graal, c'est la face lumineuse du *spoiler* : elle ne constitue pas l'unique plaisir à suivre une série (loin de là), mais l'une des stimulantes potentialités de la télévision complexe. Or, le « contrôle sans précédent³⁷ » offert par des plateformes de SVOD comme Netflix ou Amazon Prime Video induit des renoncements tacites, comme celui de s'investir suffisamment longtemps dans un récit sériel (en incluant le temps passé à ressasser le récit non seulement entre les saisons, mais également entre les épisodes) pour considérer la découverte prématurée de ses principaux rebondissements comme un affront. Serait-on entrés dans l'ère de l'indifférence prospective ?

Bibliographie

AHL Nils C. et FAU Benjamin (2016), *Dictionnaire des séries télévisées*, 2^e édition, Paris, Philippe Rey.

AUDUREAU William (2019), « "Game of Thrones", saison 8 : un épisode 3 déjà culte », *Le Monde*, 30 avril 2019, consulté le 12 août 2019 :

37. « Binge-watching [...] offers unprecedented control to viewers » (Jenner 2018 : 110).

https://www.lemonde.fr/pixels/article/2019/04/30/game-of-thrones-saison-8-episode-3-un-episode-deja-culte_5456499_4408996.html.

AUTY Dan (2019), « The Most Mind-Boggling TV Show Twists, Ranked », *GameSpot*, 29 mars 2019, consulté le 10 août 2019 : <https://www.gamespot.com/gallery/the-most-mind-boggling-tv-show-twists-ranked/2900-2675>.

BARONI Raphaël (2007), *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil.

BAYSINGER Tim (2019), « Sam Esmail Will Not Direct Season 2 of ‘Homecoming’ for Amazon », *The Wrap*, 7 mars 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://www.thewrap.com/sam-esmail-will-not-direct-season-2-of-homecoming-for-amazon>.

BENASSI Stéphane (2011), « Sérialité(s) », in SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, pp. 79-114.

BESSON Anne (2004), *D’Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions.

BOISSONNEAU Mélanie *et alii* (2018), *Le Zapping des séries*, Paris, Larousse.

BONNER Mehera (2018), « A Genius New *Westworld* Theory Says There Are Multiple Bernards This Season », *Harper’s Bazaar*, 23 avril 2018, consulté le 11 août 2019 : <https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a19889097/westworld-season-2-bernard-theories>.

BOUTET Marjolaine (2011), « Histoire des séries télévisées », in SEPULCHRE Sarah (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, pp. 11-46.

BUYUKODABAS Alexandre (2019), « "Game of Thrones" S8E3 : la trêve est finie », *Les Inrocks*, 29 avril 2019, consulté le 12 août 2019 : <https://www.lesinrocks.com/2019/04/29/series/series/game-of-thrones-s8e3-la-treuve-est-finie>.

CAMPION Benjamin (2019), « Plateformes de SVOD : les nouveaux *networks* de la télévision américaine ? », *Télévision*, n° 10, Paris, CNRS Éditions, pp. 53-69.

CARTER Bill (2006), *Desperate Networks*, New York, Broadway Books.

CORNILLON Claire (2018), *Sérialité et Transmédialité. Infinis des fictions contemporaines*, Paris, Honoré Champion.

FAVARD Florent (2019), *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François Rabelais, coll. « Sérial ».

FELTIN-PALAS Michel (2019), « Divulgâcher, adulescence, inclusif... Les nouveaux mots du Larousse 2020 », *L'Express*, 6 mai 2019, consulté le 10 août 2019 : https://www.lexpress.fr/culture/divulgacher-licorne-inclusif-les-nouveaux-mots-du-larousse-2020_2076320.html.

FRAMKE Caroline (2019), « TV Review: 'Stranger Things' Season 3 », *Variety*, 30 juin 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://variety.com/2019/tv/reviews/stranger-things-season-3-review-netflix-1203256168>.

GETZ Dana (2018), « TV's Ten Most Shocking Plot Twists », *PopCrush*, 17 avril 2018, consulté le 10 août 2019 : <https://popcrush.com/biggest-most-shocking-tv-plot-twists>.

GIRARD Quentin (2019), « "Game of Thrones", saison 8 épisode 3 : ceux qui vont mourir... », *Libération*, 29 avril 2019, consulté le 12 août 2019 : https://next.liberation.fr/culture/2019/04/29/game-of-thrones-saison-8-episode-3-ceux-qui-vont-mourir_1724031.

GUEDJ Philippe (2019), « "Game of Thrones" saison 8, épisode 3 : plein les yeux, plein les tripes (même dans le noir) ! », *Le Point Pop*, 30 avril 2019, consulté le 12 août 2019 : https://www.lepoint.fr/pop-culture/series/game-of-thrones-saison-8-episode-3-plein-les-yeux-plein-les-tripes-meme-dans-le-noir-29-04-2019-2310052_2957.php.

HASTINGS Reed (2017), « Q4 16 Letter to shareholders », *Netflix*, 18 janvier 2017, consulté le 10 août 2019 : https://s22.q4cdn.com/959853165/files/doc_financials/quarterly_reports/2016/q4/Q416ShareholderLetter.pdf.

HATCHUEL Sarah (2016), *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge profond.

HERITAGE Stuart (2018), « Homecoming review – Julia Roberts' old-fashioned mystery has hints of Hitchcock », *The Guardian*, 2 novembre 2018, consulté le 11 août 2019 :

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/nov/02/homecoming-review-julia-roberts-old-fashioned-mystery-has-hints-of-hitchcock>.

HIBBERD James (2019), « *Game of Thrones* critics won't get to review season 8 episodes in advance », *Entertainment Weekly*, 12 mars 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://ew.com/tv/2019/03/12/game-of-thrones-season-8-reviews>.

JEFFERY Morgan (2017), « The 13 greatest ever TV plot twists, from *Game of Thrones* to *South Park* », *Digital Spy*, 11 mai 2017, consulté le 10 août 2019 : <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a825696/tv-plot-twists-lost-game-of-thrones>.

JENNER Mareike (2018), *Netflix and the Re-invention of Television*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

JOST François (2019), « Extension du domaine télévisuel », *Télévision*, n° 10, Paris, CNRS Éditions, pp. 17-31.

LANGLAIS Pierre (2019), « “Stranger Things”, saison 3 : plus d’hormones et de placements de produits, mais toujours la même recette », *Télérama*, 4 juillet 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://www.telerama.fr/series-tv/stranger-things,-saison-3-plus-dhormones-et-de-placements-de-produits,-mais-toujours-la-meme-recette,n6313878.php>.

LARGUECHE Évelyne (1993), *L'injure à fleur de peau*, Paris, L'Harmattan, coll. « Santé, sociétés et cultures ».

LAVERY David (2011), « *Lost* and Long-Term Television Narrative », *Electronic Book Review*, 22 mars 2011, consulté le 10 août 2019 : <https://electronicbookreview.com/essay/lost-and-long-term-television-narrative>.

LITTLETON Cynthia (2019), « Bob Greenblatt, Casey Bloys on HBO’s Expansion, Curation Strategy and Hunt for ‘Game of Thrones’ Successors », *Variety*, 15 avril 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://variety.com/2019/tv/news/game-of-thrones-westworld-hbo-casey-bloys-1203189696>.

MCCREESH Louise (2017), « *Westworld* fans on Reddit have already managed to guess a season 2 plot twist - so creators had to change it », *Digital Spy*, 26 mars 2017, consulté le 11 août 2019 : <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a824423/westworld-fans-guess-season-2-twist-creators-change>.

MITTELL Jason (2015), *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.

MONNET-CANTAGREL Hélène (2016), « Jeux et enjeux du récit dans *American Horror Story* », *Télévision*, n° 7, Paris, CNRS Éditions, pp. 85-99.

MURY Cécile (2019), « "Game of Thrones" saison 8, épisode 3 : un grand huit émotionnel », *Le Monde*, 29 avril 2019, consulté le 12 août 2019 : <https://www.telerama.fr/series-tv/game-of-thrones-saison-8,-episode-3-un-grand-huit-emotionnel,n6233092.php>.

PATINO Bruno (2019), *La civilisation du poisson rouge. Petit traité sur le marché de l'attention*, Paris, Grasset.

PHIPPS Keith (2019), « *Stranger Things* Season Premiere Recap: Mall Madness », *Vulture*, 4 juillet 2019, consulté le 12 août 2019 : <https://www.vulture.com/2019/07/stranger-things-3-episode-1-suzie-do-you-copy-recap.html>.

PIRONE Kristy (2018), « 18 Most Shocking TV Plot Twists EVER », *The Whisp*, 3 décembre 2018, consulté le 10 août 2019 : <https://thewhisp.mommyish.com/entertainment/tv/shocking-tv-plot-twists>.

RIESMAN Abraham (2016), « We Have a *Mr. Robot* Theory », *Vulture*, 14 juillet 2016, consulté le 11 août 2019 : <https://www.vulture.com/2016/07/mr-robot-theory.html>.

SARKAR Samit (2016), « HBO fully confirms *Game of Thrones*' huge Jon Snow theory », *Polygon*, 29 juin 2016, consulté le 11 août 2019 : <https://www.polygon.com/tv/2016/6/29/12060510/game-of-thrones-jon-snow-theory-confirmed-hbo>.

SCHNEIDER Michael (2019), « 'Game of Thrones' and 'Avengers: Endgame' Spoiler Rules: When Will It Be OK to Share Online? », *Variety*, 30 avril 2019, consulté le 12 août 2019 : <https://variety.com/2019/tv/news/game-of-thrones-avengers-endgame-spoiler-rules-1203200852>.

SEPINWALL Alan (2012), *The Revolution Was Televised. The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New York, Simon & Schuster.

SEPINWALL Alan (2015), « Why your TV show doesn't have to be a novel: In defense of the episode », *Uproxx*, 24 novembre 2015, consulté le 11 août 2019 :

<http://uproxx.com/sepinwall/why-your-tv-show-doesnt-have-to-be-a-novel-in-defense-of-the-episode>.

SETOODEH Ramin (2019), « Nicolas Winding Refn Says His New TV Show Is Not a TV Show », *Variety*, 18 mai 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://variety.com/2019/tv/news/nicolas-winding-refn-says-his-new-tv-show-is-not-a-tv-show-1203219527>.

STELTER Brian (2013), « A Drama's Streaming Premiere », *The New York Times*, 18 janvier 2013, consulté le 11 août 2019 : <https://www.nytimes.com/2013/01/20/arts/television/house-of-cards-arrives-as-a-netflix-series.html>.

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

TV BTN (2015), « NBC Will Release All 13 Episodes of 'Aquarius' Online The Day of the Show's TV Premiere », *TV By The Numbers*, 29 avril 2015, consulté le 19 décembre 2019 : <https://tvbythenumbers.zap2it.com/network-press-releases/nbc-will-release-all-13-episodes-of-aquarius-online-the-day-of-the-shows-tv-premiere>.

VANDERWERFF Emily Todd (2015), « Netflix is accidentally inventing a new art form — not quite TV and not quite film », *Vox*, 30 juillet 2015, consulté le 11 août 2019 : <https://www.vox.com/2015/7/29/9061833/netflix-binge-new-artform>.

VARY Adam B. (2019), « Inside The Brand-New Opening Credits For “Game Of Thrones” », *BuzzFeed News*, 14 avril 2019, consulté le 12 août 2019 : <https://www.buzzfeednews.com/article/adambvary/game-of-thrones-opening-credits-new>.

ZOLLER SEITZ Matt (2019), « Is *Game of Thrones* the Last Show We'll Watch Together? », *Vulture*, 4 avril 2019, consulté le 11 août 2019 : <https://www.vulture.com/2019/04/game-of-thrones-the-last-show-we-watch-together.html>.