



HAL
open science

Quand le chef-d'œuvre tombe en disgrâce : les séries contemporaines face à la critique du revirement

Benjamin Campion

► **To cite this version:**

Benjamin Campion. Quand le chef-d'œuvre tombe en disgrâce : les séries contemporaines face à la critique du revirement. *Mise au Point*, 2023, 17, <https://journals.openedition.org/map/6442>. 10.4000/map.6442 . hal-04177454

HAL Id: hal-04177454

<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-04177454>

Submitted on 4 Aug 2023

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.

Quand le chef-d'œuvre tombe en disgrâce : les séries contemporaines face à la critique du revirement

Benjamin Campion



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/map/6442>

DOI : 10.4000/map.6442

ISSN : 2261-9623

Éditeur

Association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel

Ce document vous est offert par Bibliothèque Interuniversitaire de Montpellier



Référence électronique

Benjamin Campion, « Quand le chef-d'œuvre tombe en disgrâce : les séries contemporaines face à la critique du revirement », *Mise au point* [En ligne], 17 | 2023, mis en ligne le 22 juillet 2023, consulté le 04 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/map/6442> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/map.6442>

Ce document a été généré automatiquement le 1 août 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Quand le chef-d'œuvre tombe en disgrâce : les séries contemporaines face à la critique du revirement

Benjamin Campion

- 1 Un film est un objet fini (même quand il possède une suite) ; une série est un ouvrage que l'on remet cent fois sur le métier. Chaque saison, chaque épisode, chaque scène, chaque plan même, peut éclairer d'une lumière nouvelle une série tout entière – et, dans les cas les plus extrêmes, remettre en cause son intérêt aux yeux des spectateurs et de la critique. La surabondance de l'offre entraînée par le positionnement, sur le marché sériel américain, des chaînes du câble au tournant du millénaire (HBO, Showtime, FX, AMC, etc.), puis des plateformes de SVOD au milieu des années 2010 (Netflix, Amazon Prime Video, Hulu, etc.), n'est sans doute pas étrangère à ce phénomène d'usure accélérée. L'instantanéité des réseaux sociaux, poussant de plus en plus la critique professionnelle à mêler sa voix à celle de la foule plutôt qu'à donner le *la*, y participe sans doute également. Au-delà de ces premiers motifs d'explication, je consacrerai cette étude à la mise en perspective des différents critères mobilisés (plus ou moins consciemment) par la critique professionnelle américaine pour établir qu'une série télévisée a « basculé » sur le versant du déclin. Il s'agira ainsi d'identifier, à partir de séries américaines fortement soutenues par la critique à leurs débuts, une variante moderne d'une expression télévisuelle née dans les années 1970 : « *Jumping the shark* » (littéralement, « Sauter par-dessus le requin »), façon imagée de dire qu'une série vient de basculer dans le rocambolesque, l'incohérent et le ridicule¹.
- 2 Mon corpus se composera de deux séries américaines des années 2010 : *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019) et *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-). Je les étudierai en m'appuyant sur les critiques mises en ligne par trois titres de presse américains qui les ont suivies avec une assiduité toute particulière (articles publiés avant, pendant et après la diffusion de chaque saison, points de vue contradictoires émis par différents membres de la rédaction) : *Vulture*, *Variety* et *The Hollywood Reporter*. Le choix de ces deux séries « complexes² » s'explique par la combinaison d'une période d'adoubement généralisé (en

dépit des réserves ayant pu être émises ici et là) et d'une rupture sèche, virulente, à la hauteur des espoirs initialement placés en elles. Parmi les séries américaines de la décennie passée, rares sont celles à avoir connu un désamour aussi notable de la part de la critique nationale que *Mr. Robot* et *The Handmaid's Tale*. Je montrerai que ce sont précisément les atouts ayant contribué à la reconnaissance de ces séries qui les ont desservies quand il a été établi qu'elles les avaient « surdéveloppés », au point d'en faire des signes distinctifs de maniérisme. Tout semble en effet revenir à une question de dosage, ce qui permet, de manière bien pratique, d'user d'arguments manifestement identiques pour louer ou blâmer une série, à quelques mois ou années d'intervalle.

- 3 Les séries dont j'analyserai la réception critique sont issues de types de diffuseurs distincts : le câble basique pour *Mr. Robot* (USA Network fonde son modèle économique à la fois sur les abonnements et la publicité), la SVOD pour *The Handmaid's Tale* (Hulu possède un modèle économique « mixte », selon Barthes 2017, avec ou sans coupures publicitaires, assez brèves, selon le tarif choisi par l'abonné). Cette étude sera donc, également, l'occasion de constater que les problématiques de renversement de l'opinion exprimée par la critique spécialisée ne se limitent pas à une seule catégorie de diffuseur, selon une dichotomie trop réductrice entre ancien et nouveau mondes télévisuels.
- 4 Cette évolution du regard critique est due en premier lieu à une complexification du concept narratif de certaines séries, qui n'hésitent plus à *perdre* le spectateur dans les plis et replis de leur intrigue. Cela peut jouer en leur faveur : de *Twin Peaks* (ABC/Showtime, 1990-2017) à *Lost* (ABC, 2004-2010), de *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) à *Westworld* (HBO, 2016-), s'abîmer dans le labyrinthe narratif d'une série nébuleuse, semblable à un « test de Rorschach³ », peut s'avérer extrêmement stimulant. Mais cela peut aussi leur jouer des tours : ne pas trouver la sortie du labyrinthe peut devenir agaçant, à la longue. Les temps ont changé depuis les années 1950 et 1960, où « le récit sériel inscrivait ses aventures dans une perspective narrative plutôt linéaire, une sorte de ligne claire, qui privilégiait la répétition et le retour du même » (Papin 2018, p. 11). Désormais, la ligne claire est susceptible de s'obscurcir au point de semer le trouble dans l'esprit du public, ainsi que dans celui d'une critique qui, mimant l'attitude de certains « spectateurs devenus 'légistes' » (Hatchuel 2015, p. 244), s'essaie parfois à mener une enquête en vue de « résoudre » l'intrigue de la série – au risque de s'agacer si elle n'y parvient pas. Une série d'abord encensée pour sa complexité narrative (comme *Westworld* ou *Mr. Robot*) peut se voir ensuite reprocher de s'emmêler dans des incohérences scénaristiques qui rendent son récit difficile à suivre. Or, l'« endurance⁴ » fait partie des qualités inhérentes aux séries de qualité telles que les perçoit Sarah Cardwell. Dans le cas de *The Handmaid's Tale*, série au récit plus « cinématographique et linéaire⁵ », je montrerai que c'est davantage sur un plan moral, en lien avec la souffrance répétitivement endurée par son héroïne et ses homologues, qu'ont eu lieu certains des revirements critiques les plus spectaculaires à son encontre.

***Mr. Robot*, puzzle qui vire au casse-tête**

- 5 Au regard de l'histoire et de la programmation ayant contribué à forger la réputation de son diffuseur, *Mr. Robot* apparaît comme une création extrêmement marginale. Après avoir lancé une première série originale au début du millénaire (*Monk*, 2002-2009), USA Network se spécialise dans les dramédies⁶ d'investigation à l'humeur

légère et aux extérieurs chatoyants, avec *Psych* (2006-2014), *Burn Notice* (2007-2013), *In Plain Sight* (2008-2012), *White Collar* (2009-2014), *Royal Pains* (2009-2016) et *Covert Affairs* (2010-2014). Cette légèreté de ton lui permet de se classer en tête des audiences annuelles du câble de divertissement entre 2005 et 2016, période durant laquelle elle a pour slogan « *Characters Welcome* » (« *Bienvenue aux personnages* »). Ses séries originales se voient alors qualifiées par la presse américaine de « *blue-sky shows* » (Yahr 2016), en référence aux ciels bleus qui servent de toile de fond à chacune de leurs enquêtes.

- 6 Face à l'émergence d'une concurrence de plus en plus audacieuse sur le câble basique (FX qui poursuit un virage dramatique amorcé en 2002 avec *The Shield*, AMC qui lance successivement *Mad Men* et *Breaking Bad* entre juillet 2007 et janvier 2008), USA Network décide toutefois, au printemps 2016, d'assombrir la tonalité générale de sa ligne éditoriale, en adoptant un nouveau slogan (« *We the Bold* », que l'on peut traduire par « *Nous, intrépides* ») et en misant sur les vertus les plus recherchées par les nouvelles générations de spectateurs, d'après les études de marché menées par les équipes de programmation et de marketing de la chaîne : authenticité, résilience, bravoure et innovation⁷. Ce changement s'explique notamment par la très forte résonance médiatique de *Mr. Robot*, mise à l'antenne un an plus tôt, que s'est empressé de confirmer un succès d'audience significatif (le pilote de la série a été vu par 1,75 million de téléspectateurs en première diffusion, d'après les relevés de l'institut Nielsen).
- 7 En mai 2020, survient un nouveau rebondissement : USA Network annule trois séries en l'espace d'un mois (*Dare Me*, *The Purge* et *Treadstone*), change à nouveau de slogan (« *All in. All day* », que l'on peut traduire par « *La totale. Toute la journée* ») et affirme sa volonté de se recentrer sur des émissions en direct, non fictionnelles (« *unscripted* »), en limitant ses séries à des projets de quelques épisodes ayant pour objectif de créer l'événement (« *limited event television series* »)⁸. Là encore, un lien peut être établi entre la trajectoire de *Mr. Robot*, dont l'épisode final n'a attiré que 320 000 téléspectateurs en direct, et une réorientation stratégique qui rogne certaines ambitions affichées quatre ans plus tôt par la chaîne. Dans tous les cas, ce bref historique incite à mettre en perspective la stupéfaction de Josef Adalian, qui se posait, dès août 2015, la question suivante : « *Comment une série aussi complexe, sophistiquée - et acclamée par la critique - a-t-elle pu atterrir sur USA Network⁹ ?* »
- 8 Qualifiant les séries précédentes de USA Network de « *procedurals¹⁰ popcorn* », et les comparant à de la « *lecture de plage* », Adalian relève à quel point la série de Sam Esmail rompt avec la marque de fabrique de la chaîne : « *Mr. Robot, a contrario, est peut-être le plus bel alliage de thriller et de mystère byzantin qu'ait connu la télévision depuis la première saison de Lost, en ce qu'il encourage son public à débattre du sous-texte et à décortiquer chaque détail de façon obsessionnelle¹¹.* » Si la qualité télévisuelle pouvait être associée, dans les années 1970, à une « *certaine insignifiance situationnelle¹²* », l'accent étant mis sur le développement des personnages, la réception de *Mr. Robot* prouve que les attentes ont fortement changé au fil des trois décennies suivantes, notamment hors du giron des chaînes de « *broadcasting* » (diffusion à grande échelle) et des sitcoms familiales. Les séries se voulant prestigieuses doivent désormais susciter un « *engagement continu de la part du public¹³* », en poussant incessamment celui-ci à la réflexion¹⁴.
- 9 Outre cette aptitude narrative à emporter l'adhésion de ses spectateurs, *Mr. Robot* a d'autres cordes à son arc. Sur le plan formel, la série de Sam Esmail travaille la subjectivité de l'énonciation, l'entremêlement des langues (certains passages sont parlés en suédois, parfois sans sous-titrage), l'enchevêtrement des scènes oniriques,

elliptiques et à *twist*, la rupture sonore et le contrepied musical, ainsi que la remise en cause de certaines règles de composition traditionnelles du petit écran, par le recours à de fréquents décadrages, à un grand angle qui évoque le style de Stanley Kubrick, à des échelles de plan extrêmement larges, et à un filmage des champs-contrechamps bord cadre, de sorte à renforcer l'impression de proximité ou d'éloignement des corps.

- 10 Ces signes distinctifs vont valoir à la série d'attirer très rapidement l'attention de la critique, séduite par son ambition formelle et les inflexions narratives de son intrigue. C'est cependant cette même complexité narrative qui va cristalliser les premiers reproches à lui être adressés, et poser les bases d'un retournement critique à la découverte de la saison deux (« *complexe* » pouvant s'entendre à la fois comme une vertu et comme un manque de didactisme). Dans le premier paragraphe d'un article paru le 13 août 2015 (le lendemain de la diffusion du huitième épisode), Margaret Lyons qualifie ainsi l'épisode en question de « *casse-tête tordu*¹⁵ », et s'amuse à tenter de résumer les grandes lignes de son intrigue, en s'interrogeant sur ce qu'elle a réellement compris des événements décrits. Elle conclut par ces mots :

Nous sommes au huitième épisode d'une première saison qui en compte dix. Je suppose qu'il est possible que tout cela tourne au vinaigre, ou que tout ce qui semble digne d'obsession pour l'heure ne soit qu'une projection de mon désir humain d'éviter le vide absolu, plutôt que ce que la série a réellement à présenter. [...] S'il vous plaît, Sam Esmail, faites que ce soit votre coup d'éclat : la mise au monde d'une série qui – au milieu du battage médiatique, de la spéculation et de la ferveur – tienne réellement ses promesses¹⁶.

- 11 Il peut être noté que, tout en se penchant sur une série en cours de diffusion, Lyons reporte le fin mot de son jugement critique à une échéance ultérieure, quand le créateur de *Mr. Robot*, Sam Esmail, aura, selon une vision particulièrement auteuriste (autre signe caractéristique de la télévision de qualité aux yeux de Jane Feuer¹⁷), livré les deux derniers épisodes et assumé (ou non) le poids de ses ambitions artistiques. La saison apparaît ainsi comme un bloc indivisible, ne pouvant être jugé que comme un tout, selon une approche en phase avec celle de Netflix, première plateforme de SVOD à avoir mis en ligne des saisons entières de ses séries originales simultanément, sans délai imposé entre les épisodes. Ironiquement, le geste critique de Lyons sert en l'occurrence les intérêts de nouveaux diffuseurs prônant une relation plus directe avec leurs clients, sans passer par des intermédiaires médiatiques qui risqueraient de les décourager de regarder la dernière saison d'une série accessible en ligne après un épisode considéré moins réussi que les précédents.

- 12 Un an plus tard, en plein milieu de la deuxième saison de *Mr. Robot*, Matt Zoller Seitz n'attend toutefois pas le fin mot de l'histoire pour rendre son verdict. Si Margaret Lyons mettait en exergue, en généralisant son propos, « *l'art délicat des twists télévisuels* », Seitz (toujours pour *Vulture*) décrète que les « *twists télévisuels ne fonctionnent plus* », en s'attaquant plus spécifiquement à *Mr. Robot*. Il développe :

Faut-il s'attendre à un *twist* majeur dans chaque saison de *Mr. Robot* ? Si c'est le cas, je vais peut-être devoir arrêter de regarder la série – non qu'elle soit dénuée d'autres mérites (elle est brillamment réalisée, éclairée, montée, mise en musique, et dispose d'une distribution de premier ordre), mais son insistance à intégrer des tours de passe-passe perceptuels dans son récit diminue ses véritables, et bien plus substantielles vertus¹⁸.

- 13 Seitz est rejoint dans son propos par Maureen Ryan qui, six jours plus tard, relève les « *dangers des grands chambardements en saison 2* », considérant que *Mr. Robot*, au même titre que la série *UnReal* (Lifetime/Hulu, 2015-2018), a « *perdu le fil de son intrigue au cours*

de sa deuxième saison¹⁹ ». À la fin de celle-ci, Abraham Riesman (troisième critique de *Vulture* à écrire sur *Mr. Robot*, signe que la rédaction du site new-yorkais n'est pas insensible aux charmes de la série) parachève le travail de déconsidération en expliquant à ses lecteurs « pourquoi les grandes révélations de *Mr. Robot* se sont avérées si décevantes²⁰ ». D'un ton assez sarcastique, il s'applique à reprendre, à l'instar de Margaret Lyons avant lui, les lignes narratives de la série une par une, en vérifiant à chaque fois si une réponse (claire) y a été apportée et, le cas échéant, si celle-ci peut être jugée satisfaisante.

- 14 De manière générale, le regard critique porté sur *Mr. Robot* se focalise donc sur les effets de surprise, les rebondissements inattendus, les espoirs que fait naître la série chez le spectateur, par le biais d'une intrigue feuilletonnante multipliant les zones d'ombre et les réponses seulement partielles. À l'inverse d'une série policière à formule comme *Columbo* (NBC/ABC, 1968-2003), qui révèle l'identité du meurtrier dès le premier quart d'heure de chaque épisode et dont on sait d'avance que le personnage-titre aura rassemblé les preuves de la culpabilité à la fin, *Mr. Robot* plonge sciemment son public dans l'inconnu, en lui demandant de lui faire confiance et de se montrer patient. La série se mesure d'elle-même à un phénomène de « complexité narrative contemporaine, dont la principale caractéristique consiste en une 'redéfinition des formes épisodiques sous l'influence de la narration feuilletonnante' depuis les années 1980 » (Favard 2019, p. 37). Là où des œuvres au long cours comme *Lost* ou *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) ont été, dans l'ensemble, saluées pour leur propension à ménager des mystères et à y apporter des réponses cohérentes (si l'on met de côté leurs conclusions âprement discutées), le parcours de *Mr. Robot* paraît plus chaotique. Rompant drastiquement avec le formalisme conventionnel des séries précédentes de USA Network (les « blue-sky shows »), la série a pourtant d'autres atouts à faire valoir que la charpente de son récit. Si Jason Mittell situe en premier lieu la complexité télévisuelle sur le plan narratif²¹, il pourrait être attendu de la critique américaine spécialisée qu'elle n'en fasse pas le seul horizon d'attente des séries contemporaines s'inscrivant dans ce courant.

***The Handmaid's Tale* : une insistance qui dérange**

- 15 *The Handmaid's Tale* a bénéficié d'une couverture médiatique plus large, plus retentissante et, d'un point de vue critique, plus hétérogène que *Mr. Robot*. Charge dystopique contre l'oppression patriarcale, les inégalités entre hommes et femmes, la remise en cause des libertés individuelles, la série a très vite attiré de nombreux regards sur elle, jusqu'à obtenir huit Emmy Awards (sur treize nominations) à l'issue de sa saison inaugurale. Première série issue d'une plateforme de SVOD à décrocher le prix de la meilleure série dramatique, *The Handmaid's Tale* a « changé la donne pour Hulu²² » selon Josef Adalian, qui rappelle toutefois que rien n'est acquis en télévision, et qu'une série doit sans cesse, au même titre que son diffuseur, se remettre en question.
- 16 Outre les louanges sur la finesse de son écriture, la justesse de ses personnages, la qualité de ses interprètes et la résonance de son message politique (elle a été lancée dans les mois qui ont suivi l'élection de Donald Trump à la tête des États-Unis), la série a également été saluée, à ses débuts, pour la pertinence de sa voix *off* et de ses chansons de clôture. Dans une période de profusion télévisuelle inédite, où le temps et la place manquent pour critiquer toutes les séries qui voient le jour, le simple fait que des aspects aussi spécifiques aient été abordés (dans les deux cas par *Vulture*, à une semaine

d'intervalle) témoigne d'une volonté de s'épancher sur *The Handmaid's Tale* qui dépasse les simples jugements de valeur consistant à déterminer si, oui ou non, la série est réussie et mérite d'être vue. Sur le premier plan, Kathryn VanArendonk écrit que « *l'impact de l'adaptation de The Handmaid's Tale provient en grande partie de la beauté et de la force évocatrice de ses images*²³ », dont l'un des multiples avantages est de délester la narration à la première personne, en voix *off*, de ses habituelles lourdeurs explicatives²⁴. Jen Chaney loue quant à elle les audaces musicales de la série, qui n'hésite pas à conclure ses épisodes par des contrepunts osés pouvant sembler discordants de prime abord²⁵. Liant enjeux narratifs et habillage musical, la critique précise : « *À la fin de chaque épisode, ce [besoin de se rebeller contre un système oppressif] atteint un tel degré d'intensité qu'il doit être libéré. Comme les personnages en sont empêchés, la musique s'en charge pour eux*²⁶. » À l'écriture fonctionnelle de la série sont ainsi associés des attributs de « *spectacularité* » (Wheatley 2016) et de « *musicalité* » (Halfyard 2016) qui ont récemment fait l'objet d'ouvrages dédiés chez I.B.Tauris, dans le prolongement des études de la maison d'édition britannique sur les innovations formelles des séries contemporaines.

- 17 Le jugement de la critique américaine, jusque-là assez dithyrambique et unanime au sujet de *The Handmaid's Tale*, commence cependant à s'assombrir de manière assez radicale à partir de la mise en ligne des premiers épisodes de la saison deux. À ce moment-là, la série ne jouit plus d'un statut d'*outsider*, mais se trouve dans la position du favori attendu au tournant par les commentateurs, le public et l'ensemble des observateurs qui ont suivi ses premiers exploits. En cela, une série à succès ne se critique pas de la même manière qu'un film sans suite (même si, dans une perspective auteuriste, une logique analogue peut toujours être appliquée au nouveau long métrage d'un cinéaste reconnu). La deuxième saison est celle de la confirmation ou de la désillusion, sans qu'une voie médiane ne semble véritablement envisageable. Le jugement se fait plus sévère, plus strict, plus intransigeant, considérant la moindre baisse de régime comme un relâchement fautif, voire comme la révélation du vrai visage de la série et de ses concepteurs.
- 18 Jen Chaney tente d'échapper à cette approche manichéenne en qualifiant le deuxième exercice de *The Handmaid's Tale* de « *saison appréciable, mais frustrante*²⁷ ». Sa phrase introductive sonne pourtant comme un ultimatum assez déroutant : « *The Handmaid's Tale avait une mission fondamentale à remplir avec sa deuxième saison : justifier son existence en tant que série télévisée au long cours*²⁸. » Selon cet argumentaire, une série, parce qu'elle en a déjà tant (trop ?) dit au cours de sa première saison, devrait justifier sa nature même de série ayant droit à de nouveaux épisodes. En d'autres termes, Chaney perpétue une vision critique télévisuelle à tendance conservatrice en mettant au débit de *The Handmaid's Tale* ses ambitions artistiques extrêmement élevées, qui se marieraient mal avec la récurrence et la potentielle redondance de la sérialité. De la part d'une critique spécialisée dans les séries télévisées, une telle difficulté à inscrire les propositions les plus originales dans le giron télévisuel a de quoi surprendre, sachant qu'outre leurs qualités intrinsèques, les accès de faiblesse et les périodes moins fastes qu'elles peuvent traverser font aussi partie de leur histoire au long cours. Une série se juge à la fois à l'échelle du microrécit (l'épisode) et du macrorécit (la saison, les saisons), des bases solides pouvant toujours laisser augurer de potentiels rebonds après des phases de déclin.

- 19 Chaney fait part d'un sentiment de lassitude, d'une envie amoindrie de découvrir la suite, d'une dilution des effets de surprise produits, sur elle, par les *twists* de la série. Caroline Framke va plus loin en reprochant à celle-ci d'avoir « *émoussé son propre impact en saison 2*²⁹ ». Son argument principal, qui sera abondamment repris par la critique française, consiste à déplorer que la série ait banalisé la violence qu'elle entendait dénoncer. Elle écrit à ce sujet : « *La série se donne tellement de peine pour nous faire mal que son constant barrage de souffrance a émoussé sa propension à choquer*³⁰. » En conclusion, Framke estime que la série préfère s'enfoncer complaisamment dans ses propres ténèbres, plutôt que de permettre à son héroïne d'entrevoir le bout du tunnel³¹. Là encore, le jugement semble entrer en contradiction avec la forme adoptée par l'œuvre critiquée (celle d'une série, et non d'une minisérie ou d'un film) : tant qu'il y a de nouveaux épisodes, de nouvelles saisons à produire, la série ne se doit-elle justement pas de nous maintenir « à l'intérieur du tunnel » ? Renverser un système totalitaire prend du temps, si tant est qu'un tel objectif ne relève pas de la chimère.
- 20 Se retrouve dans la rhétorique de Framke la distinction qu'opère Sarah Cardwell entre « *bonne télévision* » et « *télévision de qualité* ». Selon Cardwell, la première catégorie implique une « *expérience positive* » et s'évalue à partir de « *vertus morales ou d'un postulat idéologique*³² ». Kathryn VanArendonk poursuit sur la même tonalité en postulant que certains choix musicaux ont « *saboté ce qui aura été une saison d'une implacable cruauté, où l'indéfectible oppression aura servi de dure leçon, mais aussi de démonstration*³³ ». Pour cela, la critique retourne l'argument employé un an plus tôt par sa collègue de *Vulture*, Jen Chaney, qui vantait le « *génie malicieux* » des chansons de clôture de la série. En des termes à la fois subjectifs et définitifs, elle s'appuie sur un choix musical, jugé inapproprié, pour remettre en cause l'ensemble de la deuxième saison, et même de la série, estimant qu'il lui sera difficile de s'en remettre complètement³⁴. En creux, VanArendonk reproche surtout à Bruce Miller (créateur de la série et scénariste du final de la saison deux) d'avoir offert une porte de sortie à son héroïne, June Osborne, pour mieux l'empêcher de l'emprunter³⁵. Malgré une approche se voulant formaliste, l'idée rejoint celle exprimée juste avant par Chaney, selon laquelle, narrativement parlant, la souffrance de la servante écarlate ne peut raisonnablement perdurer. Entre ici en jeu la résistance de la critique (et de tout spectateur) face à la douleur : jusqu'à quel point une série peut-elle entretenir le mal-être de ses protagonistes ? À quel moment la charge dénonciatrice bascule-t-elle dans la complaisance ?
- 21 Tim Goodman lie ouvertement cette tendance critique à la saturation, favorisée par la profusion de programmes à évaluer, aux nouveaux modes de réception des séries télévisées. Revenant sur l'échec quasi complet de *The Handmaid's Tale* aux Emmy Awards de 2018 (une seule récompense), au terme de sa deuxième saison, il tire un bilan sans concession :
- Du meilleur drame au drame oublié. [...] Au moment du vote, le verdict était déjà tombé : ce n'était plus la même série. Le *mojo* avait disparu. Alors, que s'est-il passé ? L'histoire a traîné en longueur et s'est perdue, point final. Ce genre de manque d'attention au contenu ne peut tout simplement pas arriver à l'époque de la *Peak TV*. Les spectateurs n'ont aucune patience pour la dérive et la stagnation, même pour leurs séries préférées, dans la mesure où il existe un nombre écrasant et rutilant d'autres choix³⁶.
- 22 Plusieurs procédés rhétoriques prêtent à débat dans cette déclaration. Goodman emploie une formule quelque peu péremptoire en concluant son jugement des circonvolutions narratives de *The Handmaid's Tale* par « *point final* », comme s'il refusait

toute contestation d'un état de fait sur lequel il n'aurait pas son mot à dire (ce qui, de la part d'un critique, semble paradoxal), et comme si la forme sérielle n'invitait pas à revoir certaines de ses considérations d'une saison voire d'un épisode à l'autre. En se focalisant sur le récit, Goodman contredit en outre quelque peu son argument selon lequel la série se serait dénaturée, aurait renié son identité, l'intégrité qui lui avait permis d'accéder au succès (« *Ce n'était plus la même série* »). Une série n'est-elle pas aussi une forme, une plastique, une esthétique, une mise en scène particulière ? Une fois de plus, la série se voit réduite ici à un pur exercice de scénaristes, à du « *storytelling* » (Delorme 2019, p. 5), alors même que des créations comme *Mr. Robot* et *The Handmaid's Tale* s'efforcent de formuler des propositions visuellement singulières et mémorables.

- 23 En parlant de « *contenu* », Goodman adopte un vocabulaire introduit par les plateformes de SVOD (Netflix la première, chronologiquement), qui n'ont plus de grilles de programmes à composer mais des catalogues à remplir. Évoquant la profusion de séries produites chaque année et les nouvelles habitudes de visionnage des spectateurs (auxquels il n'associe qu'un seul et unique profil, sans distinction), le critique se range derrière l'impatience croissante et le besoin constant de nouveautés de ces « *consommateurs* » sursollicités pour cautionner ce qui s'apparente, à ses yeux, à une tombée en désuétude de *The Handmaid's Tale*. Mais ne revient-il pas au critique professionnel d'affirmer un point de vue, des convictions, une pensée du monde qui dépassent le goût du – *d'un* – public ? N'a-t-il pas pour rôle de confronter les opinions de ses lecteurs, de bousculer leurs idées reçues, de stimuler leur curiosité, d'éveiller chez eux des désirs parfois insoupçonnés ? Si elle reprend des termes et s'appuie sur des pratiques promulguées par des plateformes cherchant elles-mêmes à entrer en relation directe avec leurs clients, la critique peut-elle continuer de jouer son rôle d'intermédiaire ?
- 24 Face aux réseaux sociaux et à la circulation accélérée de l'information par Internet, la critique spécialisée peut être tentée de multiplier les revirements et de prononcer la disgrâce de séries qu'elle a elle-même érigées en chefs-d'œuvre quelques mois plus tôt, sans leur laisser le temps de grandir et d'écrire de nouveaux chapitres de leur existence. Pour cela, une technique récurrente consiste à réduire les séries complexes à une succession d'enjeux narratifs, de rebondissements plus ou moins inattendus, de décisions prises par leurs protagonistes. Cette grille de lecture présente l'avantage de simplifier l'analyse critique des œuvres, en testant la cohérence de leur récit à l'aune des événements narratifs antérieurs. Toute série peut ainsi se voir disqualifier du jour au lendemain pour un choix jugé illogique, non réaliste ou opportuniste.
- 25 Pareille approche permet de mobiliser assez peu d'outils critiques, en renvoyant la télévision à son rôle de fabrique à histoires n'éprouvant que peu d'intérêt pour la forme. Or, il semble bien que la donne ait changé depuis un quart de siècle, comme l'évoquent tout de même certains critiques cités dans cet article. Ces derniers rejoignent Dork Zabunyan qui, dès 2014, postulait que « *l'inventivité des séries télévisées ne saurait être réduite au domaine du récit* », dans la mesure où elles « *sont aussi la source d'inventions formelles* » (p. 54). Zabunyan évoque notamment le cas de la série *Boss* (Starz, 2011-2012), dont Gus Van Sant a réalisé le pilote et établi la charte esthétique pour les épisodes suivants. Le cinéaste y emploie à des fins particulièrement intimistes le très gros plan, déjà expérimenté autrement dans *Drugstore Cowboy* (1989) et *Harvey Milk* (2008). Il répond également « *à la demande de la production d'insérer une scène de sexe en utilisant une caméra Phantom qui fonctionne avec 500 images par seconde* », dont résulte une

image extrêmement ralentie qui, combinée à de très gros plans, « surligne la fragmentation des corps à l'écran » (p. 58). À l'aune de cet exemple parmi d'autres, et au-delà des deux séries étudiées dans le présent article, c'est donc bel et bien à une redéfinition des attentes de la critique télévisuelle spécialisée qu'il conviendrait désormais de procéder, en plaçant les intéressés au premier rang de la discussion.

BIBLIOGRAPHIE

Adalian 2015 : Josef Adalian, « How Did a Show Like *Mr. Robot* End Up on USA? », *Vulture*, 27 août 2015, <<https://www.vulture.com/2015/08/mr-robot-how-did-it-end-up-on-usa.html>>.

Adalian 2017 : Josef Adalian, « How *The Handmaid's Tale* Changed the Game for Hulu », *Vulture*, 17 septembre 2017, <<https://www.vulture.com/2017/09/hulu-the-handmaids-tale-how-it-changed-the-game.html>>.

Ahl et Fau 2016 : Nils C. Ahl et Benjamin Fau, *Dictionnaire des séries télévisées*, 2^e édition, Paris, Philippe Rey, 2016.

Andreeva 2020 : Nellie Andreeva, « 'The Purge' & 'Treadstone' Canceled By USA Network Amid Programming Strategy Shift », *Deadline*, 13 mai 2020, <<https://deadline.com/2020/05/the-purge-treadstone-canceled-usa-programming-strategy-shift-two-seasons-one-season-1202934081>>.

Barthes 2017 : Séverine Barthes, « Grandeur et décadence du générique de série télévisée », *Alerte Spoilers !*, 7 avril 2017, <<https://seriestv.hypotheses.org/324>>.

Brinker 2015 : Felix Brinker, « NBC's *Hannibal* and the Politics of Audience Engagement », dans Birgit Däwes, Alexandra Ganser et Nicole Poppenhagen (dir.), *Transgressive Television. Politics and Crime in 21st-Century American TV Series*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2015, p. 303-328.

Cardwell 2007 : Sarah Cardwell, « Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgment », dans Janet McCabe et Kim Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I.B.Tauris, 2007, p. 19-34.

Chaney 2017 : Jen Chaney, « *The Handmaid's Tale's* Closing Songs Are Slyly Genius », *Vulture*, 5 mai 2017, <<https://www.vulture.com/2017/05/handmaids-ales-closing-songs.html>>.

Chaney 2018 : Jen Chaney, « *The Handmaid's Tale* Wraps Up a Good But Frustrating Season », *Vulture*, 11 juillet 2018, <<https://www.vulture.com/2018/07/handmaids-tale-season-2-finale-review.html>>.

Delorme 2019 : Stéphane Delorme, « Les années 10 », *Cahiers du cinéma*, n° 761, décembre 2019, p. 5.

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

Feuer 1984 : Jane Feuer, « The MTM Style », dans Jane Feuer, Paul Kerr et Tise Vahimagi (dir.), *MTM. 'Quality Television'*, Londres, BFI Publishing, 1984, p. 32-60.

Feuer 2007 : Jane Feuer, « HBO and the Concept of Quality TV », dans Janet McCabe et Kim Akass (dir.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, Londres, I.B.Tauris, 2007, p. 145-157.

- Framke 2018** : Caroline Framke, « 'The Handmaid's Tale' Has Dulled Its Own Impact in Season 2 (Column) », *Variety*, 20 juin 2018, <<https://variety.com/2018/tv/news/the-handmaids-tale-season-2-episode-10-last-ceremony-review-1202850500>>.
- Goodman 2019** : Tim Goodman, « Critic's Notebook: As 'Handmaid's Tale' Loses Its Way, Will Shows Like 'Perpetual Grace, LTD' Be Found? », *The Hollywood Reporter*, 13 juin 2019, <<https://www.hollywoodreporter.com/bastard-machine/as-handmaids-tale-loses-way-will-shows-like-perpetual-grace-be-found-1218048>>.
- Halfyard 2016** : Janet K. Halfyard, *Sounds of Fear and Wonder. Music in Cult TV*, Londres, I.B.Tauris, 1996.
- Hatchuel 2015** : Sarah Hatchuel, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2015.
- Littleton 2016** : Cynthia Littleton, « USA Network Revamps Brand Image, Tagline for 'Mr. Robot' Era (EXCLUSIVE) », *Variety*, 14 avril 2016, <<https://variety.com/2016/tv/news/mr-robot-usa-network-brand-tagline-refresh-1201752745>>.
- Lyons 2015** : Margaret Lyons, « Mr. Robot and the Delicate Art of TV Twists », *Vulture*, 13 août 2015, <<https://www.vulture.com/2015/08/mr-robot-twist-omg.html>>.
- Mittell 2015** : Jason Mittell, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, NYU Press, 2015.
- Papin 2018** : Bernard Papin, « Introduction » dans Bernard Papin (dir.), *Télévision n° 9*, « Troubles personnages », Paris, CNRS Éditions, 2018, p. 11-17.
- Riesman 2016** : Abraham Riesman, « Why Mr. Robot's Big Reveals Were So Disappointing », *Vulture*, 22 septembre 2016, <<https://www.vulture.com/2016/09/mr-robot-season-two-finale.html>>.
- Ryan 2016** : Maureen Ryan, « 'Mr. Robot,' 'UnReal' and the Perils of Big Swings in Second Seasons », *Variety*, 24 août 2016, <<https://variety.com/2016/tv/opinion/mr-robot-unreal-season-two-1201843941>>.
- Thompson 1996** : Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1996.
- VanArendonk 2017** : Kathryn VanArendonk, « Why *The Handmaid's Tale's* Voice-over Works So Unusually Well », *Vulture*, 28 avril 2017, <<https://www.vulture.com/2017/04/the-handmaids-tale-voiceover-works-so-well.html>>.
- VanArendonk 2018** : Kathryn VanArendonk, « *The Handmaid's Tale* Sabotaged Itself With a Single Song », *Vulture*, 13 juillet 2018, <<https://www.vulture.com/2018/07/handmaids-tale-season-2-finale-talking-heads.html>>.
- Wheatley 2016** : Helen Wheatley, *Spectacular Television. Exploring Televisual Pleasure*, Londres, I.B.Tauris, 1996.
- Yahr 2016** : Emily Yahr, « Farewell "Royal Pains" and Hello "Mr. Robot": USA's Era of "blue-Sky Shows" Is Over », *The Washington Post*, 7 juillet 2016, <<https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/07/07/farewell-royal-pains-and-hello-mr-robot-usas-era-of-blue-sky-shows-is-over>>.
- Zabunyan 2014** : Dork Zabunyan, « Des images en séries », *ArtPress* 2, no 32, « Séries télévisées. Formes, fabriques, critiques », février-avril 2014, p. 54-58.

Zoller Seitz 2016 : Matt Zoller Seitz, « Mr. Robot and Why TV Twists Don't Work Anymore », *Vulture*, 18 août 2016, <<https://www.vulture.com/2016/08/mr-robot-and-why-tv-twists-dont-work-anymore.html>>.

NOTES

1. L'expression « fait référence à un épisode de *Happy Days* [ABC, 1974-1984] dans lequel Fonzie fait du ski nautique dans un bassin d'eau où s'ébat un sympathique requin » (Ahl et Fau 2016, p. 1 047)
2. Le concept de télévision « complexe » a notamment été développé par Jason Mittell en 2015
3. « *The many signs, symbols, and metaphors remained for the most part indecipherable. Like a Rorschach test, viewers found all kinds of meaning in Twin Peaks.* » (Thompson 1996, p. 159)
4. « *As valuable artworks, the programmes exhibit endurance and flexibility.* » (Cardwell 2007, p. 30)
5. « *More cinematic and linear mode of narration.* » (Feuer 2007, p. 151)
6. Une dramédie est une série dans laquelle « alternent des scènes de comédie et des scènes plus dramatiques (ces dernières constituant généralement l'arc narratif principal) » (Ahl et Fau 2016, p. 1 045)
7. « *The programming and marketing strategy is informed by the research into the qualities and attributes that millennials prize most: authenticity, resiliency, bravery and innovation.* » (Littleton 2016)
8. « *This is part of an overall programming shift at the NBCU network away from ongoing scripted series toward more live and unscripted programming, along with "eventized" scripted projects.* » (Andreeva 2020)
9. « *How in Monk's name did a show so complex, twisted - and critically acclaimed - end up on USA Network?* » (Adalian 2015)
10. Un (police) procedural est une « série policière se concentrant sur le déroulement de l'enquête en soi, souvent sans que les personnages d'enquêteurs ne soient vraiment développés » (Ahl et Fau 2016, p. 1051)
11. « *Mr. Robot, by contrast, may be TV's most beautifully byzantine mystery-thriller since the first season of Lost, a show that encourages its audience to debate subtext and obsess over detail.* » (Adalian 2015)
12. « *Relative insignificance of the situation itself.* » (Feuer 1984, p. 35)
13. « *Viewers' ongoing engagement with the show.* » (Brinker 2015, p. 319)
14. « *Providing the viewer with the potential for active discovery and ongoing reflection.* » (Cardwell 2007, p. 30)
15. « *Last night's Mr. Robot was, to put it mildly, a real mind-fuck.* » (Lyons 2015)
16. « *We're eight episodes into a ten-episode first season. I guess it's possible this could all go to absolute shit, or everything that seems so worthy of obsession right now is merely a projection of my human desire to avoid emptiness rather than what the show is genuinely presenting. [...] Please, Sam Esmail, let this be your big shock: creating a show that - amid the hype, speculation, and fervor - actually rises to the occasion.* » (Lyons 2015)
17. « *MTM's image as the quality producer serves to differentiate its programmes from the anonymous flow of television's discourse and to classify its texts as a unified body of work, two of the functions Foucault says the author's name serves.* » (Feuer 1984, p. 33)
18. « *Can we expect a twist, or 'twist,' along these lines in every season of Mr. Robot? Because, if so, I might have to stop watching - not because it's devoid of other merits (it's brilliantly directed, photographed, edited, and scored, and has a superlative cast), but the insistence on building perceptual tricks like these into the narrative diminishes the show's real and far more substantive virtues.* » (Zoller Seitz 2016)
19. « *And then they both lost the plot in their second seasons.* » (Ryan 2016)
20. « *Why Mr. Robot's Big Reveals Were So Disappointing.* » (Riesman 2016)

21. Il évoque même l'idée de déployer des « effets spéciaux narratifs » (« narrative special effects »), transposant ainsi sur le plan narratif une expression d'ordinaire dévolue aux images et aux sons (Mittell 2015, p. 43).
22. « *How The Handmaid's Tale Changed the Game for Hulu.* » (Adalian 2017)
23. « *So much of the impact of Hulu's Handmaid's Tale adaptation comes from its stunning, overwhelmingly effective images.* » (VanArendonk 2017)
24. « *The remarkable visuals almost entirely obscure the series' first-person voice-over narration. Voice-overs can work, but they can also be so clunky and overburdened and overly expository.* » (VanArendonk 2017)
25. « *The second episode of The Handmaid's Tale concludes with a song choice that, at first, sounds jarring.* » (Chaney 2017)
26. « *By the end of each episode, that [urge to rebel against an oppressive system] has built up to such an intense degree that it must be released. Since the characters can't do the releasing, the music steps in to handle the job.* » (Chaney 2017)
27. « *The Handmaid's Tale Wraps Up a Good But Frustrating Season.* » (Chaney 2018)
28. « *The Handmaid's Tale had to do something fundamental in its second season: justify its existence as an ongoing television series.* » (Chaney 2018)
29. « *'The Handmaid's Tale' Has Dulled Its Own Impact in Season 2 (Column).* » (Framke 2018)
30. « *The show takes such pains to cause pain that its constant barrage of suffering has dulled the show's capacity to shock anymore.* » (Framke 2018)
31. « *As it just keeps hammering home the atrocities of its dark world, instead of shedding light, it's weakened any impact.* » (Framke 2018)
32. « *Good television is television that we experience positively. [...] We might also evaluate a programme on the basis of its moral qualities or ideological framework.* » (Cardwell 2007, p. 31)
33. « *It sabotages what had been a relentlessly dire season in which unyielding oppression seemed to be a harsh lesson that was also precisely the point.* » (VanArendonk 2018)
34. « *It's hard to imagine The Handmaid's Tale ever fully recovering.* » (VanArendonk 2018)
35. « *This is the first time she's ever had a clear road to escape, and contrary to everything we've learned about her character [...], she suddenly decides that she needs to stay.* » (VanArendonk 2018)
36. « *From best drama to forgotten drama. [...] By the time the voting came, the verdict was in – it wasn't the same show. The mojo was gone. So, what happened? The story dragged and lost its way, period. That kind of lack of attention to the content simply can't happen in the Peak TV era. Viewers have no patience for drift and stagnation even for their favorite shows because there's an overwhelming and glittering number of other choices* » (Goodman 2019).

RÉSUMÉS

Une série télévisée est un objet dynamique, susceptible de connaître de multiples évolutions entre le début et la fin de sa diffusion. Chaque saison, chaque épisode, chaque scène, chaque plan même, peut éclairer d'une lumière nouvelle une série dans son ensemble – et, dans les cas les plus extrêmes, remettre en cause son intérêt en tant que tel aux yeux des spectateurs et de la critique. Or, la réévaluation des succès d'hier semble s'accélérer sous l'influence d'une offre sérielle surabondante et d'une simultanéité d'expression de l'opinion entre professionnels et amateurs. Cette étude vise à mettre en perspective les différents critères sélectionnés (plus ou

moins consciemment) par la critique américaine pour établir qu'une série a « basculé » sur l'autre versant, après avoir été adoubée et couverte de louanges.

A television series is a dynamic object, likely to undergo multiple evolutions between the beginning and the end of its broadcast. Each season, each episode, each scene, even each shot, can shed new light on a series as a whole – and, in the most extreme cases, call into question its interest as such in the eyes of viewers and critics. Yet the re-evaluation of yesterday's successes seems to be accelerating under the influence of an overabundant production and a simultaneous expression of opinion between professionals and amateurs. This study aims to put into perspective the different criteria selected (more or less consciously) by American critics to establish that a series has “tipped” over to the other side, after having been dubbed and covered with praise.

INDEX

Mots-clés : télévision, série, critique, revirement, Peak TV

Keywords : television, serie, review, turn-around, Peak TV

AUTEUR

BENJAMIN CAMPION

Benjamin Campion enseigne le cinéma et l'audiovisuel dans les universités de Lille et Paul-Valéry Montpellier 3. Il a consacré une thèse et deux ouvrages à la chaîne du câble *premium* américain HBO. Ses axes de recherche portent sur la sérialité au cinéma et à la télévision, les apports esthétiques des cinéastes à la forme sérielle, la production et réception des plateformes de streaming, la critique cinématographique, les représentations-limites et les modalités censurales.