

Introduction : quelle sociologie pour une nouvelle culture ?

C'est une telle satisfaction. Enfin, moi franchement ça me met en joie. Enfin, c'est complètement débile, mais moi le fait de savoir que j'ai une bonne série à regarder le soir, ma journée elle est gagnée quoi.

(Bénédicte, 30 ans, commerciale)

Les séries télévisées américaines sont devenues depuis une dizaine d'années l'objet d'un investissement social et culturel que manifeste tout autant l'amateurisme déclaré d'une partie des individus pour ce genre que leur programmation dominante sur les chaînes de télévision au détriment de la fiction cinématographique. Elles se caractérisent, de façon nouvelle, par deux traits : leur anoblissement culturel et leur investissement passionné de la part de certains individus, notamment membres des catégories diplômées et supérieures, contrastant ainsi fortement avec le statut que la série télévisée avait aux yeux de leurs aînés il y a une trentaine d'années¹.

1. *Dallas* sert souvent d'exemple de la dévalorisation de ce type de biens. Pour une cartographie sociale et générique des genres télévisés dans les années 1980, on peut se reporter à l'article de J. Bourdon, « Propositions pour une sémiologie des genres audiovisuels », *Quaderni*, n° 4, 1988, p. 19-36. Pour sa réévaluation dans la période contemporaine nous renvoyons à notre article, où nous faisons subir une rotation historique d'un quart de tour au tableau de J. Bourdon. Voir H. Glevarec, « La tablature des genres culturels appliquée à la télévision », *Les Cahiers de la SFSIC*, n° 5, 2010, p. 18-19; I. Gaillard, « De l'étrange lucarne à la télévision. Histoire d'une banalisation (1949-1984) », *Ving-*

Les séries télévisées semblent suivre un processus de reconnaissance de leur valeur semblable à celui qui a affecté certains genres populaires¹ de la part d'amateurs déclarés appartenant aux professions intellectuelles, littéraires notamment. Les amateurs semblent s'entendre sur un champ d'objets culturels, les « séries télévisées contemporaines », dont le cœur est constitué de séries américaines produites depuis les années 1990 (*X-Files*, *Friends*, *Urgences* étant ici les pionnières régulièrement citées par nos interviewés²).

La consommation domestique des séries télévisées forme par ailleurs une pratique culturelle relativement nouvelle eu égard à son intensité chez certains individus et au nombre de productions diffusées depuis les années 1990 appartenant au genre de la série saisonnière à arc narratif. Si les séries contemporaines américaines ne sont pas les premières formes sérielles télévisées (avant et à côté d'elles il y eut notamment des feuilletons et des téléfilms³), ces productions télévisées n'ont jamais connu l'appropriation cultivée et la reconnaissance culturelle que les séries contemporaines ont acquises depuis une dizaine d'années. En regard, le long-métrage tend à devenir *un* des genres fictionnels audiovisuels possibles. De même, le film comme forme esthétique à prétention universelle et le cinéma en

tième siècle, vol. 3, n° 91, 2006, p. 9-23; V. Colonna, *L'art des séries télé ou comment surpasser les Américains*, Paris, Payot, 2010.

1. R. Peterson, "A Process Model of the Folk, Pop and Fine Arts Phases of Jazz", in C. Nanry (dir.), *American Music: From Storyville to Woodstock*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1972, p. 135-151; T. Groensteen, « Contre-culture, culture de masse ou divertissement? L'étrange destin de la bande dessinée », *Esprit*, 2002, p. 267-276; O. Roueff, « De la légitimité du jazz », in O. Donnat et P. Tolila (dir.), *Le(s) Public(s) de la culture. Politiques publiques et équipements culturels*, Paris, Presses de Sciences Po, 2003, p. 319-341; A. Collovald et É. Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI/CGP, 2004; H. Glevarec, « La fin du modèle classique de la légitimité culturelle. Hétérogénéisation des ordres de légitimité et régime contemporain de justice culturelle. L'exemple du champ musical », in É. Maigret et É. Macé (dir.), *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, Armand Colin/INA, 2005, p. 69-102.
2. S. Chalvon-Demersay a étudié la réception de séries américaines ou françaises comme *Urgences* ou *l'Insti*. B. Villez a analysé les séries télévisées judiciaires américaines dont elle montre la valeur pédagogique et signale le renouveau dans la décennie 1990. Voir S. Chalvon-Demersay, « La confusion des sentiments. Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *Réseaux*, n° 95, 1999, p. 235-283; « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception de *l'insti* et d'*Urgences* », in D. Cefaï Daniel et D. Pasquier (dir.), *Les Sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, Paris, PUF, 2003, p. 503-519; B. Villez, *Séries télé : visions de la justice*, Paris, PUF, 2005.
3. S. Benassi, *Séries et feuilletons TV. Pour une typologie des fictions télévisuelles*, Liège, Éditions du Céfal, 2000.

salle comme condition de réception ne forment plus la configuration de référence, idéale-typique, de l'œuvre de fiction audiovisuelle.

La passion déclarée pour les séries, que l'on appellera sériephilie, s'accompagne d'un amateurisme à valeur plus générale pour certains genres culturels issus du développement des médias et des industries culturelles¹. La montée en puissance des séries télévisées en même temps que leur téléchargement en temps réel et surtout leur visionnage au domicile, ont produit un objet fortement articulé à la technologie Internet et informatique et échappant pour une part à l'institution télévisuelle. La consommation télévisée en direct des séries n'est en effet qu'une des formes possibles de leur consommation, eu égard à l'usage permis par le téléchargement ou le visionnage en *streaming* qui autorise les individus à organiser leur consommation selon des temporalités choisies. Elle manifeste un déplacement des pratiques de visionnage dans l'espace domestique « entamant la légitimité de la salle² ».

Parallèlement à un renouveau des séries feuilletonnantes, un amateurisme permis par les supports DVD, ordinateur et Internet, s'est déployé. Il est dorénavant soutenu par les industries culturelles. Depuis quelques années un changement de statut affecte la figure de l'amateur tant du côté de la sociologie³ que du côté des industries culturelles. « Devenir fan. Suivez les coulisses de *Braquo* sur Facebook » titre un bandeau du site Internet de la série policière diffusée en 2009 sur la chaîne française payante Canal +. Le site Internet Allociné fait à la même date la même proposition. La posture fan est ainsi devenue un outil marketing auquel les opérateurs de télévision recourent explicitement. Être fan est dorénavant un statut. Après le dédain associé à l'attitude amateur dont a parlé Henry Jenkins⁴, puis sa description positive comme culture active et expressive, le temps serait venu de l'encouragement par le marché des formes d'engagement passionné dans

1. J.-C. Ambroise et C. Le Bart, *Les Fans des Beatles. Sociologie d'une passion*, Rennes, PUR, 2000.
2. E. Ethis, *Sociologie du cinéma et de ses publics*, Paris, Armand Colin, 2009 (1^{re} éd. 2005), p. 36.
3. H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge, 1992; A. Hennion et S. Maisonneuve, *Figures de l'amateur*, Paris, La Documentation française, 2001; Ph. Le Guern (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, PUR, 2002 et « "No matter what they do, they can never let you down..." Entre esthétique et politique : sociologie des fans, un bilan critique », *Réseaux*, n° 153, 2009, p. 19-54; P. Flichy, *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, 2010.
4. H. Jenkins, *op. cit.*

la culture. Pour que la posture fan se retrouve ainsi prise dans le discours marketing, il faut qu'elle apparaisse valorisante aux yeux des acteurs des industries culturelles plutôt qu'embarrassante ou illégitime.

Élargissement du champ du dicible et du pensable

L'enquête auprès des amateurs témoigne que les séries télévisées américaines des années 1990 et 2000 ont élargi le champ du dicible et du pensable. C'est là peut-être même leur effet anthropologique majeur. Elles ont opéré un déplacement du champ des représentations et des discours à l'endroit des personnes et des situations du monde. En énonçant et en rendant visible un certain nombre de comportements, de contenus de pensée, de situations humaines ordinaires ou collectives, elles ont stupéfait et transgressé ; elles semblent même autoriser les individus à agir ou à penser en empruntant à leurs contenus. Voici ce qu'écrivait sur sa page Facebook une jeune professeure des écoles en avril 2012 : « *Ce matin, pour préparer les enfants, j'ai fait ma Lynette [personnage de Desperate Housewives]... Étape n° 1 : mettre Tom et Jerry à fond sur l'ordi dans le salon. Étape n° 2 : préparer des pains au lait fourrés de Nutella. Étape n° 3 : attendre que les enfants soient sur le canap, fascinés par l'écran et la bouche pleine de Nutella pour les habiller sans qu'ils s'en rendent compte. Au final : enfants prêts à l'heure, sans cris, sans larmes ! ;-)* »

L'institutrice citée ne dit pas qu'elle est ou se reconnaît ou encore qu'elle ressemble à Lynette de la série *Desperate Housewives*, qui met en scène quatre femmes au foyer (ou travaillant), mais qu'elle *fait comme Lynette*. Tout se passe comme si ce personnage l'autorisait à agir, elle, d'une façon peu légitime, peu éducative. Autrement dit, ce personnage déplace pour elle la ligne de ce qu'elle s'autorise sinon à faire, du moins à déclarer de façon quasi publique.

Ce déplacement du dicible et du pensable pourrait en cela être replacé dans le prolongement de la « télévision de l'intimité¹ », son accentuation à la fois dans l'ordre du visible (le meurtre et la torture dans *24H Chrono*, les actes sexuels dans *Oz* ou *Rome*, le répréhensible dans *Breaking Bad* par exemple) et dans l'ordre du dicible (les fantasmes par exemple dans

1. D. Mehl, *La télévision de l'intimité*, Paris, Seuil, 1996.

In Treatment, les désirs et pratiques sexuelles dans *Sex and the City*). Les séries américaines ont pris en charge des cadres fictionnels peu évidents quant aux thèmes et au public non familial visé, comme les Pompes funèbres (*Six Feet Under*), un tueur en série (*Dexter*) ou même des Urgences hospitalières (*Urgences*). Les chapitres II et III de l'ouvrage donneront corps à cette interprétation en montrant qu'aux yeux de leurs amateurs ces séries offrent d'une part un contenu inédit et transgressif par rapport aux représentations antérieures des situations subjectives, sociales et politiques, dont témoigne la catégorie de « l'hyper-réalisme », et suscitent d'autre part un trouble quant aux personnages qui sont moins les supports d'identification que de réflexion, suscitée par leur identité et leur rapport aux situations et dont témoigne la place centrale de leur « face cachée » (à travers la voix *off* notamment). Si l'on peut soutenir que les séries ont déplacé les lignes existantes du dicible et du pensable c'est parce qu'elles constituent pour leurs amateurs un ensemble d'objets culturels qui forment un genre, différant ainsi du film de cinéma, et produisent des œuvres (de qualité), comme le soutiendra le chapitre I.

Les séries comme genre et comme œuvres

Les séries saisonnières qui sont au cœur de cette pratique forment un genre à part entière qui n'existait pas de façon visible en France jusqu'à peu. Ce genre est celui de la série dite saisonnière de 12 ou 24 épisodes¹, proche des « séries feuilletonnantes » des années 1960. Les genres français relèvent plus traditionnellement soit du téléfilm, issu ou non de l'adaptation littéraire², soit de la série unitaire (tel que *L'institut* a pu le représenter), soit du feuilleton (incarné par *Plus belle la vie*). Le trait dominant de la série américaine se caractérise par un arc de saison, la trame qui constitue le fil

-
1. Les calendriers de l'industrie américaine de la série sont réguliers : la période reine va de début/mi-janvier à fin mai/mi-juin. Les « grandes séries » (*24 Heures Chrono*, *Desperate Housewives*) ont de 22 à 26 épisodes. Il y a parfois des semaines « à double épisode » à la fin de la saison. Les séries moins importantes vont de fin août/début septembre à fin décembre/mi-janvier permettant ainsi un autre cycle « long » de 22 à 24 épisodes. Entre les deux, soit durant la période estivale, on trouve les séries plus courtes et spécifiques (*Les 4400* par exemple) de 12 épisodes en moyenne. On peut se reporter plus généralement à D. Buxton, *Les Séries télévisées. Forme, idéologie et mode de production*, Paris, L'Harmattan, 2010.
 2. S. Chalvon-Demersay, « Le deuxième souffle des adaptations », *L'Homme*, n° 175-176, 2005, p. 77-112.

conducteur entre les épisodes, et des épisodes relativement autonomes¹. C'est cette articulation spécifique entre les deux axes, horizontal de la saison et vertical de l'épisode, qui permet de caractériser les séries, des plus feuilletonnantes (*Lost* ou *24 Heures Chrono* par exemple) aux plus unitaires (*Cold Case*, *FBI : Portés disparus...*).

La multiplication des personnages et celle des lignes narratives, ainsi que le rapport au contexte historique et sociologique, caractérisent les séries contemporaines. Les deux premiers traits ont été, aux yeux des analystes du champ de production américain d'où viennent ces séries, depuis longtemps mis en évidence comme caractères de la « *quality television* », dont Jane Feuer dit qu'elle n'est pas une catégorie de jugement mais un *genre* qui s'oppose à la « *regular television* » sans désigner non plus la « bonne télévision² ». À ces traits formels s'ajoutent dans le cas des séries contemporaines américaines, et de certaines séries françaises, des contenus communs relatifs aux difficultés existentielles des personnages, déjà mis en évidence par Sabine Chalvon-Demersay dès *Urgences*³, et plus récemment encore au dévoilement des faces cachées des individus et des situations.

On objectera sans doute que le cinéma d'avant les séries américaines avait déjà tout inventé, qu'il avait ses fans, ses « séries » (*Rambo 1, 2 et 3*). On mentionnera aussitôt que la littérature fin dix-neuviémiste avait déjà mis en place le principe sériel à travers le feuilleton littéraire, ses personnages, son rythme, sa trame et ses péripéties⁴, suivie en cela par la radio⁵. En quoi, dans sa structure de production et de réception la consommation sérielle télévisée est-elle différente de celle qui caractérisa

1. J. Feuer, P. Kerr et T. Vahimagi (dir.), *MTM Quality Television*, Londres, BFI Publishing, 1984.
2. « Relever des traits de *qualité* d'un programme c'est ne rien affirmer de sa valeur », écrit S. Cardwell dans "Is Quality Television Any Good?", in J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2007, p. 29. Ce serait comme relever les traits d'un genre musical. Il apparaît toutefois que le genre « *quality television* » signale la valeur culturelle acquise par un genre télévisuel dans les années 1980 aux yeux des universitaires américains et anglais. J. Feuer, P. Kerr et T. Vahimagi (dir.), *op. cit.*; C. Brunson, "Problems with Quality", *Screen*, vol. 31, n° 1, 1990, p. 67-90; S. Cardwell, *op. cit.*
3. S. Chalvon-Demersay, « La confusion des sentiments. Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », *op. cit.*
4. L. Quéffelec-Dumasy, *Le Roman-feuilleton au XIX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je? », 1989; L. Dumasy (dir.), *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur. 1836-1848*, Grenoble, Ellug, 2000.
5. H. Herzog, "What do we really know about daytime serial listeners", in P. Lazarsfeld et F. Stanton (dir.), *Radio Research. 1942-1943*, New York, Duell/Sloan and Pearce, 1944, p. 3-33.

le roman-feuilleton journalier de la fin du XIX^e siècle ? La différence entre feuilleton et série comme modalités particulières de pratiques *en continu* et *addictives* est-elle avérée ? En fait, la limite de la comparaison se trouve sans doute chaque fois que les contemporains considèrent une identité de pratique (lire un feuilleton il y a un siècle et visionner une série télévisée aujourd'hui) comme une identité de significations et de ressorts. Qu'il y ait une identité de forme et d'attachement, d'engagement régulier avec un bien culturel, ne signifie pas pour autant que ces biens (la presse et l'image) renvoient la même configuration de pratiques et de spectateurs. Les transgressions au cœur des séries télévisées sont narratives, éthiques et politiques et opèrent dans un contexte culturel (audiovisuel) et historique qui n'a rien à voir avec celui des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue.

Trois traits peuvent être avancés qui différencient les feuilletons littéraires des séries contemporaines : la polysémie textuelle, la compétence des lecteurs et, enfin, les effets de réel. Du côté du texte, les séries atteignent une polyphonie que les feuilletons littéraires n'ont sans doute jamais atteinte et que les spécialistes de littérature qualifieraient davantage de « dialogiques¹ ». Du côté de la réception, les spectateurs de séries télévisées ont une compétence multimédiatique qui tient à l'environnement culturel et médiatique qui est le leur depuis la prime enfance, bien éloignée de celle des lecteurs des romans-feuilletons. Il faudrait enfin montrer que les formes sérielles du passé ont atteint le niveau d'« effet de réel » des séries contemporaines, leur mélange de la longue durée (sur plusieurs années) et de la vie quotidienne ou au quotidien, éventuellement articulé par des rendez-vous hebdomadaires.

Les auteurs anglo-saxons isolent un âge d'or de la « télévision de qualité » entre les années 1980 et mi-1990², période que Robert Thompson

-
1. Soit une pluralité de discours. Je dois cette idée à J. Migozzi, transmises à l'occasion du colloque « Les séries télévisées américaines contemporaines : entre la fiction, les faits et le réel » (5 au 7 mai 2011, Université Paris-Diderot, organisé par A. Hudelet et S. Vasset). Voir J. Migozzi, « Mauvais genres et bons livres : ce n'est qu'un début, continuons le débat », in L. Artiaga (dir.), *Le Roman populaire. 1836-1960. Des premiers feuilletons aux adaptations télévisuelles*, Paris, Autrement, 2008, p. 157-167.
 2. « Second » par rapport à un premier âge d'or de la télévision aux États-Unis durant la décennie 1950. Voir J. Feuer, P. Kerr et T. Vahimagi (dir.), *op. cit.* ; R. J. Thompson, *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1997 ; J. McCabe et K. Akass (dir.), *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, London, I. B. Tauris, 2007.

caractérise par un modèle de télévision « qui aspire au “réalisme¹” ». Si les séries apparues dans les années 1980 peuvent être qualifiées de « réalistes » (*Dallas*, *Hill Street Blues*) et mettent en scène progressivement des mondes ordinaires, les séries américaines créées à partir des années 1990 (*Urgences*, *Six Feet Under*, *24 Heures Chrono*, *Lost*, *Dexter*, etc.) se caractérisent non pas tant par leur réalisme que par leur rapport d’insertion au monde d’ici et maintenant. La décennie 1990 s’ouvre par l’innovation de *Twin Peaks* et de *Law and Order*², mais aussi par celles de séries comme *X-Files*, *Friends* et *Urgences*. En ce sens, les séries contemporaines, qui s’inscrivent dans le monde et inscrivent le monde dans leur diégèse³, formeraient un moment créatif encore différent⁴.

Un changement du régime de valeur ascétique de la culture

L’intérêt sociologique que représente le nouvel amateurisme pour les séries télévisées américaines et nationales tient à la fois à l’examen d’une pratique culturelle renouvelée et à la mise en valeur d’une diversification de ce que nous appellerons les « régimes de valeur culturels », ainsi qu’à la promotion d’une sphère culturelle servant d’appui aux identités sociales des individus. L’enquête sociologique révèle que la consommation de séries télévisées s’articule à un « régime de valeur culturel », à savoir un nouveau rapport à la culture, à sa signification et à ses modalités de consommation. Cette notion, proposée par John Frow, est une notion qui vise à rendre compte de l’articulation de valeurs et d’usages dans les activités culturelles, variable selon les textes et les publics⁵. Un « régime de valeur » gouverne les usages (appropriés ou constatés) d’un bien par un groupe social. Assister

-
1. R. J. Thompson, *op. cit.*, p. 15.
 2. « Ainsi, ces deux séries de 1990 [*Twin Peaks* et *Law and Order*], écrit S. Barthes, mettent en œuvre deux principes existants, mais jusque là assez peu utilisés, de la série télévisée : l’intertextualité et la réflexivité. Ces deux types de relation à l’extériorité du discours de la série vont sans cesse être maniés et développés dans les séries télévisées contemporaines, jusqu’à en devenir un élément constitutif majeur ». Voir S. Barthes, *Du « temps de cerveau disponible » ? Rhétorique et sémiostylistique des séries télévisées dramatiques américaines de primetime diffusées entre 1990 et 2005*, thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2010.
 3. La diégèse désigne l’univers spatio-temporel d’une fiction.
 4. S. Sepulchre (dir.), *Décoder les séries télévisées*, Paris, De Boeck, 2011.
 5. J. Frow, « Cultural studies et valeur culturelle », in H. Glevarec (dir.), *Cultural Studies. Anthologie*, Paris, Armand Colin, 2008 (1^{re} éd. 1995).