

La sériephilie Au coeur des nouvelles pratiques culturelles

Pierre Barrette

Number 190, March 2019

La sériephilie : le futur du cinéma ?

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/90763ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Barrette, P. (2019). La sériephilie : au coeur des nouvelles pratiques culturelles. *24 images*, (190), 10–15.



La sériephilie

**Au cœur des nouvelles
pratiques culturelles**

PAR PIERRE BARRETTE



↑ Orange is the New Black de Jenji Kohan (2013-)

La série télé se porte bien. Très bien.

Tellement bien, en fait, que d'aucuns parlent désormais à son sujet du « 8^e art », et qu'un amoureux du cinéma comme Jean-Pierre Esquenazi a pu oser, en guise de titre pour un ouvrage récent, poser la question : *Les séries télé : l'avenir du cinéma ?* La formule est volontairement provocatrice, mais elle ouvre sur un constat que de plus en plus de cinéphiles sont amenés à faire : le clivage entre cinéma et télévision, qui concernait historiquement leurs modes respectifs de production et de consommation tout autant que la dimension proprement esthétique, s'est rétréci au point que la série télé, jadis le « mauvais objet » de la culture médiatique, semble aujourd'hui

Il y a donc bel et bien lieu de parler d'une *sériephilie*, distincte de la cinéphilie mais se nourrissant des mêmes élans passionnels, de la même ferveur quasi amoureuse pour son objet.

débarassée des stigmates qui l'empêchaient d'aspirer à la même légitimité que le film de cinéma. Autrement dit, on ne s'empêche plus, comme c'était largement le cas hier encore dans les cercles cultivés, de manifester son enthousiasme pour des produits télévisuels, et il y a donc bel et bien lieu de parler d'une *sériephilie*, distincte de la cinéphilie mais se nourrissant des mêmes élans passionnels, de la même ferveur quasi amoureuse pour son objet. Un déplacement s'est opéré qui change profondément le paysage audiovisuel, et en même temps le contexte dans lequel sont produites et consommées les œuvres qui y circulent désormais.

LA QUESTION DE LA « QUALITÉ »

Il semble possible, comme plusieurs l'ont fait déjà, d'expliquer une partie du phénomène par une « montée en qualité » de la série. Celle-ci est en effet bien réelle, au moins depuis le virage opéré par HBO au tournant des années 2000 et imité par plusieurs chaînes câblées dans la décennie qui a suivi. Le chemin ouvert par des séries comme *Les Sopranos*, *Six Feet Under* ou *Game of Thrones* a complètement changé la donne, et ce qui est d'abord apparu comme un phénomène de niche, lié de manière intrinsèque au choix de certains câbles de développer une offre *premium* ciblée, est aujourd'hui devenu *mainstream*, révélant au passage que les goûts du grand public peuvent s'ajuster en fonction de l'évolution des contextes. La production originale de Netflix (d'abord *House of Cards* et l'espèce de tsunami qu'elle a créé, puis d'autres comme *Orange is the New Black* ou *Stranger Things*) a ensuite fait sortir de leurs niches habituelles les séries d'inspiration très cinématographiques, exposant à l'attention des quelque 140 millions d'abonnés des œuvres qui n'ont rien à voir avec les traditionnels « serials » produits par les networks, lesquels tentent tant bien que mal depuis de réajuster leur tir.

Il en résulte, très certainement, un rééquilibrage de la qualité moyenne des productions cinéma et télé, qui est rarement à l'avantage de l'industrie cinématographique. On a déjà fait remarquer que la montée en légitimité des produits de la télévision, dans la

foulée de la troisième vague de la qualité, avait fortement contribué à « vider » le cinéma d'une partie de sa production, celle de films à teneur surtout sociale ou psychologique dont les intrigues classiques, entre les incontournables *blockbusters* et l'offre très nichée du cinéma d'auteur, s'adressaient au public des « cinéphiles ordinaires », grand public cultivé, si l'on peut dire, qui se retrouve aujourd'hui à bouder les multiplexes de banlieue envahis par le public adolescent auxquels les films de superhéros et autres comédies romantiques s'adressent massivement. Il est prévisible en ce sens que le clivage ira en s'accroissant, avec d'un côté un nombre réduit de méga productions de plus en plus coûteuses, et de l'autre un grand nombre de films destinés à des carrières plus ou moins confidentielles dans le réseau des festivals internationaux et qui achèveront leur courte course sur le Web, au milieu d'une offre de « séries télé » remplaçant progressivement les zones désertées par le cinéma. Comme le confiait James Foley à un journaliste de *L'Express* : « Les meilleures histoires, vous les trouvez désormais à la télé. Aujourd'hui, il me serait impossible de faire *Glengarry* au cinéma, même avec Al Pacino, Jack Lemmon et Kevin Spacey. Si vous proposez un drame en huis clos un peu psychologique aux studios, ils vous dirigent instantanément vers la télé. »¹ De là à dire que la légitimité culturelle est appelée à « changer de côté », il n'y a qu'un pas que d'aucuns sont désormais prêts à franchir.

LA SÉRIEPHILIE N'EST PAS QU'AFFAIRE DE CONTENU

Mais l'amateur de série est-il simplement une nouvelle version du cinéphile, qui trouve à vivre la même expérience esthétique en se plongeant dans un format un peu différent ? Il semble bien au contraire que la nature de l'expérience soit différente, et que le cadre « normal » de l'activité sériephilique diffère de sa contrepartie filmique sur plusieurs plans. Même si celle-ci a bien évolué depuis un siècle, « l'expérience de voir un film » reste encadrée par un ensemble de médiations, à la fois temporelles (un film dure entre 1h30 et 3h00 environ, il est regardé du début la fin dans un même laps de temps, etc.), spatiales (les conditions idéales de visionnement sont la projection en salle), et techniques dans un sens très général (il est le fait d'un « auteur » ou d'un genre fortement associé à certaines caractéristiques, il met en scène des acteurs participant d'un *star system* bien identifié, etc.). Si la série télé d'un côté se conforme de plus en plus par certains aspects aux médiations en question (par exemple, les auteurs et les réalisateurs de séries, qui appartenaient jadis à un univers distinct, travaillent désormais pour les deux types de production), son mode de mise en circulation (sa distribution, si on peut l'appeler ainsi, mais le terme est injuste) et la manière dont elle est découverte et consommée par le public diffèrent grandement.

Cet état de fait confère à l'expérience « de voir une série » un caractère unique qui contribue sans aucun doute de plus en plus aux contours particuliers de la sériephilie, à commencer par la question du temps. Regarder une série exige un investissement

temporel important, et les amateurs confessent souvent y passer des dizaines d'heures chaque semaine ; le phénomène du *Binge Watching*, qui était encore il y a quelques années une pratique marginale jugée extrême par une majorité de gens, s'est répandu au point d'être désormais banal. On ne s'immerge pas ainsi dans un univers fictionnel, longtemps et volontairement, sans bonnes raisons : contrairement aux autres divertissements télévisuels (sport, télé-réalité, jeux), qui génèrent plutôt une attention flottante se réalisant en *Zapping* ou en *Couchsurfing*, et comparativement aux films de cinéma qui proposent des univers fictifs clos qui se referment rapidement sur eux-mêmes, les séries commandent une immersion conséquente à laquelle leur temporalité longue fait écho en permettant qu'elle puisse se déployer sur le plan de l'intensité et de la durée. Cette immersion est complexe ; elle relève de mécanismes mettant en jeu l'attention, l'identification, la construction de soi (et d'autres encore qu'il serait trop long de décrire ici). L'important, c'est de comprendre que la nature de l'expérience qui en résulte déborde le simple divertissement, et se déploie au jour le jour en résonance forte avec d'autres aspects de la vie. L'écoute de série scande le rythme des jours et des nuits (et parfois entre en conflit avec d'autres rythmes, ceux du travail ou de la vie familiale...), elle nourrit la conversation sociale, donne lieu à toute une activité critique et d'échanges en ligne, et devient même dans certains cas (on pense ici tout particulièrement à la culture *fan*) un facteur identitaire de premier plan.

Là où la cinéphilie peut être entendue « comme une manière de voir les films, d'en parler, puis de diffuser ce discours »², liée historiquement à un ensemble de dispositifs (la salle obscure, les revues de cinéma), la sériephilie engage pour sa part avec elle une composante expérientielle que son maillage dans la fibre même de ce qui fait le quotidien branché des individus d'aujourd'hui rend particulièrement signifiante. Netflix n'a pas créé le *Binge Watching*, et le recours du géant à des algorithmes dirigeant l'attention des spectateurs vers ce qu'ils sont susceptibles d'apprécier n'a pas généré le phénomène des niches. Mais la série est devenue le véritable phénomène culturel qu'elle est désormais en arrimant fortement ses dispositifs d'offre (d'abord le coffret DVD, maintenant les plateformes de contournement qui permettent de délocaliser complètement l'écoute) à une sorte « d'ontologie de l'expérience sérielle » qui révèle possiblement une nouvelle facette du rapport anthropologique des humains avec le récit de fiction.

1. Christophe Carrière, « Séries : les maîtres du cinéma derrière la caméra », *L'express*, publié le 04/09/2015, – lexpress.fr/culture/cinema/series-les-maitres-du-cinema-derriere-la-camera_1711573.html
2. Thierry Frémaux et Antoine de Baecque, « La cinéphilie ou l'invention d'une culture », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, 1995, n° 46, p. 134.

↑ **House of Cards** de Beau Willimon (2013-) → **Stranger Things** de Matt et Ross Duffer (2016-)

