



**HAL**  
open science

**“ ”Noël ne sera plus le même sans Downton.”  
L’engagement sériel dans tous ses états : étude du  
live-tweet de l’épisode final de Downton Abbey ”**

Anaïs Goudmand

► **To cite this version:**

Anaïs Goudmand. “ ”Noël ne sera plus le même sans Downton.” L’engagement sériel dans tous ses états : étude du live-tweet de l’épisode final de Downton Abbey ”. Réseaux : communication, technologie, société, 2021, 2021/5 (229), pp.175-209. hal-03968493

**HAL Id: hal-03968493**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03968493>**

Submitted on 1 Feb 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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

« “Noël ne sera plus le même sans *Downton*.” L’engagement sériel dans tous ses états : étude du *live-tweet* de l’épisode final de *Downton Abbey* », *Réseaux*, n°229, 2021/5, « Télévision : les publics », Dominique Pasquier et Franck Rebillard (dir.), p. 175-209. ISSN : 0751-7971.

Anaïs GOUDMAND – Université de Lausanne

[anaïs.goudmand@unil.ch](mailto:anaïs.goudmand@unil.ch)

Résumé

L’article vise à analyser les traces concrètes de la réception sur les réseaux sociaux à partir des commentaires publiés par les spectateurs de la série télévisée *Downton Abbey* sur le réseau social Twitter, lors de la diffusion de son dernier épisode sur la chaîne anglaise ITV1 le 25 décembre 2015. L’étude du *live-tweet* permet de dépasser l’observation des seules structures narratives et de repenser les modalités de l’engagement sériel en prenant en compte ses dimensions rituelles, cognitives et affectives. Il s’agira dès lors d’envisager les expériences des spectateurs dans leur diversité, en mettant en valeur les différentes postures de réception adoptées face au programme, qui réunissait aussi bien des amateurs que des spectateurs hostiles, des spectateurs réguliers que des spectateurs occasionnels.

**Figure 1 :**

Source :

<https://twitter.com/joannamont/status/680508791192961024?s=20>

Traduction : On a atteint le pic de Noël dans le Sussex. #downton #plateaudefromage

**Figure 2 :**

Source : [https://twitter.com/Allie\\_lufc/status/680499440441028608](https://twitter.com/Allie_lufc/status/680499440441028608)

Traduction : Gin rose Edgerton garni de citron et de myrtilles, glaçons en forme d’étoile. Style années 1920 parfait pour regarder Downton

**Figure 3 :**

Source : <https://twitter.com/MillieR1996/status/680486017351180289>

Traduction : Je crois que je ne suis pas prête mentalement pour l’épisode de Downton Abbey ce soir

**Figure 4 :**

Source : <https://twitter.com/lauraclaireh/status/680489404406829056>  
Traduction : Je crois que je ne suis pas prête mentalement pour le tout dernier Downton

**Figure 5 :**

Source : <https://twitter.com/katieemay1/status/680489844833914880>  
Traduction : Pas préparée émotionnellement à la fin de Downton Abby [sic]

**Figure 6 :**

Source : <https://twitter.com/andiconstantine/status/680490062660911107>  
Traduction: Pas sûre d'être émotionnellement préparée au tout dernier épisode de Downton Abbey

Les technologies de l'information et de la communication numérique (TICN) ont modifié en profondeur l'expérience de réception des séries télévisées. Ce constat, formulé par exemple par Laurent Jullier et Barbara Laborde, a désormais valeur d'évidence : « Les séries télé sont [...] au cœur d'une forte sociabilité qui passe par le web : site officiel, page Facebook, sites personnels, etc., font partie intégrante d'une réception "en réseau" qui interfère souvent avec les pratiques spectatoriennes » (2015, p. 106). Parmi ces nouvelles formes de sociabilité liées aux TICN, le *live-tweet* offre un observatoire des pratiques médiatiques particulièrement intéressant du fait de ses caractéristiques temporelles. Il consiste en effet à commenter un événement en cours de déroulement sur le réseau socionumérique Twitter, qu'il s'agisse d'un débat politique, d'une rencontre sportive, ou, comme dans le cas qui nous intéresse, d'un épisode de série télévisée, dans les contraintes instaurées par le dispositif (messages concis, qui doivent comprendre moins de 140 caractères). Dans le cas des fictions médiatiques, les chercheurs en *fans studies* ont généralement envisagé les *tweets* comme un mode d'expression privilégié par les spectateurs les plus engagés : les fans. Quelques années avant le lancement de la plateforme, Matt Hills notait la réactivité discursive des fans, dont les commentaires tendaient à épouser au plus près la temporalité de la diffusion sérielle, phénomène qu'il désignait comme le « *just-in-time-fandom* » (2002, p. 178). Il semble donc logique que les fans se soient emparés des potentialités offertes par Twitter dans ce sens, et la plateforme est souvent conçue comme représentative de la désormais fameuse « culture de la participation » mise en avant par Henry Jenkins (2013 [2006]). Mais cette valorisation de la figure du fan a conduit à minorer l'importance des spectateurs moins investis et/ou plus occasionnels. Mélanie Bourdaa (2015, 2016) envisage ainsi essentiellement l'étude des traces numériques et socionumériques dans le cadre d'une analyse des pratiques

faniques. Or, l'expérience d'une série peut susciter diverses formes d'engagement<sup>1</sup>. Ainsi, des spectateurs qui ne sont pas nécessairement des fans expriment volontiers leur ressenti – qu'il soit positif ou négatif – en direct sur les réseaux sociaux, notamment sur Twitter. Cette variété d'opinions et d'interprétations est particulièrement flagrante dans les commentaires postés sur Twitter par les spectateurs de *Downton Abbey* lors de la diffusion de l'épisode final de la série. Produite par la chaîne britannique ITV1 entre 2011 et 2015, *Downton Abbey* a connu un grand succès, rassemblant un public large et sociodémographiquement varié. Elle raconte le quotidien des habitants d'un domaine du Yorkshire au début du XX<sup>e</sup> siècle, en s'intéressant à la fois à la famille d'aristocrates qui le possède et aux domestiques. Elle reprend de nombreux éléments thématiques et modaux caractéristiques du *soap opera* : morts dramatiques, fiancées abandonnées à l'autel, liaisons secrètes, enfants cachés... Son ultime épisode a été diffusé le soir de Noël, et a donc été visionné, pour une part importante des téléspectateurs, dans un cadre familial. Les *tweets* émanent ainsi aussi bien de spectateurs réguliers de la série que d'utilisateurs du réseau qui regardent l'épisode pour faire plaisir à leurs proches.

Les usages téléspectatoriaux ont fait l'objet de nombreuses études empiriques de la part de chercheurs en sciences sociales, antérieures à l'émergence du Web 2.0. Pour n'en citer que quelques unes, Elihu Katz et Tamar Liebes (1990) ont consacré une analyse aux interprétations ethnocritiques de la série *Dallas* (CBS, 1978-1991) par des spectateurs issus de différentes communautés culturelles, tandis que Dominique Pasquier (1995, 1999) et Sabine Chalvon-Demersay (2003), ou plus récemment Jean-Pierre Esquenazi (2009), ont étudié les points de résonance entre des séries télévisées (*Hélène et les garçons*, *Urgences* et *L'Instit*) et l'expérience biographique de leurs spectateurs. Notre démarche se distingue de ces travaux fondateurs à plusieurs titres. D'une part, les sociologues et ethnologues des médias mettent généralement en œuvre une méthodologie de l'enquête qui combine observation participante et entretiens, tandis que le recueil sur Twitter permet de rassembler des traces textuelles produites spontanément. Les données ainsi réunies étant peu codifiées, elles perdent nécessairement en précision et en fiabilité par rapport aux réponses à un questionnaire. En revanche, elles permettent de gagner en granularité et offrent un échantillon des pratiques beaucoup plus important que l'observation participante. Une telle étude peut cependant poser un problème

---

<sup>1</sup> Dans le même sens, Olivier Caïra (2018) montre que dans l'expérience ludique, l'engagement des joueurs varie entre « sous-engagement » et « sur-engagement ».

de représentativité, qui a été maintes fois relevé par les observateurs, puisque les études sociodémographiques de l'usage de Twitter révèlent une surreprésentation des moins de 35 ans et des catégories sociales les plus diplômées<sup>2</sup>. Les *tweets* ne donnent ainsi accès qu'à des formes de réception *connectées*, dans le contexte de l'écologie médiatique du Web 2.0, qui se caractérise par la possibilité pour les publics de récupérer et de diffuser les contenus, notamment sur les réseaux sociaux – phénomène que Henry Jenkins, Sam Ford et Joshua Green désignent par l'expression « *spreadable media* » (2013). Pour une partie des spectateurs de séries télévisées, le *live-tweet* participe pleinement de l'expérience de visionnage, ainsi que l'a mis en valeur Kai Huotari (2013) dans une étude fondée sur des entretiens avec des usagers de Twitter spectateurs de *Downton Abbey*, mais cette pratique demeure largement minoritaire. Le contexte spécifique dans lequel le dernier épisode de *Downton Abbey* a été diffusé permet toutefois d'élargir quelque peu le cadre de l'observation. En effet, les *tweets* donnent également accès à des témoignages indirects : les usagers décrivent parfois les réactions de leurs parents ou de leurs grands-parents, ce qui offre un aperçu des pratiques de groupes moins visibles, souvent plus âgés et moins familiers des réseaux sociaux.

D'autre part, nous nous appuyons sur un terrain empirique pour étudier des questions d'ordre *narratologique*. Nous proposons donc un déplacement du regard et un resserrement de l'observation par rapport aux approches sociologiques et ethnologiques de la réception en nous intéressant à la formalisation discursive de l'expérience de la tension narrative par les récepteurs de *Downton Abbey*. Selon Raphaël Baroni, la tension narrative « est le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception » (2007, p. 18). Dans la théorie de l'intrigue développée par ce dernier, la réticence des récits à livrer les informations pertinentes engendre des effets de suspense ou de curiosité qui poussent le récepteur à anticiper des scénarios de pronostic ou de diagnostic, qui seront ensuite vérifiés ou non au moment du dénouement. Un tel modèle demeure cependant en attente de validation empirique. Or, le *live-tweet* permet d'observer des processus interprétatifs liés à la découverte progressive des épisodes, qui demeuraient jusqu'alors inaccessibles : les spectateurs esquissent dans leurs *tweets* des

---

<sup>2</sup> Voir, pour la France, Smyrniaos et Ratinaud (2013, p. 128), qui rappellent également que les usagers de Twitter ne représentent que 10 à 15% de la population, et, pour le Royaume-Uni, Sloan (2017).

scénarios avant leur réalisation éventuelle dans le monde fictionnel, mettant en évidence les effets concrets des stratégies narratives mises en place par les producteurs de la série. L'étude du *live-tweet* pourra ainsi compléter l'approche théorique mise en œuvre par les narratologues, en se situant au moment de l'acte de réception, lorsque le dénouement n'est encore qu'une virtualité pour les spectateurs, et en incluant les régimes de réception ludiques ou sarcastiques qui ont essentiellement intéressé les chercheurs en études médiatiques ces dernières décennies (Tulloch 1995, Hills 2002, Jenkins 2013 [2006]). Elle permet ainsi de repenser les modalités de l'engagement sériel, en prenant également en compte les spectateurs qui jugent l'expérience insatisfaisante. Plutôt que de s'intéresser à l'« immersivité » d'une série (en d'autres termes, aux critères internes qui la rendent immersives), elle ouvre une voie pour explorer les diverses stratégies déployées par les spectateurs pour favoriser ou compromettre l'immersion<sup>3</sup>, selon la relation qu'ils entretiennent avec la série.

La problématique qui nous occupe plus spécifiquement dans cette étude est donc celle de l'engagement narratif des spectateurs, dans ses dimensions cognitives et affectives. À ce titre, il faut préciser qu'en tant que seuil de sortie, le *series finale* occupe un statut particulier : il constitue l'horizon qui polarise en grande partie la réception du feuilleton (Mittell, 2015, p. 319, Lifschutz, 2015). Il suscite chez les amateurs des émotions contradictoires (Goetschel, Jost et Tsikounas, 2015, p. 9) : il livre le dénouement attendu des différents arcs narratifs déployés par la série, et donc, ainsi que l'ont mis en valeur les approches cognitives de l'intrigue (Baroni, 2007), le soulagement d'une tension narrative accumulée au fil des épisodes ; mais ce moment de gratification final est aussi celui d'une séparation douloureuse puisqu'il marque la fin d'un rendez-vous régulier avec des personnages suivis depuis des années – du moins pour les spectateurs qui ont développé un attachement à la série. Les incertitudes pour lesquelles les spectateurs de *Downton Abbey* attendent une résolution lors de l'épisode final se concentrent essentiellement sur le destin individuel des personnages. Afin de pouvoir

---

<sup>3</sup> La notion d'immersion renvoie à l'état mental dans lequel un monde imaginaire du récit prend le pas sur le monde réel. Elle se traduit par l'impression de vivre le récit de l'intérieur et par un effet d'autonimisation du monde fictionnel. Jean-Marie Schaeffer (1999) en isole quatre traits constitutifs : 1. l'inversion des relations entre perception et activité imaginative ; 2. le dédoublement des mondes (monde imaginaire et monde actuel), qui coexistent ; 3. un état dynamique, relancé par le désir de connaître la suite de l'histoire, de « compléter » un monde fictionnel nécessairement incomplet, ce qui correspond ainsi à l'expérience de la tension narrative, telle que l'analyse Baroni (2007) ; 4. et enfin, en règle générale, un investissement affectif.

consacrer suffisamment de temps d'antenne à chacun des personnages principaux, les scénaristes ont ménagé une fin à double détente, répartie sur deux épisodes : le huitième épisode de la saison, diffusé le 8 novembre 2015, et le traditionnel épisode de Noël. L'épisode du 8 novembre offre une résolution au parcours de vie d'une partie des personnages, tout en laissant indéterminé le destin des autres. En particulier, la fille aînée de la famille Crawley, Mary, finit par surmonter sa culpabilité vis-à-vis de son mari disparu dans un accident de voiture, Matthew, et par épouser son prétendant, Henry, l'épisode s'achevant sur leur mariage. En revanche, les projets de mariage de sa sœur cadette, Edith Crawley, sont anéantis par Mary, qui révèle à son fiancé, Bertie, l'existence de sa fille cachée, Marigold. L'un des principaux enjeux de l'épisode final pour les spectateurs est donc de savoir si Edith aura elle aussi droit à son *happy end*. Notons que, comme souvent dans les fictions médiatiques, cette « fin » s'est avérée toute relative<sup>4</sup>, puisque la série a été prolongée par un film sorti le 13 septembre 2019 au Royaume-Uni, qui aura lui-même possiblement une suite. Mais l'essentiel ici est que l'épisode avait été annoncé comme un *finale*, l'opération de communication menée par la production visant à dramatiser les enjeux à des fins publicitaires<sup>5</sup>, et qu'au moment de sa diffusion, les discussions pour la production du film n'avaient pas commencé. L'épisode qui nous préoccupe a donc bien été vécu comme une fin par les spectateurs.

Avant d'étudier les scénarios anticipatoires proposés par les usagers de Twitter, nous nous intéresserons aux contextes de réception de l'épisode de *Downton Abbey*, tels qu'ils sont décrits dans les *tweets*. Il s'agit ainsi de passer de l'étude des effets *potentiels* de traits narratifs et de stratégies esthétiques à celle des effets *réels* – ou, plus précisément, à celle des effets que décrivent les spectateurs – en tenant compte du rôle du contexte environnemental. Pour autant, il faudra prendre garde à ne pas envisager ce corpus naïvement et à tenir compte de sa situation d'énonciation : les commentaires ayant un statut public, leurs auteurs mettent en œuvre des stratégies discursives et construisent une image d'eux-mêmes, ce qui implique une homologie nécessairement imparfaite entre l'acte de réception et le commentaire de cette réception.

---

<sup>4</sup> Voir Goudmand, 2018a, p. 565.

<sup>5</sup> Notamment à travers le communiqué officiel paru sur le site d'ITV le 26 mars 2015 : <https://www.itv.com/presscentre/press-releases/carnival-films-and-itv-announce-season-6-be-final-downton-abbey>

Pour une analyse de ce communiqué, voir Goudmand, 2018a, p. 544-545.

## MÉTHODOLOGIE DU RECUEIL DES DONNÉES

Depuis une décennie, la pratique du *live-tweet* soulève l'intérêt de nombreux chercheurs en sciences sociales dans la mesure où, comme l'ont signalé Nikos Smyrnaio et Pierre Ratinaud dans le cadre d'une étude consacrée au débat sur le pacte budgétaire européen, « [l]a grande majorité des messages postés sur Twitter étant publics<sup>1</sup>, leur collecte et leur traitement automatique via l'API<sup>1</sup> du service est facilitée » (2013, p. 124), ce qui rend possible l'accès à des traces discursives sont produites spontanément par les usagers et non consécutives à un questionnaire établi par l'enquêteur (Cointet et Parasie, 2014, p. 11). Smyrnaio et Ratinaud (2013, p. 129-130) ont détaillé les différentes méthodes de recueil de données d'un *live-tweet*. La première méthode, asynchrone, consiste à établir l'archivage à partir d'une recherche de *hashtags* postérieure au *live-tweet*. Elle présente selon eux un certain nombre d'inconvénients : d'une part, l'archivage passe nécessairement par des logiciels commerciaux, d'autre part, la recherche manque de fiabilité lorsqu'elle débute après la fin d'un fil de discussion, la perte de messages étant trop importante. La méthode synchrone, adoptée par Smyrnaio et Ratinaud, est plus fiable, mais n'est pas exempte de problèmes : le recueil de données est limité à sept jours après diffusion des *tweets* pour une extension comme Tweet Archiver (qui permet d'archiver automatiquement les *tweets* correspondant à une requête demandée dans une feuille de calcul Google). Notre collecte ayant débuté quelques mois après la diffusion de l'épisode final de *Downton Abbey*, il était impossible de recourir à la méthode synchrone. Afin d'éviter de passer par des logiciels privés, nous avons choisi d'utiliser l'outil de recherche avancée de Twitter, qui permet de définir des dates de recherche plus anciennes. L'archivage automatique étant impossible par ce biais, nous avons procédé à une extraction manuelle des résultats de la recherche, travail long et fastidieux, mais qui restait faisable à l'échelle d'une étude qualitative concentrée sur un épisode, et qui nous a ainsi permis de rassembler plus de 6'000 *tweets* postés par les spectateurs britanniques pendant la diffusion de l'épisode de Noël entre 20h40 à l'heure de Londres (quelques minutes avant le début de la diffusion) et 22h50 (quelques minutes après la fin de la diffusion). Il faudra donc garder à l'esprit que les exemples de discours analysés, sélectionnés selon des critères qualitatifs visant à souligner la diversité des formes d'engagement, ne représenteront qu'un éventail d'attitudes significatives parmi d'autres possibles. Nous ne prétendons pas à ce stade saisir de manière exhaustive la diversité des expériences sérielles, ce qui exigerait une étude d'une plus vaste ampleur, étayée par des outils quantitatifs.



## CONTEXTES DE RÉCEPTION

La dimension rituelle est caractéristique du « contexte de réception » des séries télévisées, tel que l'analyse Jean-Pierre Esquenazi dans une terminologie inspirée de celle d'Erving Goffman (1991 [1974]) : selon lui, l'activité des publics se situe au sein d'un « cadre d'interprétation » qui se construit dans la rencontre de deux contextes, le « contexte de présentation », c'est-à-dire les critiques, les annonces publicitaires et autres « médiatisations diverses », et le « contexte de réception », c'est-à-dire « la présentation de soi adoptée par les membres d'un public au moment où il reçoivent le récit » (2009, p. 29) :

[U]ne condition de l'inscription d'une série dans la vie d'un individu [est] liée à l'existence d'un contexte de réception partagé par quelques intimes, quelquefois une seule autre personne. Un ensemble de rituels organise ou, a-t-on envie de dire, règle ce cadre d'une façon stricte : le plaisir procuré par la série dépend en partie de l'installation collective de cet ordonnancement et du partage qui en découle. Dans tous les cas rencontrés, un investissement affectif fort préserve ce cadre, que tout visionnement entretient et contribue à maintenir. (p. 28)

Les téléspectateurs ont désormais la possibilité de regarder les programmes en se conformant à l'horaire de la diffusion hertzienne ou ultérieurement en *catch-up*. Suivant de nombreux observateurs, la fonction intégratrice de la télévision, qui réunissait les membres du foyer autour du petit écran, tend à diminuer au profit de l'écoute individuelle, et à se réduire à de grands événements médiatiques en direct, notamment des événements sportifs ou des catastrophes (Dayan, Katz, 1996 ; Katz, Liebes, 2007). Cependant, certains programmes qui ne sont pas du direct peuvent renouer avec cette fonction intégratrice : c'est le cas des épisodes de séries diffusés en Grande-Bretagne le jour de Noël, qui sont traditionnellement regardés dans le cadre d'une réception familiale pour un grand nombre de spectateurs, comprenant l'ensemble de la famille, toutes générations comprises, et non plus seulement les membres du foyer. *Downton Abbey* fait ainsi pleinement partie du rituel festif, comme l'expriment certains amateurs<sup>6</sup> qui en regrettent la fin :

---

<sup>6</sup> Nous désignons ici les spectateurs qui expriment leur attachement à *Downton Abbey* comme des « amateurs » plutôt que comme des « fans ». En effet, les contenus des *tweets* ne comprennent pas suffisamment d'informations pour permettre de déterminer si leurs auteurs remplissent les cinq conditions qui en feraient des fans, si on retient la définition de Bourdaa (2019, §9-13) : appartenance à une communauté de pairs ; réception sans fin, qui se prolonge au-delà du visionnage ; expertise ; production de contenus (*fanfictions* par exemple) ; engagement social, culturel et politique. Olivier Donnat (2009) ayant remis en cause la hiérarchie qui opposait traditionnellement l'amateur de culture légitime et le fan de

Fraser peters @frasers\_peters (22h25) : Noël ne sera plus le même sans un épisode spécial de Downton Abbey

Polly Jeffrey @pollyjeff (22h46) : Noël ne sera simplement plus le même sans downton abbey

Meg Phoenix @Phoenixm92 : Que va devenir Noël sans Downton ?!

Ce mode de réception se rapproche de celui la télévision classique : de ce point de vue, la V&D instaure ainsi une forme de souplesse dans le visionnage, sans mettre fin pour autant à la réception partagée. Celle-ci est désormais devenue un mode de réception possible dans un répertoire élargi qui comprend désormais également des visionnages individuels et/ou désynchronisés<sup>7</sup>. La réception se conçoit également au sein d'un paysage télévisuel plus vaste : un grand nombre de chaînes britanniques proposent ainsi des épisodes de Noël de diverses séries. La multiplicité de l'offre entraîne ainsi des formes de négociation au sein des familles, permises par la possibilité de regarder le programme en différé. S'instaure une sorte de concours du *soap* de Noël, la concurrence avec *EastEnders* (BBC One 1985-), diffusé sur le même créneau horaire sur la BBC, étant par exemple régulièrement mentionnée :

Zoe Welch @ZoeWelch1 (20h47) : Je regarde EastEnders plutôt que Downton parce qu'il risque d'y avoir de plus gros spoilers dans le premier<sup>8</sup>.

Karen C @K4RENC (20h52) : C'est pas juste, ce clash entre EastEnders et Downton. On a perdu le vote Maman et moi, donc on rate Downton

Les spectateurs sont ainsi parfois contraints de définir un ordre de priorité et de reporter le visionnage de l'une des deux séries. Compte tenu du reste de l'offre, les spectateurs ont également la possibilité de s'engager dans un marathon télévisuel de Noël, en enchaînant les épisodes de *Emmerdale* (ITV 1972-), « *Corrie* » (diminutif de *Coronation Street*, ITV 1960-), de *Doctor*

---

culture populaire, nous préférons dans ce contexte recourir à la notion d'amateur, qui présente l'avantage de la polyvalence : ainsi que l'a montré Sophie Turbé (2017), elle peut inclure différentes formes d'engagement, qui vont du simple passe-temps à la passion. Voir également Flichy, 2014.

<sup>7</sup> En France, la synchronisation des audiences demeure une réalité dans pour les émissions en direct (journal télévisé, jeux télévisés, spectacles sportifs) mais également pour les séries feuilletonnantes, qui sont regardées soit au moment de leur diffusion TNT, soit très peu de temps après (Beuscart, Beauvisage, Maillard, 2012).

<sup>8</sup> Nous traduisons de l'anglais l'intégralité des *tweets* cités.

*Who* (BBC 2005-), de *Call the Midwife* (BBC One 2012-), et/ou de l'émission de divertissement *Strictly Come Dancing* (BBC) qui sont tous des programmes qui se prêtent, de par leur contenu familial, à une réception intergénérationnelle<sup>9</sup> :

Ho Ho Hodie @jodlepodle (18h48) : Des heures et des heures d'Emmerdale, de Coronation Street et de Downton Abbey en perspective. Il me faut plus d'alcool.

Jet Deydal @jetkd (20h58) : Call the Midwife et maintenant Downton Abbey... Joie de Noël

Se retrouvent ainsi devant l'épisode de *Downton Abbey* des téléspectateurs réguliers, généralement amateurs du programme, qui le regardent en famille si la négociation a tourné en leur faveur, et des téléspectateurs qui auraient préféré regarder autre chose ou ne pas regarder la télévision :

Kat @Katspur71 (20h46) : Une télé. Deux heures de Downton. À l'aide.

Nick Garret @thepetersreview (20h50) : On m'oblige à regarder #Downton. Il n'y a pas d'armes et les gens parlent de vues dégagées

Ian Thompson @mr\_lanthompson (22h19) : Je suis forcé de regarder Downton Abbey... ma mamie s'est endormie en agrippant la télécommande.

Le lexique de la contrainte est très présent dans les *tweets* rédigés par ces derniers : par exemple, l'expression « forcé.e de regarder Downton » (« [being] forced to watch Downton ») se retrouve à l'identique dans vingt-cinq *tweets*<sup>10</sup>. Pour les spectateurs occasionnels, en vertu de la narration globalement feuilletonnante de *Downton Abbey*, les événements représentés ne font guère sens ou n'ont aucun intérêt :

Zack Goldman @ThatDamnYark (21h48) : Je regarde le finale de Downton Abbey alors que je n'ai vu qu'un seul épisode jusqu'à présent. Je ne comprends rien... et pourtant je comprends tout. Fascinant.

---

<sup>9</sup> Le programme télévisé se répartissait de la manière suivante le 25 décembre 2015 sur la BBC et sur ITV :

- BBC One : 17h15 *Doctor Who* ; 18h15 *Strictly Come Dancing* ; 19h15 *Call The Midwife* ; 20h45 *EastEnders* ; 21h45 *Mrs Brown's Boys* (BBC One 2011-).
- ITV : 18h45 *Emmerdale* ; 19h45 *Coronation Street* ; 20h45 *Downton Abbey*.

<sup>10</sup> Parmi de nombreuses variantes, telles que, pour n'en citer que quelques unes : « made to watch Downton » (neuf *tweets*), « forced / have / made to sit through Downton » (six *tweets*), « making / forcing me / us watch Downton » (quatorze *tweets*), « have / having to endure Downton » (neuf *tweets*), « being dragged through Downton » (un *tweet*)...

Stephen @dubaussi (22h44) : Je suis complètement saoul et je regarde Downton avec la belle-famille. Je n'ai pas une traître idée de ce qui se passe mais ça me donne envie de continuer à boire.

Ainsi que le confirment de nombreux *tweets*, l'épisode de Noël de *Downton Abbey* est bien un événement social pour les usagers du réseau, qu'il s'agisse de réaffirmer le lien familial ou de prendre ses distances avec celui-ci. Ce visionnage en groupe est un rituel silencieux pour certains amateurs, qui ne tolèrent pas la moindre intervention qui pourrait nuire à la qualité de leur attention. À l'inverse, parmi les téléspectateurs peu investis, certains s'amuse à ruiner le plaisir des amateurs par des interventions contre-immersives, par exemple en posant des questions à tout bout de champ :

Gobhnait @gobh24 (20h46) : Le jeu annuel « emmerder Maman en lui posant des questions inutiles pendant qu'elle regarde Downton » est sur le point de commencer. Dommage que ce soit la dernière fois.

Gareth Butters @BattleCat1981 (20h52) : J'adore toute ma famille et... OH MON DIEU FERMEZ-LA IL Y A LE FINALE DE DOWNTON OU JE VOUS DÉSHÉRITE

Will Duggan @willduggan (21h16) : Si Jésus était né pendant Downton, on lui aurait dit de la fermer.

Irvine Welsh @IrvineWelsh (21h39) : Ma Maman oblige tout le monde à regarder Downton Abbey, nous contraint au silence pour imposer l'engagement, et maintenant elle s'endort et nous déconcentre en ronflant bruyamment.

L'immersion sérielle passe souvent par l'aménagement d'un contexte de réception spécifique : il ne s'agit pas tant de s'absorber dans le monde mis en scène à l'écran que d'intégrer ce monde au sein du foyer. De ce point de vue, la réception de *Downton Abbey* présente une particularité, à savoir la mobilisation d'un décorum qui reproduit certaines mœurs mises en scène dans la série. Certains spectateurs jouent sur la combinaison et le contraste entre le familier et l'exotique, entre la tenue vestimentaire adoptée, la plus confortable possible (*Downton Abbey* se regarde en pantoufles, de préférence au coin du feu), et des éléments renvoyant à des pratiques culturelles plus formelles, voire obsolètes (les spectateurs sortent parfois leur vaisselle la plus fastueuse lorsqu'ils regardent la série, ou mobilisent des recettes ou des accessoires qui rappellent les années 1920)<sup>11</sup>. À cela

---

<sup>11</sup> Le personnage de Ted Mosby dans la sitcom *How I Met Your Mother* (CBS 2004-2015) illustre bien ce type de pratiques : « accro » à une série fictionnelle intitulée *Woodworthy Manor*, qui fait écho sans la moindre ambiguïté à *Downton Abbey*, puisqu'elle est décrite comme « une série sur un domaine aristocrate anglais au début du XX<sup>e</sup> siècle », il la regarde

s'ajoutent, dans le cas qui nous occupe, les rituels spécifiques de Noël. Le cadre est à la fois festif et domestique ; les usagers de Twitter livrent parfois la liste de la nourriture et des boissons qui accompagnent le visionnage : restes du repas de Noël, « *junk food* », boissons chaudes, alcool... Les *tweets* qui précèdent la diffusion donnent ainsi accès à une phase de préparation rituelle – de pré-immersion, pourrait-on dire. Les spectateurs aménagent un confort maximal afin d'optimiser le moment de détente et de favoriser l'immersion (fig.1-2).

C'est aussi dans les instants qui précèdent l'épisode que les amateurs expriment le plus volontiers leur affection pour la série, ce qui va dans le sens du constat de Pasquier : « Avant d'être une expérience cognitive, l'expérience médiatique est une expérience *émotionnelle et physique* » (1995, p. 12). L'expression de la tristesse, qui précède et accompagne l'actualisation de l'épisode, est très majoritaire chez les spectateurs les plus engagés. Elle se traduit souvent de manière hyperbolique, en mobilisant un très dense répertoire d'émojis. On peut observer la récurrence d'expressions quasiment figées dans des centaines de *tweets*, qui tournent autour d'un nombre très réduit de combinaisons syntactico-lexicales : « *not ready for* » / « *not prepared for* » / « *not emotionally ready for* » / « *not emotionally prepared for* » (« pas prêt pour » / « pas préparé à » / pas prêt émotionnellement » / « pas préparé émotionnellement ») (fig. 3-6). D'une certaine manière, la redondance de ces expressions accentue le caractère collectif de l'événement : la tristesse de chaque individu s'exprime dans les mêmes termes que ceux du reste de la communauté spectatorielle<sup>12</sup>. Les *tweets* s'adressent d'ailleurs principalement à cette communauté : un certain nombre d'entre eux, qui réagissent par exemple à un rebondissement surprenant, ne font sens qu'au moment précis où ils sont publiés, lorsqu'ils sont mis en regard avec l'événementialité immédiate de l'épisode :

Phillip Barlow @hammerslibrary (20h57) : Oh mon dieu, elle a vraiment besoin d'une paire de gifles #Downton

---

en pyjama, en buvant du thé dans un service en porcelaine luxueux. Certes, il s'agit d'un spectateur fictionnel, mais l'effet comique ne fonctionne que dans la mesure où l'attitude de Ted parodie celle des spectateurs de *Downton* les plus engagés.

<sup>12</sup> Celle-ci étant entendue comme la communauté des amateurs, à l'exclusion des spectateurs qui n'apprécient pas le programme. Selon Buschow, Schneider et Ueberheide (2014), les réseaux sociaux entraînent un élargissement du cadre de la communication interpersonnelle, en étendant la conversation au-delà du cercle familial, amical ou professionnel. Ce phénomène peut expliquer le fait que Twitter favorise le développement d'un véritable sociolecte, marqué (outre ses spécificités linguistiques telles que le *hashtag*) par un recyclage important de formules figées et d'émojis.

Nanny Janet @janetlangan2 (21h39) : Non non non Edith ! Ne fais pas ça #downton

@LilH\_xo (22h33) : JE LE SAVAIS #Downton

L'absence totale de précisions supplémentaires, à l'exception d'un *hashtag* (#Downton) les rend complètement cryptiques hors de ce contexte. La pratique du *live-tweeting* exige ainsi un alignement parfait sur la diffusion télévisuelle. Comme le souligne avec humour cet utilisateur, le fait de mettre l'épisode en pause un instant, même pour le reprendre quelques minutes plus tard, rendrait les *tweets* suivants caducs :

David Green @itsdavegreen (21h21) : C'est stressant de regarder Downton avec ses parents. « Non papa tu ne peux pas mettre sur pause quand tu vas pisser il y a des gens QUI SUIVENT MON LIVE-TWEET.

Comme l'avait déjà signalé Clément Combes (2011, 2015), la logique du rendez-vous télévisuel n'est que partiellement mise à mal à l'heure du triomphe des chaînes en *streaming* et des dispositifs qui permettent un visionnage différé. Elle est préservée entre autres par l'usage des réseaux en temps réel : pour les chaînes télévisées traditionnelles, l'horaire de diffusion télévisuelle demeure le référent temporel universel. Dans l'ensemble donc, les différentes conjectures et évaluations publiées sur Twitter ont une durée de vie limitée et leur fonction n'est pas principalement informative : pour ceux qui regardent le programme en lisant les *tweets*, ces derniers ne font que redoubler ce qu'ils apprennent déjà devant leur télévision. Mais les *tweets* ne sont pas pour autant destinés aux spectateurs qui ne seraient pas en train de la regarder et qui risqueraient d'être « spoilés », mais aux spectateurs attentifs et investis. Leurs contenus ont surtout une fonction expressive et visent à partager une émotion avec le reste des amateurs qui regardent la série au moment de sa diffusion<sup>13</sup>.

#### UNE EXPÉRIENCE DIFFÉRENCIÉE DE LA TENSION NARRATIVE : TYPLOGIE DES DIFFÉRENTS SCÉNARIOS ANTICIPATOIRES

Outre l'étude des contextes de réception, le *live-tweet* permet également d'observer des processus cognitifs et affectifs inhérents à la progression des spectateurs dans un récit tendu vers son dénouement incertain. À l'évidence, les traces textuelles produites sur Twitter ne donnent pas accès à une activité cognitive « pure », mais à des réceptions reconfigurées par la sociabilité liée

---

<sup>13</sup> L'usage conversationnel de Twitter a été constaté, entre autres, par Huotari (2013, p. 32) ou par Jeanne-Perrier (2010, p. 135).

aux plateformes numériques et socionumériques, qui participent pleinement au cadrage de l'expérience, au sens goffmanien du terme. Huotari (2013, p. 38-50) décèle ainsi huit manières dont le *live-tweet* affecte l'engagement des amateurs de *Downton Abbey* interrogés :

1. Il rend la réception plus amusante.
2. Il offre aux téléspectateurs la possibilité de contrôler leur environnement social.
3. Il leur offre une validation de leurs interprétations.
4. Il implique une attention partagée entre les écrans.
5. Il augmente l'engagement, et rend l'expérience plus exigeante.
6. Il rend l'expérience plus intense et plus passionnelle.
7. Il réduit le zapping.
8. Il permet un approfondissement des connaissances.

Ainsi, avec le *live-tweet*, l'« enrichissement » qu'entraînent les conversations avec la communauté spectatorielle observé par Esquenazi en 2002 n'est plus seulement postérieur au visionnage individuel des épisodes, il lui est concomitant, entraînant une coexistence des trois axes successifs qu'il isolait (axes de l'apparition, de la conversation et de l'enrichissement)<sup>14</sup>. De manière générale, le *live-tweet* induit donc un phénomène d'intensification de l'engagement, de nature à la fois cognitive, affective et sociale<sup>15</sup>. La formalisation discursive des scénarios anticipatoires dépend ainsi du dispositif socionumérique.

Les commentaires peuvent prendre la forme de l'expression *modalisée* d'un *désir*, ce qui se traduit par la formulation explicite de vœux de *happy end* concernant un ou plusieurs personnages :

Louise Sharp @LJS111 (20h48) : Ils ont intérêt à donner un happy end à Edith ou je vais aller foutre mon poing dans la gueule de Fellowes.

Catherine Elliott@birido78 (21h25) : S'il te plaît, ne tue pas Carson, Oncle Julian !

---

<sup>14</sup> Dans le même sens, Clément Combes montre que les TICN engendrent « une continuité entre l'activité de visionnage et celle de l'échange, l'une et l'autre s'alimentant réciproquement », et il voit cette dynamique réceptive comme un « entremêlement de ces deux activités » (2011, §44).

<sup>15</sup> L'« attention partagée » des spectateurs sollicités par la multiplication des écrans engendre cependant une posture parfois problématique, combinant un haut degré d'engagement avec la mobilisation de l'appareil perceptif sur deux supports différents (télévision et *smartphone* par exemple). Confrontés à la difficulté de maintenir une attention continue tout en nourrissant le fil de leur *live-tweet*, les spectateurs manquent ponctuellement des parties de l'épisode, ce qui peut être à l'origine d'une certaine frustration (Huotari 2013, p. 41).

Admis dans l'espace domestique, les personnages font comme partie de la famille et suscitent des réactions similaires d'attachement et d'exaspération – à tel point que Fellowes est souvent affectueusement surnommé « Oncle Julian » (« *Uncle Julian* »)<sup>16</sup>. Les conflits entre personnages suscitent la formation de camps parmi les spectateurs, certains prenant par exemple fait et cause pour Edith à travers le *hashtag* « *team Edith* » (« équipe Edith »), au détriment de sa soeur aînée. Ces vœux peuvent être formulés de façon négative (« il y a intérêt à ce qu'il ne se passe pas ceci ») plutôt que « j'espère qu'il se passera ceci ») et s'accompagner de menaces, parfois directement dirigées contre l'équipe de scénaristes, dont la plupart relèvent de la simple hyperbole. En l'occurrence, l'impératif de *happy end* est d'autant plus marqué que le *finale* est diffusé le jour de Noël : la mort de Matthew a été vécue précédemment comme une trahison par une partie des spectateurs, non seulement parce qu'il s'agissait d'un personnage populaire, mais aussi parce que son accident a eu lieu à la fin d'un épisode de Noël (diffusé le 25 décembre 2012), conventionnellement réservé à des événements heureux<sup>17</sup>.

L'anticipation peut aussi prendre la forme de l'expression *assertive* d'une *probabilité*. Le jeu des probabilités s'étoffe ou s'affine au fil de l'épisode, au fur et à mesure des diverses péripéties. Par exemple, un des serviteurs, Thomas Barrow, est contraint de quitter le domaine et de trouver un travail ailleurs, mais lorsque Carson, le majordome, présente les premiers symptômes de la maladie de Parkinson<sup>18</sup>, quelques spectateurs anticipent son départ à la retraite et le retour de Thomas pour le remplacer :

Michael Fabricant @Mike\_Fabricant (21h55) : On parie que M. Barrow va être recruté pour devenir Majordome en Chef à #Downton quand le titulaire actuel va prendre sa retraite à cause de la maladie ? C'est bien fait, hein ?

Michael Fabricant @Mike\_Fabricant (22h35) : BINGO ! Barrow devient Majordome. Prévisible, mais sympa.

---

<sup>16</sup> Chalvon-Demersay a relevé à plusieurs reprises dans ses travaux (2011, 2012) que les personnages des séries télévisées sont souvent envisagés par les spectateurs comme des proches. On voit ici que ses observations peuvent être élargies à la figure du *showrunner*.

<sup>17</sup> Il s'agit d'une tradition ancienne à la télévision. Par exemple, la série d'anthologie *Alfred Hitchcock Présente* (CBS, 1950-1960, NBC 1960-1962) se caractérise par son humour noir, voire macabre, mais ses épisodes de Noël prennent le contre-pied de cette tonalité caractéristique en adoptant une morale humaniste et optimiste.

<sup>18</sup> Ou, plus exactement, de ce que les spectateurs identifient comme les premiers symptômes de la maladie de Parkinson, qui n'a pas encore de nom à l'époque de *Downton Abbey*.



Dans ce cas, les utilisateurs postent une théorie concernant un dénouement attendu avant qu'il soit diffusé afin de prouver par la suite leur capacité d'anticipation. L'anticipation de ces scénarios repose sur des attentes génériques et intradiégétiques, qui s'appuient sur les connaissances engrangées par les spectateurs réguliers et qui engendrent une crainte de la répétition. Des séquences actionnelles stéréotypiques sont ainsi identifiées par les spectateurs. Par exemple, la vie de « la pauvre Edith » a été jusqu'alors semée de malheurs. Lorsqu'elle tombe amoureuse d'un homme, celui-ci l'abandonne à l'autel ou disparaît, ce qui explique que les spectateurs s'attendent jusqu'au tout dernier moment à une nouvelle catastrophe :

Marc @somarcsaid (20h57) : Je vous jure, je suis au bord de la crise de nerfs dès que quelqu'un monte dans une voiture dans Downton

Hannah @HannahCronau (21h18) : Je suis toujours tellement nerveuse quand des gens montent dans des voitures dans Downton Abbey après le meurtre de Noël de Matthew en 2013

De même, un personnage qui monte dans une voiture fait anticiper un accident fatal, comme celui qui a coûté la vie de Matthew. La gestion du rythme narratif peut également constituer un indice de développements possibles : quelques spectateurs considèrent que la résolution des problèmes d'Edith intervient trop tôt dans l'épisode pour pouvoir être considérée comme un dénouement et procurer du soulagement, ils anticipent donc de nouveaux retardements :

Sarah @CQEdinburgh (21h13) : Il est beaucoup trop tôt dans l'épisode pour qu'Edith soit heureuse. Un désastre est imminent.

Edina Ely @edina\_louise (21h53) : Barrow est parti trop tôt, il reviendra forcément à Downton.

Plus largement, un certain nombre de spectateurs semble considérer pour acquis qu'un ou plusieurs personnages vont mourir dans l'épisode, les avis divergeant simplement sur son ou leur identité. Cette certitude – en l'occurrence erronée, puisqu'aucun décès ne sera finalement à déplorer – s'appuie sur à la fois sur leurs compétences transnarratives<sup>19</sup> et leurs

---

<sup>19</sup> Nous employons l'expression « compétences transnarratives » pour souligner la capacité des récepteurs à mettre en lien des récits avec d'autres récits préalablement actualisés. Par rapport à la notion de « scénarios intertextuels » proposée par Umberto Eco (1985 [1979]), elle insiste davantage sur la nature narrative (séquences d'action) des compétences mobilisées. Voir Goudmand, 2018, p. 164.

connaissances intradiégétiques : elle vient de ce qu'ils identifient comme une loi qui régit les *finales* de séries dramatiques de manière générale (la mort d'une partie des personnages principaux souligne la dimension conclusive des *finales* et assure leur densité émotionnelle) et de *Downton Abbey* en particulier, qui a déjà connu son lot de morts tragiques – ce qui explique la forte inquiétude concernant le sort des personnages dont la santé fait entrevoir des signes inquiétants.

À l'inverse, certains spectateurs formulent délibérément des vœux ou des scénarios qui n'ont aucune chance de se vérifier. Ces spéculations peuvent avoir plusieurs fonctions. Elles peuvent marquer la déception des amateurs vis-à-vis de la fiction, dont le cours ne correspond plus à leur souhait. Elles sont alors marquées par le rappel de l'événement qui l'a fait « dérailler » le récit du déroulement qu'il aurait dû suivre selon eux (la mort de Sybil, la plus jeune des filles Crawley, ou de Matthew notamment<sup>20</sup>). La conscience de leur caractère irréalisable est alors teintée d'amertume. Il peut aussi s'agir de spéculations ouvertement ludiques, à travers lesquelles les spectateurs marquent une distance railleuse vis-à-vis de la série – qui n'est pas forcément incompatible avec un attachement pour celle-ci. Ces spéculations peuvent être fondées sur un rejet ou un désintérêt : les spectateurs exaspérés par le programme souhaite souvent la mort de l'ensemble des personnages, de préférence dans d'atroces souffrances. Les options les plus courantes sont fondées sur l'incohérence générique (lorsque les spectateurs convoquent des éléments fantastiques ou science-fictionnels – invasions de zombies ou d'extraterrestres par exemple) ou sur un renversement des valeurs politiques prêtées à la série (scénario révolutionnaire dans lequel les serviteurs se révoltent contre leurs maîtres) :

Kat @katstevens (20h46) : BON des aliens atterrissent sur le gazon, Lady Mary se met à tirer des rayons laser avec ses yeux

Lance Concannon @concanon (20h54) : Dans l'épisode final de *Downton*, j'espère que le prolétariat va se révolter contre l'aristocratie et redistribuer ses richesses aux pauvres

Lucy @LKHods (21h02) : Prédiction pour l'épisode final de *downton abbey* : DOWNTON PREND FEU ; MATTHEW EST RESSUCITÉ ; MARY SAUVE TOUT LE MONDE réalité : bavardage, carson a parkinson

---

<sup>20</sup> Elles se rapprochent ainsi du fonctionnement de certaines *fanfictions* qui sont écrites en réaction à des développements perçus comme regrettables parce qu'ils font perdre le « véritable » cours de la fiction, qu'elles prétendent rétablir (Saint-Gelais, 2010, p. 406).

Ainsi, l'événementialité diégétique de *Downton Abbey* se prête à des interprétations contradictoires. Le retour de personnages disparus, comme le père de Marigold, Michael Gregson, est évoqué comme une péripétie possible qui retarderait ou empêcherait le mariage d'Edith :

Liz Duncalf @muffinmuffin (21h52) : Quand va donc débarquer le Nazi Mort qui sortait avec Edith ?

Tom Holland @holland\_tom (21h53) : « Donc tout est réglé. » Micheal Gregson ne va certainement pas tarder à revenir de Munich...

Certains spectateurs envisagent ce scénario comme réalisable dans la mesure où la mort de Michael n'a jamais été véritablement prouvée (elle leur apparaît donc comme une « zone indéterminée » du récit, dans la terminologie de Lubomir Doležal [1998]), tandis que d'autres s'en servent pour souligner humoristiquement les excès mélodramatiques dans lesquels *Downton Abbey* a régulièrement versé. De même, un événement apparemment insignifiant suscite de nombreuses réactions : l'arrivée d'un colis contenant un sèche-cheveux qui fait l'admiration des domestiques. Les spectateurs le mentionnent dans leurs *tweets* pour des raisons contrastées. Les spectateurs sceptiques le brandissent comme la preuve définitive de la vacuité d'une série dans laquelle il ne se passe absolument rien selon eux :

Finbar Caules @finwillrant (21h31) : Je regarde véritablement Downton Abbey pour la première fois. Quelqu'un vient de recevoir un sèche-cheveux, ÇA ENVOIE DU LOURD.

Benjamin Judge @benjaminjudge (22h49) : Ce putain d'épisode de Downton a duré deux heures. Deux heures avec un mariage et un sèche-cheveux en guise d'intrigues principales. Deux foutues heures.

Pour d'autres, le fait que du temps d'écran soit accordé à ce non-événement qui ne remplit guère, en soi, les conditions de la narrativité, est l'indice d'une péripétie à venir et ouvre un nouveau champ de virtualités : ils cherchent, parfois de façon humoristique, la motivation narrative qui justifie la représentation d'un événement aussi anodin en imaginant des conséquences plus ou moins démesurées :

Dave Green @itsdavegreen (21h07) : Un sèche-cheveux de 3 watts qui va consommer tout le courant de la région de Downton et certainement réduire le domaine en cendres

Lou @LouNoDear (22h18) : ELLE VA BRÛLER TOUS SES CHEVEUX AVEC LE SÈCHE-CHEVEUX, J'AI VU LES QUATRE FILLES DU DOCTEUR MARCH JE SAIS CE QUE ÇA DONNE, DAISY NE FAIS PAS ÇA

Dans ce dernier *tweet*, le rôle des compétences transnarratives apparaît clairement : cette spectatrice mobilise des connaissances acquises lors d'une expérience de réception antérieure afin de produire un scénario anticipatoire. Le *shipping*, qui consiste à investir émotionnellement une relation de couple entre des personnages, qu'elle corresponde à des développements canoniques ou non, est également une pratique ambivalente et particulièrement répandue parmi les spectateurs. Certains expriment des regrets concernant une relation qui n'a jamais vu le jour tandis que d'autres l'espèrent jusqu'au bout :

Robyn Mack @\_beanatron\_ (22h13) : J'ai toujours bon espoir que ça donne quelque chose entre Isobel et Dr Clarkson pour être honnête

Charlotte Jones @charlottejones0 (22h18) : Bon, il n'y a plus d'espoir que Tom et Mary se mettent ensemble \*sourir\*

D'autres s'adonnent à des sortes de *slash fictions*<sup>21</sup> miniaturisées, qui ne sont formulées que pour être invalidées par la suite de l'épisode – et pour montrer ainsi à quel point le récit canonique est conventionnel en comparaison :

Adams @adamsforthought (20h51) : Tom ne veut pas qu'Henry s'éloigne hors de sa vue. CE SHIPPING SE DÉROULE TOUT SEUL.

Canonisation @Canonisation (22h15) : Le business d'Henry et Tom est juste un prétexte pour cacher leur liaison – oui ou non ?

Les spectateurs qui « *shippent* » des couples homosexuels sont particulièrement satisfaits lorsque surviennent des éléments qui peuvent être interprétés dans le sens d'une possible réalisation de leurs scénarios. Ainsi, l'amitié entre Tom et Henry, l'époux de Mary, se prête-t-elle aisément à d'autres interprétations, qui sont d'ailleurs tout à fait tenables d'un point de vue logico-sémantique puisqu'elles ne sont contredites par aucune donnée fictionnelle. À l'évidence, les spectateurs qui les écrivent ne partent pas du principe qu'il s'agit de ce qui se passe « vraiment » dans le monde fictionnel – ou, pour le formuler autrement, ils n'accordent pas à ces scénarios une valeur canonique –, mais tout élément qui va dans ce sens leur apparaît comme particulièrement jubilatoire. Richard Saint-Gelais écrit à propos de la *slash fiction* :

---

<sup>21</sup> La *slash fiction* est une sous-catégorie de *fanfiction* qui consiste à imaginer une relation entre deux personnages masculins qui n'existait pas dans le récit d'origine.

En contredisant l'image (vraisemblablement hétérosexuelle) que la plupart des spectateurs se faisaient des personnages, elle montre que c'est la *doxa*, bien plus que les récits originaux souvent silencieux sur la vie sexuelle des protagonistes, qui étayait en fait cette image. La *slash fiction*, considérée ainsi, apparaît comme une intervention, non pas sur les textes, mais sur les présupposés silencieux de la réception, ses certitudes contestables, ses évidences qui n'en sont pas. (2011, p. 427)

Le constat des capacités de réflexivité des spectateurs face aux programmes télévisés n'est guère nouveau : Pasquier montrait par exemple que les fans d'*Hélène et les garçons* (AB Productions, 1992-1994) faisaient preuve de distance critique vis-à-vis de la série en dépit de leur jeune âge (1999, p. 11). Mais elle distinguait entre deux phases successives d'appropriation : le moment de l'actualisation des épisodes, qui est pris dans un cadre très rigide, puis le repositionnement par les téléspectateurs de leur posture sur la scène sociale, ceux-ci récupérant alors leur autonomie. Le *live-tweet* modifie donc la temporalité de l'appropriation des séries : la présentation de soi sur la scène sociale coïncide avec l'acte de réception, ce qui engendre des interprétations d'emblée marquées par la distance critique. Prises dans ce contexte, comme l'ont montré les chercheurs en *fans studies* (Bourdaa 2015, 2016, Jenkins 2013 [2006]), les séries ne sont plus des objets rigides, mais des objets poreux, qui encouragent par divers dispositifs la pluralité des interprétations et les détournements. Le régime de réception ludique est donc favorisé à la fois par le dispositif réflexif du réseau social<sup>22</sup> et par le contenu de la série elle-même. Ainsi, le personnage « culte » qu'est la matriarche de la famille Lady Violet, incarnée par Maggie Smith, s'est avéré le plus perméable à la récupération sur les réseaux sociaux : ses répliques sarcastiques, bien que résolument hostiles à toute forme de modernité (ou peut-être précisément *parce que* résolument hostiles à toute forme de modernité) ont été systématiquement transformées par les internautes en « *punchlines* » largement diffusées (par exemple sous la forme de mèmes<sup>23</sup>). Le goût pour le trait d'esprit s'incorpore parfaitement aux contraintes de Twitter, et les usagers cherchent souvent à déployer des trésors de *brevitas*,

---

<sup>22</sup> Jeanne-Perrier souligne le lien entre l'usage du sarcasme et les caractéristiques métamédiatiques de Twitter : « L'oiseau, symbole et logo de Twitter, serait donc l'emblème d'utilisateurs-récepteurs persifleurs, jouant de leurs capacités à tordre les cadres posés par les interfaces de Twitter » (2010, p. 127). Dans le même sens, Bourdaa rappelle que « le phénomène du live-tweet [...] recrée une pseudo expérience de visionnage communautaire à travers la création de hashtags officiels (émanant de la production elle-même) ou non officiels (émanant des fans eux-mêmes invitant souvent à une lecture ironique ou décalée du programme) » (2016, p. 105).

<sup>23</sup> Un mème est un élément, souvent une image ou une phrase, qui devient viral sur Internet et qui est décliné sous diverses formes.

comme le note Valérie Jeanne-Perrier, qui établit un parallèle entre l'éloquence déployée dans les *tweets* et les salons littéraires de l'Ancien Régime (2010, p. 139). Le programme peut dès lors être utilisé par les spectateurs comme prétexte pour mettre en valeur leur humour et leurs capacités imaginatives. Ces spéculations sarcastiques montrent bien que les séries constituent aussi, et peut-être avant tout, un répertoire culturel dont la fonction est de fournir des formes susceptibles de détournements, de réappropriations créatives. Leur portée culturelle se détache du matériel narratif original pour nourrir une sociabilité fondée sur la connivence, et ce quel que soit le degré d'attachement des spectateurs au récit. *Downton* est, pour un certain nombre d'entre eux, une série qui s'apprécie au second degré, et à ce titre, le sarcasme peut être aussi bien le fait d'amateurs que de spectateurs hostiles au programme.

#### ÉVALUATION DES SCÉNARIOS ACTUALISÉS

À côté des scénarios possibles esquissés par les spectateurs, les *live-tweets* permettent aussi d'exprimer des jugements sur les scénarios actualisés. Comme on l'a signalé plus haut, les *tweets* ne concernent pas uniquement le niveau diégétique mais également les stratégies narratives. Ils relient certains développements à l'intentionnalité auctoriale et à une motivation narrative qui leur apparaissent si flagrantes et si caricaturales qu'elles les empêchent d'accepter de croire à l'autonomie du monde narratif :

David Gregory-Kumar @DrDavidGK (21h30) : J'aimerais profiter de #Downton mais je n'arrive pas à entendre les dialogues parce que les ROUAGES DE L'INTRIGUE FONT UN BRUIT MONSTRUEUX

Lee Jackson @VictorianLondon (21h51) : Carson frappé d'un syndrome soudain de stratégie narrative, qui, tragiquement, se répand de façon endémique dans les alentours de Downton.

George Stevens @pompeygeorge (22h26) : CLUNK ! Encore un subtil présage par Julian Fellows dans Downton Abbey

Les événements diégétiques sont alors expliqués par une causalité poétique et non par la logique actionnelle : Carson est malade non à cause de son héritage génétique, mais parce que cette péripétie permet de dénouer la séquence consacrée à Thomas de façon satisfaisante ; les couples se forment à une vitesse éclair non par une coïncidence bienheureuse, mais parce que les scénaristes doivent précipiter le bouclage des intrigues pour que chaque personnage ait droit à son *happy end* à la fin de la série. C'est donc le niveau réflexif qui est investi en priorité par ces spectateurs critiques.

Ces nombreux exemples permettent de dégager une constante dans toutes ces postures de réception : la tension entre *désir* et *probabilité*. Les spectateurs qui trouvent la série insupportable appellent de leurs vœux un dénouement apocalyptique tout en sachant qu'il n'aura pas lieu. Les spectateurs qui ont été précédemment déçus par la série émettent le souhait qu'elle reprenne un cours plus satisfaisant, sans pour autant se faire d'illusion. En outre, quand le dénouement est prévisible, c'est l'intérêt pour le sort des personnages qui crée malgré tout de la tension narrative. L'attachement au personnage fait craindre jusqu'au bout un dénouement dysphorique, même quand il est peu probable. Puisqu'il s'agit du dernier épisode, les chances d'assister enfin au mariage d'Edith sont très élevées. Mais la crainte que cela n'arrive pas est suffisamment forte pour engendrer une « disjonction de probabilité » identifiée par Baroni (2007) comme le ressort de la tension narrative, d'où le soulagement ressenti lorsque le mariage a enfin lieu. Chalvon-Demersay observe, à partir de données empiriques, que ce sont les personnages qui sollicitent toute l'énergie cognitive et affective des spectateurs de séries télévisées :

[L]'intérêt du spectateur est suscité par le récit mais, sur le flux long du déroulement de la série, ce sont les personnages qui se dégagent et s'installent dans la durée. C'est d'ailleurs ce qui différencie les personnes qui tombent par hasard sur un épisode de la série et ceux qui la regardent régulièrement. Tandis que les premiers s'étonnent du caractère prévisible du récit, pour les seconds, la trame répétitive s'efface et devient invisible : leur intérêt est entièrement déporté sur la consistance des personnages. (Chalvon-Demersay, 2012, p. 39)

Dans une perspective plus immédiatement narratologique, Marie-Laure Ryan distingue l'immersion temporelle de l'immersion émotionnelle, liée aux sentiments d'empathie ou de sympathie pour le personnage, qui explique selon elle la persistance d'une tension narrative lorsque le dénouement de l'histoire est certain (2001, p. 156, voir également Baroni, 2016, p. 92-93). Les *tweets* publiés durant la diffusion confortent leurs analyses, mais il faut nuancer la dissociation qu'elles posent entre mise en intrigue et personnage. En effet, l'attachement aux personnages est solidaire du dispositif narratif : dans le cas de *Downton Abbey*, les spectateurs ne peuvent ressentir du suspense que s'ils s'intéressent au sort des personnages<sup>24</sup>. Dans un contexte

---

<sup>24</sup> Il n'est cependant pas nécessaire de ressentir de la sympathie pour les personnages pour éprouver le désir de connaître la suite de leur histoire : selon Baroni, « [l]a tension narrative se nourrit [...] autant de la sous-détermination intrigante et de la surdétermination attachante des personnages que de l'indétermination relative de leur destin [...] » (2017, p.

où les stratégies narratives sont apparemment faiblement tensives, certains peuvent tout de même faire l'expérience d'un suspense intense, la possibilité de la répétition devenant elle-même intrigante :

Falula Baggins @LittleDeak (22h32) : Pfiouu ! Sacré *cliffhanger*

Alexandra @\_ALHJ (22h32) : C'était littéralement à se ronger les ongles. Je m'attendais à ce que quelque chose tourne mal pendant tout l'épisode, HOURRA EDITH !!

Dans le premier *tweet*, l'usagère parle d'un *cliffhanger* alors que l'effet n'est pas observable « objectivement » pourrait-on dire, puisqu'aucune péripétie ne vient déranger le projet de mariage d'Edith une fois que celle-ci est réconciliée avec la mère de Bertie. Mais le désir de voir Edith enfin heureuse est si fort chez ces spectatrices qu'il rend l'hypothèse d'un scénario dysphorique particulièrement angoissante. On assiste donc à un élargissement de l'usage du terme *cliffhanger*, qui désigne ici davantage une forte émotion liée au devenir incertain d'un personnage qu'un effet de coupe stratégique<sup>25</sup>. Inversement, les spectateurs peu investis sont plutôt frappés par l'absence de tension narrative dans l'épisode. Comme l'avaient déjà remarqué, dans d'autres contextes, Pasquier, ou même Janice Radway (1984) à propos des lectrices de romans sentimentaux, pour les amateurs, la prévisibilité du *finale* ne nuit pas au plaisir, la qualité de l'expérience n'est pas liée au caractère surprenant de l'intrigue<sup>26</sup>. Ils souhaitent, davantage que d'être surpris, pouvoir se séparer des personnages et du monde fictionnel de façon apaisée :

Jonathan Mundy @JonMundy79 (22h47) : Jolie façon de finir. Prévisible, mais c'est ce qu'on voulait non ? #DowntonAbbey :-)

Robyn Mack @\_beanatron\_ (22h34) : Je me fiche que ce soit prévisible, Thomas majordome, c'est MERVEILLEUX.

Pour autant, sans négliger le fait que le plaisir sériel est en grande partie un plaisir des *retrouvailles*, et donc du retour d'éléments stables et connus, il faut garder à l'esprit que le récit, au moment de l'actualisation, est également

---

80), mais il précise que « la sympathie n'est pas un ingrédient absolument nécessaire à l'investissement pulsionnel du lecteur » (2017, p. 87).

<sup>25</sup> Pour une étude approfondie du *cliffhanger* dans la série *Sherlock* (BBC, 2010-), voir Goudmand, 2018b.

<sup>26</sup> Le *happy end* dans *Hélène et les garçons* est vécu comme rassurant pour les fans les plus jeunes mais il suscite les critiques des spectateurs un peu plus âgés, qui jugent le programme trop idéaliste (Pasquier, 1999, p. 31).



une forme d'expérience virtuelle dont l'issue n'est pas encore déterminée (Baroni, 2017, p. 42). La réception est le domaine du conditionnel : où l'on anticipe ce qui *pourrait* advenir, mais qui n'advient peut-être pas. C'est pourquoi le plaisir de la réception n'est pas indexé sur la fin *effective* du récit, mais sur sa fin *projetée*. Le soulagement ressenti par les amateurs de *Downton Abbey* est ainsi à la hauteur de la tension ressentie, quand bien même le dénouement se révèle *a posteriori* prévisible.

## CONCLUSION

Comme nous l'avons signalé en introduction, l'exemple que nous avons étudié présente un certain nombre de particularités liées au contexte de diffusion de l'épisode, aux habitudes culturelles propres au public britannique, et au fait que la réception n'a été envisagée que du point de vue des seuls usagers de Twitter, dans un contexte marqué par le partage des contenus et la viralité. Cependant, l'analyse du *live-tweet* de *Downton Abbey*, qui donne à voir les réactions des spectateurs *pendant* l'actualisation de l'épisode, offre un début de validation empirique au modèle spéculatif de la narrativité forgé par Baroni, concernant notamment le rôle fondamental de la tension narrative dans l'expérience du récit, et son hypothèse selon laquelle les récepteurs cherchent à anticiper le dénouement en imaginant des scénarios possibles. Dans le *live-tweet*, les virtualités de l'intrigue se concrétisent discursivement, dans les contraintes imposées par le réseau socionumérique. On a ainsi pu constater que les stratégies tensives sont identifiées et investies par les spectateurs, y compris, parfois, par les spectateurs hostiles au programme. Il faut cependant faire preuve de prudence de ce point de vue : d'une part, du fait du statut de *finale* de l'épisode, la question du dénouement se pose avec davantage d'acuité que dans d'autres contextes ; d'autre part, l'investissement dans l'intrigue peut être dû, pour certains spectateurs, à l'intensification de l'engagement liée au *live-tweet*, qui s'applique également aux spectateurs hostiles au programme, en négatif pourrait-on dire : ce serait avant tout le désir de produire un commentaire sarcastique qui pousserait les spectateurs à formuler, au même titre que les amateurs, des scénarios anticipatoires. On se bornera donc à conclure que, dans certains cas, l'expérience de la tension narrative peut être vécue par les spectateurs qui n'apprécient pas le récit, qui se réapproprient et détournent les stratégies narratives de la mise en intrigue.

Cependant, ce travail ne se résume pas à confirmer une intuition théorique : il permet d'affiner la compréhension de l'expérience de la narrativité. En effet, les théories du récit sont fondées sur l'hypothèse de réceptions

« coopérantes », qui construisent l'anticipation du dénouement en s'appuyant sur l'identification de régularités génériques et diégétiques. Suivant ce modèle, qui est celui de la vraisemblance et de la probabilité, les récepteurs cherchent à identifier le scénario qui a le plus de chance de se conformer avec le dénouement qui sera retenu par les auteurs. Or ici, on l'a vu, nombre de scénarios proposés par les usagers sont fondés sur l'invraisemblance, ce qu'il faut certainement, là encore, rattacher au mode d'interaction impliqué par Twitter, qui encourage des usages de la tension narrative qui ne sont guère mis en avant dans les théories du récit. Dans le *live-tweet* de *Downton Abbey*, l'enjeu n'est pas toujours de deviner la suite – ce qui a un intérêt limité dans la mesure où celle-ci se révèle souvent prévisible – mais parfois de produire le scénario le plus absurde et le plus drôle. Cette généralisation du régime de l'irrévérence, qui a été souvent analysée par les chercheurs en études médiatiques<sup>27</sup>, complexifie assurément la tâche des narratologues. Dans le contexte de la culture médiatique, ces derniers peuvent difficilement se limiter à l'analyse des seules structures narratives et seront, nous l'espérons, de plus en plus souvent amenés à tourner leur regard vers des terrains empiriques, et à prendre en compte le rôle de l'interaction entre activité cognitive individuelle et pratique culturelle collective dans le processus de compréhension narrative (Mittell, 2015, p. 173).

## BIBLIOGRAPHIE

- BARONI R. (2007), *La tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- BARONI R. (2016), « Virtualities of Plot and the Dynamics of Rereading » in Baroni, R. et Revaz, F. (dir.) *Narrative Sequence in Contemporary Narratology*, Columbus, The Ohio State University Press, p. 87-103.
- BARONI R. (2017), *Les rouages de l'intrigue : les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, préf. Dufays, J.-L., Genève, Slatkine Érudition.
- BEUSCART J.-S., BEAUVISAGE T. et MAILLARD S. (2012), « La fin de la télévision ? Recomposition et synchronisation des audiences de la télévision de rattrapage », in *Réseaux*, n°175, p. 43-82.

---

<sup>27</sup> On peut penser notamment aux travaux dans le domaine des *fans studies* – voir Tulloch (1995), Hills (2002), Jenkins (2013 [2006]), Saint-Gelais (2011, p. 397-401), Bourdaa (2019) – ou dans les travaux qui étudient les usages de Twitter – voir Jeanne-Perrier (2016).

- BOURDAA M. (2015), « Les fans studies en question : perspectives et enjeux », in *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [en ligne], n°7. URL : <https://journals.openedition.org/rfsic/1644>
- BOURDAA M. (2016), « La promotion par les créations des fans. Une réappropriation du travail des fans par les producteurs », in *Raisons politiques*, 2016/2 n° 62, p. 101-113.
- BOURDAA M. (2019), « Les fans, ces publics si spécifiques. Définition et méthodologie pour le chercheur », in *Belphégor* [en ligne], 17, 1. URL : <https://journals.openedition.org/belphegor/1701>
- BUSCHOW C., SCHNEIDER B. et UEBERHEIDE S. (2014), « Tweeting television: Exploring communication activities on Twitter while watching TV », in *Communications – European Journal of Communication Research*, 39 (2), p. 129-149.
- CAÏRA O. (2018), « Les multiples dimensions de l'engagement ludique », *Sciences du jeu* [en ligne], n°10. URL : <https://journals.openedition.org/sdj/1149>
- BROZEK, M. (2013), « #PrettyLittleLiars: How Hashtags Drive The Social TV Phenomenon », Pell Scholars and Senior Theses, Paper 93. URL : [http://digitalcommons.salve.edu/pell\\_theses/93](http://digitalcommons.salve.edu/pell_theses/93)
- CHALVON-DEMERSAY S. (2003), « Enquête sur des publics particulièrement concernés. La réception comparée des séries télévisées *L'Instit* et *Urgences* », in Céfaï, D. et Pasquier, D. (dir.), *Les Sens du public : publics politiques, publics médiatiques*, Paris, Curapp-PUF, p. 501-521.
- CHALVON-DEMERSAY S. (2011), « Enquête sur l'étrange nature du héros de série télévisée », in *Réseaux*, n°265, 1, p. 181-214.
- CHALVON-DEMERSAY S. (2012), « La part vivante des héros de séries », in Haag P. et Lemieux C. (dir.), *Faire des sciences sociales. Critiquer*, Paris, Éd. de l'EHESS, « Cas de Figure », p. 31-57.
- COINTE J.-P. et PARASIE S. (2019), « Enquêter à partir des traces textuelles du Web », in *Réseaux*, 2019/2, n° 214-215, p. 9-24.
- COMBES C. (2011), « La consommation de séries à l'épreuve d'internet. Entre pratique individuelle et activité collective », in *Réseaux*, 2011/1, n°165, 1, p. 137-163.
- COMBES C. (2015), « Du rendez-vous télé au *binge watching* : typologie des pratiques de visionnage de séries télé à l'ère numérique », in *Études de communication. Langages, information, médiations*, 2015/1, n°44, p. 97-114.
- COSTELLO V. et MOORE B. (2007), « Cultural Outlaws: An Examination of Audience Activity and Online Television Fandom », in *Television & New Media*, 8/2, p. 124-143.
- DAYAN D. (1992), « Les mystères de la réception », in *Le Débat*, 1992/4, n°71, p. 141-157.
- DAYAN, D. (2000), « Télévision : le presque-public », in *Réseaux*, vol. 18, n°100, p. 427-456.
- DAYAN D. et KATZ E. (1996), *La télévision cérémonielle : anthropologie et histoire en direct*, Paris, Presses Universitaires de France.

- DOLEŽEL L. (1998) *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Londres, Johns Hopkins University Press, « Parallax: Re-visions of Culture and Society ».
- DONNAT O. (2009), « Présentation », in « Passionnés, fans et amateurs », Donnat, O. (dir.), *Réseaux*, n° 153, p. 9-16.
- ECO U. (1985 [1979]), *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. Bouzaher M., Paris, Grasset.
- ESQUENAZI J.-P. (2002a), « Friends : une communauté télévisuelle », in Le Guern P. (dir.), *Les Cultes médiatiques. Culture fan et œuvres cultes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Le sens social », p. 233-261.
- ESQUENAZI J.-P. (2002b), « Les non-publics de la télévision », in *Réseaux*, n°112-113, 2, p. 316-344.
- ESQUENAZI J.-P. (2009), « Télévision : la familiarité des publics avec leurs séries », in *Idées économiques et sociales* [en ligne], vol. 1, n°155. URL : <https://www.cairn.info/revue-idees-economiques-et-sociales-2009-1-page-26.htm>
- FLICHY P. (2014), *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*, Paris, Seuil, « La République des idées ».
- FORD S. (2008), « Soap Operas and the History of Fan Discussion », in *Transformative Works and Cultures* [en ligne], vol. 1.  
URL : <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/42>
- GOETSCHEL P., JOST F. et TSIKOUNAS M., « La promesse d'une fin », in Goetschel P., Jost F. et Tsikounas, M. (dir.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », p. 9-12.
- GOFFMAN E. (1991), *Les cadres de l'expérience*, trad. Joseph I., Dartevelle M. et Joseph P., Paris, Éd. de Minuit, « Le sens commun ».
- GOUDMAND A. (2018a), *Récits en partage. Expériences de la sérialité narrative en régime médiatique*, Thèse de doctorat de l'Université Paris Sciences et Lettres (EHESS) et de l'Université de Lausanne.
- GOUDMAND A. (2018b), « Étude d'un cliffhanger dans *Sherlock* (BBC) », in Deschoux C.-A. et Tresch C. (dir.), « La narration par les séries », *Forumlecture.ch* [en ligne].  
URL : <https://www.forumlecture.ch/sysModules/obxLeseforum/Artikel/620/2018-1-goudmand.pdf>
- HILLS M. (2002), *Fan Cultures*, Londres, New York, Routledge, « Sussex Studies in Culture and Communication ».
- HUOTARI K. (2013), « Live-tweeter – an Empowered TV Viewer », in *Next Media: Personal Media Day*, D2.0.3.1.
- JEANNE-PERRIER V. (2010), « Parler de la télévision sur Twitter : une "réception" oblique à partir d'une "conversation" médiatique ? », in *Communication & langage*, 2010/4, n°166, p. 127-147.
- JENKINS H. (2013 [2006]), *La culture de la convergence : des médias au transmédia*, trad. Jaquet C., Paris, Armand Colin, « Médiacultures ».
- JENKINS H., FORD S. et GREEN J. (2013), *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*, New York, New York University Press.

- JULLIER L. et LABORDE B. (2015), « *This is the end* : personnages portés disparus et micro-clôtures du récit dans *Grey's Anatomy* », in Goetschel P., Jost F. et Tsikounas, M. (dir.), *Écritures du Feuilleton*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Sociétés & représentations », p. 103-118.
- KATZ E. et LIEBES T. (1990), *The Export of Meaning, Cross-Cultural Readings of Dallas*, New York, Oxford University Press, 1990.
- KATZ E. et LIEBES T. (2007), « “No More Peace!”: How Disaster, Terror and War Have Upstaged Media Events », in *International Journal of Communication*, 1, p. 157-166.
- LIFSCHUTZ V. (2015), « “Series finale” : enjeux et théorie d’un compromis moderne », *TV/Series* [en ligne], n°7. URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/284?lang=en>
- MITTELL J. (2015), *Complex TV: the Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, Londres, New York University Press.
- PASQUIER D. (1995), « “Chère Hélène”. Les usages sociaux des séries collège », in *Réseaux*, n°70, p. 9-39.
- PASQUIER D. (1999), *La culture des sentiments : l’expérience télévisuelle des adolescentes*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l’homme.
- RADWAY J. A. (1984), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, Chapel Hill (NC), Londres, The University of North Carolina Press.
- RYAN M.-L. (2001), *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SAINT-GELAIS R. (2011), *Fictions transfuges : la transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SCHAEFFER J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique ».
- SCHIRRA S., HUAN S. ET BENTLEY F. (2014), « Together Alone: Motivations for Live-Tweeting a Television Series », in CHI 2014, Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing systems, p. 2441-2450.
- SLOAN L., 2017, « Who Tweets in the United Kingdom? Profiling the Twitter Population Using the British Social Attitudes Survey 2015 », *Social Media + Society*, p. 1-11.
- SMYRNAIOS N. et RATINAUD P. (2013), « Comment articuler analyse des réseaux et des discours sur Twitter. L’exemple du débat autour du pacte budgétaire européen », *tic&société* [en ligne], vol. 7, n°2, p. 120-145. URL : <http://journals.openedition.org/ticetsociete/1578>
- TULLOCH J. (1995), « Throwing a little bit of poison into future generations », in Tulloch J. et Jenkins H., *Science Fiction Audiences : Watching Star Trek and Doctor Who*, Londres, Routledge, p. 67-85.
- TURBÉ S. (2017), « Mesurer les degrés d’engagement dans les mondes musicaux Du public au non-public de musique metal », in *Interrogations ?*, n°24, [en ligne]. URL : <http://www.revue-interrogations.org/Mesurer-les-degres-d-engagement>