

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉCEPTION DE LA SÉRIE DYSTOPIQUE *BLACK MIRROR* PAR DES
CRITIQUES AMATEURS EN LIGNE : ENTRE FICTION ET RÉALITÉ

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR
CHLOÉ STOUVENEL

AVRIL 2019

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Pierre Barrette pour sa patience et sa confiance. Cette année de recherche m'a permis d'aiguiser ma perception de la société qui m'entoure.

Merci aussi aux membres de mon jury, Florence Millerand et Christine Thoër, qui m'ont permis de grandement bonifier ce mémoire.

Merci évidemment à mes parents adorés qui suivent assidûment mon parcours outre Atlantique. Toutes mes heures de lecture n'auraient pas eu la même saveur sans vos bredeles et les thés du Fond du jardin.

Et surtout, merci à Shady, pour ton amour et ton soutien sans faille. Et encore merci de me rappeler au quotidien que l'espace prend toujours la forme de mon regard.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
LISTE DES TABLEAUX.....	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE.....	5
1.1 Le phénomène sériel	5
1.1.1 L'étude des séries télévisées	5
1.1.2 Les nouvelles pratiques de consommation des séries télévisuelles.....	9
1.2 Le succès de la série dystopique.....	11
1.3 Le cas de la série Black Mirror	13
1.4 Le choix de Black Mirror.....	15
1.5 Dystopie et Black Mirror	17
1.5.1 Définition de la dystopie.....	17
1.5.2 La dystopie dans Black Mirror.....	19
1.5.3 L'univers dystopique de Black Mirror : la peur des nouvelles technologies à la télévision	20
1.6 Questions de recherche	23
1.7 Les objectifs et hypothèses de recherche	25
1.8 Pertinence communicationnelle, scientifique et sociale	26
CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE.....	30
2.1 L'étude de la réception d'une série télévisée	30
2.1.1 Présentation de l'étude de la réception.....	30
2.1.2 Les <i>Cultural Studies</i> et le modèle codage/décodage	32

2.1.3	Un « spectateur critique »	35
2.2	Le réalisme dans une œuvre de fiction	39
2.2.1	La relation entre la fiction et la réalité.....	39
2.2.2	La représentation de la réalité dans la science-fiction.....	42
2.2.3	Le réalisme : le pouvoir de la série télévisée ?	44
2.3	L'analyse des critiques amateurs.....	45
2.3.1	Les médias sociaux.....	45
2.3.2	Présentation du domaine de l'analyse des critiques amateurs	47
2.3.3	Choix de l'étude des critiques amateurs	50
2.3.4	L'appropriation d'une œuvre	52
CHAPITRE III méthodologie		55
3.1	Choix du corpus.....	55
3.1.1	Choix du site internet.....	56
3.1.2	Choix du corpus des critiques amateurs	59
3.2	Choix de la méthodologie	62
3.2.1	L'analyse de la lecture d'une fiction	62
3.2.2	L'analyse de contenu	65
CHAPITRE IV RÉSULTATS.....		72
4.1	Présentation de la communauté.....	72
4.1.1	Présentation de la communauté.....	73
4.1.2	Vue d'ensemble des critiques	77
4.2	Le rapport à la réalité	82
4.2.1	La perception dystopique.....	82
4.2.2	La représentation de la réalité	84
4.2.3	Présent ou futur ?.....	85
4.3	Interprétations de l'expérience dystopique	87
4.3.1	La dystopie : un genre qui joue avec les émotions.....	88
4.3.2	La dystopie : une réflexion sur l'humanité	91
4.3.3	<i>Black Mirror</i> , une série malsaine ?	93
4.4	L'importance du message dystopique et sa mise en scène	95
4.4.1	Un message qui dénonce les agissements de la société moderne	95
4.4.2	Une série trop moralisatrice pour public convaincu.....	98
4.4.3	Le procédé de la mise en abîme	100

4.4.4	Le rapport auteur/spectateur : un jeu avec le spectateur ?	102
4.4.5	La dynamique des « commentaires réponses »	103
4.5	Les limites de la recherche	108
CHAPITRE V DISCUSSION		111
5.1	« Cartographie » du type de lecture des critiques	112
5.2	La position critique du spectateur	115
5.2.1	Un spectateur qui devient critique et son rapport au public	116
5.2.2	Critiquer, c'est partager	119
5.3	Black Mirror, une série qui met en scène son environnement	121
5.3.1	Du miroir social au regard sur soi : la mise en abîme de la réalité et son processus réflexif	122
5.3.2	Le succès dystopique	125
5.4	La représentation de la réalité dystopique	128
5.4.1	L'appropriation de <i>Black Mirror</i> par les critiques	128
5.4.2	La « re-formulation » de la réalité et la libération cathartique	132
CONCLUSION		135
ANNEXE A Exemple de critique analysée		141
ANNEXE B Liste des critiques analysées		143
BIBLIOGRAPHIE		152

LISTE DES FIGURES

Figures	Page
2.2.1 Schéma de la typologie des modes d'énonciation élaborée par Jost (2014)	39
4.1.1 Impression écran du profil d'un utilisateur du site SensCritique	72
4.1.1 Nombre médian du nombre de critiques par type de biens culturels	74
4.1.2 Résultats de l'attribution des types de lecture de notre corpus selon Macé (2016).....	77

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
3.2.1 Tableau des modes d'analyse de la fiction selon Macé (2016)	61

RÉSUMÉ

La série télévisée, vectrice de symboles et de représentations, est un médium qui permet de mieux comprendre la société. Depuis une dizaine d'années, la série télévisée dystopique a de plus en plus de succès auprès d'un large public. Ce mémoire a pour but de mieux comprendre les raisons de l'appréciation de ce type de série. Cette étude vise à mieux comprendre les différentes interprétations de la représentation dystopique dans la société contemporaine et à déterminer en quoi elles sont liées au succès de la série populaire *Black Mirror*, qui décrit les dérives des nouvelles technologies dans un futur proche et éloigné. Pour ce faire, nous avons mené une analyse de contenu portant sur un corpus de cent critiques amateurs répertoriées sur un site qui permet aux internautes de commenter divers types d'œuvres culturelles. Les critiques en ligne ont été choisies en raison de leur présence de plus en plus importante et aussi car elles permettent de représenter une réalité sociale par le biais de leur communauté interprétative. Il s'agit donc d'une recherche qualitative qui s'inscrit dans la lignée des études de la réception. Les résultats tentent de rendre compte de la diversité des perceptions liées à la mise en scène, au message et aux effets de la dystopie. L'analyse montre que le réalisme des situations mises en scène par la série *Black Mirror* suscite des questionnements et développe des réflexions vis-à-vis du rapport aux nouvelles technologies chez une partie des spectateurs. Bien qu'il n'y ait pas de consensus interprétatif en ce qui concerne la crédibilité de la série et son rapport au monde réel, le public de *Black Mirror* se rejoint pour affirmer l'importance de visionner du contenu qui porte sur une anticipation sociale sombre à des fins libératrices et émancipatrices.

Mots clés : études de la réception, série, dystopie, critiques amateurs, critiques en ligne, *Black Mirror*

« Orwell craignait que ce que nous haïssons ne nous détruise ;

Huxley redoutait que cette destruction ne nous vienne plutôt de ce que nous aimons. »

Neil Postman, Se distraire à en mourir, 1985

INTRODUCTION

Passé le confiant enthousiasme positiviste et scientifique, la fin du XIX^e siècle et les premières années du XX^e sont ainsi parcourues d'un courant négatif traduisant le sentiment profond d'une décadence prévisible, d'une insatisfaction fondamentale. Les conclusions apocalyptiques de bien des récits utopiques insistent sur l'effondrement inéluctable d'une civilisation que les machines, loin d'assurer son salut, concourent à anéantir plus vite et plus efficacement. Aussi le siècle nouveau s'ouvre-t-il moins sur l'espoir que sur une inquiétude qui ira grandissant à mesure que l'on se convainc que la technique et la science ne seront pas salvatrices, mais meurtrières. (Trousson, 2003, p.164)

À l'aube de la quatrième révolution industrielle, ou Industrie 4.0, le début du 21^e siècle est marqué par l'évolution rapide de la technologie dans nos vies et par son implantation dans notre quotidien (Feenberg, 1991). Les avancées technologiques sont fulgurantes et créent un fossé générationnel par rapport à nos modes de vie (Facer, 2011). La technique la plus ancrée dans le quotidien est sans aucun doute internet. Sa démocratisation a considérablement modifié les pratiques culturelles : il est désormais possible de faire son épicerie sans sortir de chez soi ou encore de voir les tout derniers films à l'affiche sans avoir à se déplacer au cinéma. L'informatique est devenue si centrale à nos pratiques quotidiennes qu'elle est désormais fusionnée aux secteurs des télécommunications, du cinéma et de la télévision (Levy, 2001).

La technologie, et plus particulièrement internet, crée beaucoup d'inquiétude au niveau du fonctionnement social, notamment en ce qui concerne son usage et sa pratique mais également à propos du rapport de force qu'il produit entre les hommes

(Levy, 2001). Ce rapport de force s'accompagne d'importants débats dans la société. En effet, bien que les nouveaux supports de communication tels que l'ordinateur ou le téléphone cellulaire augmentent la capacité des individus à communiquer ensemble, ils sont également de plus en plus interprétés comme des outils qui interfèrent négativement avec les contacts humains. Cette vision du monde, souvent exprimée dans les médias, crée et met en scène un scénario catastrophe par rapport à l'utilisation des nouvelles technologies et contribue ce faisant à l'édification dans la population de peurs qui peuvent être considérées dystopiques (Feenberg, 2017). Ces scénarios concernent autant le quotidien, où les ordinateurs et les téléphones interfèrent avec les contacts humains, que la réalité du monde industriel, où l'intelligence artificielle remplace graduellement le travail aujourd'hui réalisé par l'humain. Le philosophe Herbert Marcuse a d'ailleurs proposé que la technique, entendue au sens idéologique, ait pour finalité de dominer l'être humain et la nature (Marcuse, 1965). Ces sentiments de crainte et de méfiance sont renforcés par un discours alarmiste de plus en plus véhiculé par les médias et la fiction. En effet, qu'il s'agisse de littérature, de télévision ou de cinéma, il existe un intérêt grandissant pour les univers fictionnels sombres qui mettent en scène, de façon généralement extrême, les travers hypothétiques d'une société envahie par la technologie.

Les séries télévisées sont un excellent exemple de ce phénomène. L'augmentation du nombre de séries créées chaque année montre la place grandissante qu'elles occupent dans l'univers télévisuel. Parmi le grand nombre de séries diffusées, un genre se démarque tout particulièrement : la série dystopique. La dystopie est un genre depuis longtemps populaire dans le domaine littéraire mais qui a été reprise que récemment dans le monde de la série télévisée. Plusieurs séries des années 2000 à 2010 dépeignent en effet des sociétés dystopiques ravagées par la technologie ou par des gouvernements totalitaires. Dans ces séries, la mise en scène dystopique a souvent été une façon pour les réalisateurs d'adopter un angle tout particulier dans le traitement d'un sujet controversé dans le débat public. La technologie, et son discours

dystopique, ne représentent donc pas uniquement des thèmes de science-fiction mais sont également à l'origine d'un discours politique (Feenberg, 2017). La place croissante des discours dystopiques nous a amenée à plusieurs questionnements quant à la place occupée aujourd'hui par la série télévisée. Comment le genre sériel dystopique influence-t-il les téléspectateurs dans leur façon de traiter des questions comme celles de la relation de l'être humain aux technologies ? Malgré son statut de divertissement, la série télévisée peut-elle être considérée comme un médium permettant d'alimenter des réflexions quant aux questionnements du rapport de l'être humain à la machine ? Dans quelle mesure la perception de la dystopie correspond à une sorte de « miroir » du ressenti des spectateurs ? Quel est le rôle du spectateur face aux discours dystopiques véhiculés par l'idéologie dominante ? Pour répondre à ces questions, nous avons conduit une étude du genre sériel dystopique en interrogeant les personnes qui, selon nous, sont les mieux placées pour y répondre, c'est-à-dire les spectateurs.

La série *Black Mirror* est une bonne représentation du phénomène dystopique. *Black Mirror* est une série d'anthologie qui met en scène, à chacun des épisodes, une technologie futuriste qui empoisonne la vie des protagonistes. Encore plus que les autres séries télévisées du même genre, *Black Mirror* met l'accent sur l'usage dystopique de la technologie plutôt que sur la psychologie des personnages. Dans ce mémoire, nous tâchons de mieux comprendre le succès contemporain de la dystopie dans l'univers sériel en conduisant une étude de la réception de la série *Black Mirror*. Pour ce faire, nous allons dans le premier chapitre contextualiser l'œuvre à l'étude. Nous présenterons le domaine de l'étude des séries télévisées et expliquerons plus en détail pourquoi nous avons choisi la série *Black Mirror* et quelles sont ses liens avec le genre dystopique. Dans le deuxième chapitre, nous présenterons le domaine de l'étude de la réception et aborderons l'étude qui nous intéressera dans ce mémoire, c'est-à-dire l'étude de la réception des critiques amateurs en ligne. Nous présenterons également les concepts clés qui serviront à notre interprétation. Ensuite, dans le

troisième chapitre, nous présenterons les détails de notre méthodologie. Nous y expliquerons le choix du corpus et développerons la façon dont nous avons procédé afin d'effectuer notre analyse de contenu. Dans le quatrième chapitre, nous livrerons les résultats de cette analyse et nous en discuterons sur la base de notre cadre théorique dans le chapitre suivant. Cet ultime chapitre aura pour but de répondre à notre question de recherche : dans quelle mesure la mise en scène dystopique contribue-t-elle au succès de *Black Mirror* ?

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre, nous allons présenter l'environnement dans lequel notre étude s'inscrit. Puisque la connaissance du contexte est essentielle à toute analyse de la réception des médias (Hoggart, 2009), il conviendra, dans la première partie, de contextualiser l'œuvre dans son environnement sériel et plus largement dans le climat et les pratiques sociales et sociétales du moment. Ensuite, nous proposerons une définition de la dystopie et l'intégrerons au contexte social de la série. Nous expliquerons pourquoi le thème de la série correspond à une dystopie de grande ampleur répondant à des thèmes intemporels. Enfin, nous présenterons le cas particulier de notre projet de recherche afin d'en justifier la pertinence.

1.1 Le phénomène sériel

1.1.1 L'étude des séries télévisées

Les « television studies », et plus particulièrement l'étude des séries télévisées, est un champ de recherche aujourd'hui enseigné dans de nombreuses universités (Allen et Hill, 2004). Bien que les premières études aient été effectuées dans le monde anglo-

saxon, elles ont graduellement pris de l'ampleur partout ailleurs. Le discours élitiste qui jadis associait la télévision à un objet qui abrutissait la masse est désormais dépassé. Le nombre d'études, d'articles et de livres qui analysent de façon critique les séries télévisées ne cesse d'augmenter (Carrazé, 2007 ; Esquenazi, 2007 ; Jost, 2011). L'intérêt grandissant porté aux séries télévisuelles se manifeste également par l'organisation de nombreux colloques, et même d'un journal académique qui porte exclusivement sur le sujet, *TV/Series*. Celui-ci a été lancé en 2012 et se décrit comme « la première revue scientifique à accueillir des articles en français et en anglais sur les fictions sérielles audiovisuelles de tout pays ». Divers organismes ont aussi été créés afin d'encourager la recherche sur les séries télévisuelles, comme par exemple le réseau international de chercheurs S.E.R.I.E.S. (pour *Scholars Exchanging and Researching on International Entertainment Series*) fondé en 2010 par Barbara Villez, professeure de droit anglais à l'Université de Paris VIII. De plus, la maison d'édition des Presses universitaires de France a lancé en 2012 une collection dans laquelle les séries télévisées ont été analysées par des spécialistes des sciences humaines et sociales. Toutefois, malgré l'intérêt grandissant envers les séries télévisées, il n'existe toujours aucun consensus sur la façon d'analyser et de discuter des séries. Selon François Jost, trois raisons expliquent ce manque de consensus. Premièrement, le mot « série » regrouperait une grande diversité de fictions auxquelles on ne peut pas associer une seule et unique approche. Deuxièmement, une série est une œuvre généralement riche qui nécessite plusieurs angles d'analyse. Troisièmement, les discours autour des séries demeurent encore relativement nouveaux et endossent souvent un caractère expérimental (Jost, 2015).

Selon Agnès Chauveau, spécialiste des médias, les séries sont de plus en plus étudiées car elles sont appréciées du public et font désormais partie des arts dominants.¹ Plusieurs raisons expliquent cette relation particulière avec le public, notamment la familiarité qu'entretient la série avec le quotidien des spectateurs, sa facilité d'accès et le confort et la sécurité qu'il est permis d'avoir au moment du visionnage (Esquenazi, 2014). Les chercheurs Éric Maigret et Guillaume Soulez, spécialistes des médias, de la culture et de l'espace public, associent cet engouement pour les séries à la faculté du genre à lier trois dimensions centrales de la société qui sont toujours en perpétuelle interaction : la géopolitique, le socio-culturel et l'esthétisme (Maigret et Soulez, 2007). Ainsi, au-delà du modèle américain, le plus répandu dans les séries télévisées, chaque pays parvient tout de même à développer son propre système sériel qui peut traverser ou non les frontières.

Les séries prennent de plus en plus d'espace dans le paysage médiatique. En 2016, 455 nouvelles saisons de séries ont vu le jour aux États-Unis, selon le service d'études *FX Research Networks*, alors que 17 ans plus tôt, la télévision américaine ne proposait que 23 séries. Cette envolée est notamment due à la multiplication du nombre de diffuseurs (Combes, 2011). En effet, la télévision n'est plus la seule à diffuser des séries. Des plateformes payantes telles que *Netflix* proposent désormais de visionner en ligne des films et des séries. En 2016 seulement, ces plateformes ont créé plus de 93 séries alors que leur nombre était seulement de 46 en 2015. Ces nouvelles plateformes créent une concurrence à la télévision et modifient les habitudes traditionnelles de consommation à la maison des œuvres cinématographiques et télévisuelles (Lotz, 2014). En France, il était d'usage de

¹ Selon son article paru dans le Huffington Post France datant du 1^{er} octobre 2013, « Série TV, un phénomène de société ». Disponible à : https://www.huffingtonpost.fr/agnes-chauveau/series-tv-un-phenomene-de_b_4015384.html [consulté le 17 juillet 2018]

regarder le « film du dimanche soir » sur les grandes chaînes publiques ; or, le film a été détrôné par les séries dès le début des années 2000 (Maigret et Soulez, 2007). La série concurrence également de plus en plus le cinéma. En France, en 2010, près de 70 % des meilleures audiences sont observées lors de la diffusion de séries télévisées. La série est donc désormais un des programmes préférés diffusés à la télévision (Esquenazi, 2014).

Les rouages des séries ne sont plus uniquement investigués par des spécialistes du domaine de la télévision. Les sociologues, les historiens et les chercheurs en littérature accordent de plus en plus d'importance à la série, ce qui démontre l'intérêt croissant qu'elle génère dans de nombreuses disciplines académiques. De plus, plusieurs événements et supports médiatiques ont été développés afin de mieux aborder les séries. En effet, on compte désormais nombre de festivals, expositions, blogues et chaînes *YouTube* créés par des sériephiles² qui étudient en détail les séries et qui mettent en vedette le genre sériel. La transmédiatité des séries télévisées, soit l'utilisation de plusieurs médias narratifs pour illustrer un contenu sériel différent mais tournant autour d'un même thème, est de plus en plus forte. L'univers transmédiatique de notre série à l'étude, *Black Mirror*, est d'ailleurs plutôt original. En effet, des couvertures de bandes dessinées pour chacun des épisodes de la série sont parues en janvier 2018, qui ont reçu un écho favorable sur les réseaux sociaux, et des livres adaptés de la série paraîtront prochainement.

² Appellation revendiquée depuis quelques années par les amateurs eux-mêmes qui souhaitent se détacher du statut de « fan » (Jensen, 1992)

1.1.2 Les nouvelles pratiques de consommation des séries télévisuelles

La télévision qui trônait au centre du salon était originellement regardée en famille (Esquenazi, 2014). Aujourd'hui, les séries se regardent de plus en plus en solitaire. Deux raisons peuvent expliquer ce bouleversement des habitudes. Premièrement, les séries sont plus exigeantes, c'est-à-dire qu'elles demandent davantage d'attention de la part du téléspectateur (Combes, 2011). Chaque épisode est riche de détails qui paraissent insignifiants mais qui peuvent s'avérer importants à la bonne compréhension de la suite de l'histoire (Jost, 2016). La série peut être exigeante en termes d'investissement intellectuel requis mais également en termes d'investissement temporel. En effet, une nouvelle pratique, le « binge watching » (ou « écoute en rafale »), consiste à regarder un contenu visuel, qu'il s'agisse de films ou de documentaires mais s'agissant le plus souvent de séries télévisées, sur une longue période de temps sans s'arrêter. Cela peut aller jusqu'à regarder la saison d'une série en entier en une seule journée (Matrix, 2014). La seconde raison qui explique le bouleversement des habitudes est l'arrivée d'internet. L'arrivée d'internet et la rapide évolution des nouvelles technologies ont permis la création de nouveaux supports comme l'ordinateur, la tablette et les téléphones intelligents, qui permettent de visionner des séries télévisées d'une façon différente (Donnat et Larmet, 2003). Alors que la télévision imposait un lieu de visionnement, on peut désormais regarder les programmes de son choix à tout moment de la journée et à n'importe quel endroit, de l'intimité de sa chambre au métro bondé les soirs de semaine. Ce nouvel accès aux séries télévisées permet donc une écoute personnalisée et représente un bon exemple de la façon dont les usages évoluent en fonction des nouvelles techniques disponibles grâce à internet (Ellison et Boyd, 2013).

Toutefois, même si l'expérience de visionnement devient de plus en plus individualisée, et du même coup plus individualiste, le public s'approprie les technologies qui leur servent à visionner les séries. Parler avec ses collègues de travail du dernier épisode diffusé la veille a toujours fait partie du rituel qui entourait la consommation de la série, et ce, depuis la création des séries télévisées (Fiske, 1986). Aujourd'hui, bien que le public partage toujours ses émotions, ses idées et ses opinions, il emprunte désormais les canaux d'internet grâce à de nouveaux supports de communication. Plusieurs sites bien connus du grand public sont d'ailleurs dédiés à cette forme de communication, comme l'*Internet Movie Database* (ou *IMDb*) pour les anglophones ou *Allociné* pour les francophones (Costello et Moore, 2007). Les amateurs de séries et de films s'y retrouvent pour parler de leurs fictions préférées et forment ce faisant différentes communautés (Costello et Moore, 2007). Selon Henry Jenkins, chercheur spécialisé dans les nouveaux médias, « le web est un lieu d'expérimentation et d'innovation, où les amateurs tâtent le terrain, développent de nouvelles pratiques et de nouveaux thèmes » (Jenkins, 2013). Au-delà de ces sites grand public accessibles à toutes et à tous, il existe également des sites plus « intimistes » créés par des passionnés de certains univers fictifs, plus communément appelés des « fans ». Le public des fans est tout particulier en ce qu'il relève presque du « professionnel » d'une série : son niveau de connaissances par rapport à une série donnée est généralement supérieur à celui du spectateur moyen. Le fan se regroupe plus volontiers dans des communautés afin d'assouvir un besoin d'échanger ses connaissances avec d'autres personnes comme elle ou lui. Henry Jenkins, qui est par ailleurs théoricien des « fan studies », dira à leur égard que :

Les fans ressentent le besoin de parler des programmes qu'ils regardent avec d'autres fans [et leur] réception n'est pas concevable dans l'isolement, elle est toujours façonnée par les apports des autres fans. (Jenkins, 2013)

Ainsi, grâce à internet, les sériephiles ont la possibilité d'échanger avec facilité et sans frontières, ce qui a pour conséquence de donner vie à un nouveau type de rapport à la série.

1.2 Le succès de la série dystopique

Les séries sont désormais un phénomène social. L'écrivain et journaliste américain Brett Martin a publié un essai portant sur les anti-héros dans les séries, élu meilleur essai été 2013 par le *Guardian*.³ Il considère le genre sériel comme à l'origine d'une révolution créative dont l'ambition est de devenir une nouvelle forme artistique qui occuperait une position de premier plan dans la culture audiovisuelle actuelle. Selon lui, le succès et la qualité de certaines séries proviendraient notamment de leur capacité d'anticipation sur la société. Ainsi, les séries ne seraient plus le miroir de la vie mais l'image hypothétique de ce que pourraient devenir les sociétés futures.

Or, dans les séries, la société de demain est très souvent dépeinte de façon tragique, d'une façon qui pourrait être décrite comme dystopique. La dystopie est un genre qui consiste à mettre en scène une société imaginaire proche du présent mais dans laquelle il devient illusoire d'aspirer à un quelconque bonheur en raison des répercussions négatives d'une vision du monde qui dépasse les protagonistes en scène (Vieira, 2013). Elle est l'opposé de l'utopie et est donc diamétralement opposée à

³ « Des hommes tourmentés : Le nouvel âge d'or des séries : des Soprano et the Wire à Mad Men et Breaking bad », De la Martinière Éditions

l'idée d'une réalité idéale. Ainsi, les thèmes littéraires adoptant une tangente catastrophique et alarmiste face à l'innovation scientifique s'associent le plus souvent au genre dystopique. Ces œuvres entretiennent donc une relation toute particulière à la réalité et à la temporalité. En effet, elles insistent sur le fait que l'Histoire n'est pas seulement évolutionniste et progressiste mais également régressive et réactionnaire (Pfaelzer, 1980). Comme genre artistique, la dystopie a été principalement popularisée par la science-fiction, avec un des thèmes récurrents étant les avancées scientifiques et technologiques et leurs conséquences sur la société (Alkon, 2013).

Le mode narratif de la dystopie a souvent été considéré comme l'expression prédominante du 20^e siècle en raison de l'histoire totalitaire de nombreux États jusque dans les années 1950 à 1960 (Claeys, 2010). Depuis le début des années 2000, les séries télévisuelles continuent d'adopter cet angle dystopique même en l'absence de référence à des régimes totalitaires, leurs sociétés de réalisation. En effet, on note l'apparition d'un nombre très important de séries à succès dans les dernières années qui sont considérées comme des dystopies. Parmi celles-ci, notons *3%* (2009), *Under the Dome* (2013), *The Last Ship* (2014), *Westworld* (2016), *Trepalium* (2016) ou *The Handmaid's Tale* (2016), cette dernière ayant remporté de nombreux prix, incluant cinq *Emmy Awards* en 2017 dont celui de « Meilleure série dramatique ». Au-delà des États-Unis, le succès des séries dystopiques émanent également de zones géographiques variées, allant du Royaume-Uni et de la France jusqu'au Brésil.

1.3 Le cas de la série Black Mirror

Dans ce mémoire, nous nous intéressons principalement à la série d'anthologie britannique *Black Mirror*, réalisée par Charlie Brooker. La série compte jusqu'à présent quatre saisons. La première saison a été diffusée sur les ondes de la télévision britannique en 2011 et la dernière saison a été mise en ligne sur *Netflix* en décembre 2017. Le mode de diffusion a changé à partir de la troisième saison : alors que les deux premières avaient été retransmises sur les ondes locales britanniques, les deux dernières ont été reprises et intégralement diffusées sur *Netflix*, qui est, selon le réalisateur de la série, « the most fitting platform imaginable » pour une série du genre.⁴ En effet, selon lui, *Netflix* leur aurait permis d'être plus créatif dans leur contenu tout en ayant un impact sur un bassin plus large de personnes.

La série comprend un total de 19 épisodes qui mettent en scène les tourments générés dans un monde futuriste par l'introduction d'une nouvelle technologie. Chaque épisode montre la façon dont les nouvelles technologies prennent le contrôle de la vie des individus qui les utilisent. La mise en scène des technologies concernent la vie de tous les membres de la société, qu'il s'agisse du gouvernement (épisode 1, saison 1), de l'armée (épisode 5, saison 3), des professionnels de la santé (épisode 6, saison 4) ou des citoyens, qu'ils soient adultes (épisode 1, saison 2) ou enfants (épisode 2, saison 4). La série dépeint un tableau tragique de la tournure éventuelle que peut prendre l'utilisation des nouvelles technologies. Les nouvelles technologies y sont plus souvent représentées comme addictives par leurs usagers ainsi que par la société

⁴ Citation parue dans l'article du Journal *The Guardian* datant du 25 septembre 2015.

qui gravite autour d'elles. À titre d'exemple, l'épisode 3 de la saison 1 (« The Entire History of You ») met en scène l'existence de verres de contact qui permettent de filmer et d'enregistrer en permanence ce qui est vu par celui qui les porte. Ces verres offrent la possibilité d'effacer à volonté ses propres souvenirs et de les revisualiser afin d'en scruter les détails. Les souvenirs sont également rétroprojectables et peuvent ainsi être diffusés à la vue de tous. Dans l'épisode en question, cette technologie interfère significativement avec la vie des protagonistes et devient la cause de plusieurs bris d'affiliation entre eux. Comme autre exemple, dans l'épisode 5 de la saison 3 (« Men Against Fire »), le thème concerne la manipulation opérée par un gouvernement sur ses citoyens. L'État en question souhaite anéantir une catégorie de personnes jugées dangereuses pour la société et afin d'exécuter ce dessein, il autorise l'implantation d'une puce dans le cerveau de militaires en service afin de modifier leurs perceptions. Ainsi, plutôt que de percevoir lesdits êtres humains tels qu'ils sont, les militaires se mettent à les percevoir comme d'affreux monstres, plus facilement interprétables comme des éléments nuisibles et donc plus facilement éliminables. Cette population peut donc être éradiquée de façon congruente avec la perception de ceux qui reçoivent les ordres, sans contestation ni remise en question. À la fin de l'épisode, on comprendra que les personnes à éradiquer sont en vérité des citoyens qui sont porteurs de gènes non désirés par le gouvernement en question.

L'une des particularités de *Black Mirror* est d'être une série d'anthologie. Plusieurs auteurs se sont penchés sur la notion d'anthologie dans les séries télévisées. Selon Stéphane Benassi, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication, une anthologie est une fiction qui possède des séquences extérieures à l'histoire comme une voix hors champ ou un présentateur externe qui introduit et conclut l'épisode (Benassi, 2000). Bien que cette définition convienne à certaines séries plus anciennes comme *Dead Zone* (1983), elle s'applique moins à *Black Mirror* où de telles séquences externes sont absentes. Alain Carrazé, journaliste et spécialiste des séries télévisées, décrit plutôt la série d'anthologie comme une série où

le thème est le fil rouge de la série, c'est-à-dire qu'il est le seul point commun entre les différents épisodes, ceux-ci se déroulant sans suivre les mêmes protagonistes et sans demeurer dans les mêmes lieux. Cette définition sied davantage à *Black Mirror*.

Les séries anthologiques partagent toutefois plusieurs points communs avec les séries non anthologiques, notamment sur la présence d'un schéma itératif (Eco, 1993), c'est-à-dire la présence d'une narration répétitive. En effet, chaque épisode de *Black Mirror* présente une construction similaire où le suspense dépend de la mise en scène dystopique d'une nouvelle technologie. Toutefois, précisons que bien que l'anthologie ait été un des premiers sous-genres de la fiction télévisée, elle n'est plus tant utilisée aujourd'hui (Esquenazi, 2014). En ce sens, *Black Mirror* se distingue des autres séries actuelles à succès.

1.4 Le choix de *Black Mirror*

Le succès de la série est une des raisons du choix de *Black Mirror* pour notre mémoire. En effet, les différentes saisons de la série ont gagné de nombreux prix incluant l'*International Emmy Award* pour « Meilleure mini-série » (2012), le prix de la meilleure série du Festival de la Rose d'Or de Lucerne (2012) et le prix du meilleur téléfilm aux *Emmy Awards* (2017). De nombreux articles dans les journaux ont été écrits à propos de *Black Mirror*.⁵ Il est important que la série sujette à notre analyse

⁵ « 'Black Mirror' and the Horrors and Delights of Technology », The New York Times, 30 janvier 2015 ; « Black Mirror : les écrans totalitaires de Charlie Brooker », Libération, 6 janvier 2012 ; « The Dark Side of our Gadget addiction », The Guardian, 1^{er} décembre 2011

ait été suffisamment populaire pour avoir généré un large bassin de critiques et d'écrits. La série doit également aborder des thèmes contemporains afin de mieux appréhender les symboles de la société contemporaine. Est-ce que la dystopie est un de ces symboles ? C'est à travers l'étude de la réception de la série que nous proposons de répondre à cette question. Le succès de la série *Black Mirror* dans plusieurs régions du monde suggère que la série concerne des thèmes qui interpellent le public d'un peu partout. Nous sommes également d'avis que *Black Mirror* est une série qui prête beaucoup à la discussion. Notre expérience personnelle nous a amenée à fréquemment surprendre des conversations en public portant sur la série et sur les thèmes qui y sont abordés, une preuve de son succès et de son impact. Le ragot et la discussion autour d'une série servent souvent de « ciment social » qui établit un lien entre le spectateur et la série (Geraghty, 1981). Katz et Liebes disent même que les ragots ne portent pas uniquement que sur la série mais qu'ils nous informent également sur la vie du spectateur qui « projette sa vie à travers la série » (Liebes et Katz, 1990). À notre avis, le succès international de la série démontre donc un attrait généralisé pour le thème de la dystopie qui dépasse les frontières et c'est précisément la nature et les mécanismes de la réception de cette dystopie que nous analyserons dans ce mémoire à travers le cas de *Black Mirror*.

1.5 Dystopie et *Black Mirror*

1.5.1 Définition de la dystopie

Puisque la dystopie répond à l'utopie, nous allons débiter par déterminer ce dernier terme. L'utopie apparaît pour la première fois dans le livre *Utopia* de Thomas More, publié en 1516. Ce livre a été publié et diffusé à l'approche de la Réforme protestante à une époque de guerre et de misère. À contre-courant des événements bouleversant sa société, son ouvrage décrit une société parfaite et imaginaire, représentante d'un nouveau monde et proposant une nouvelle forme de gouvernement. Thomas More y décrit une société sans vols, sans impôts, sans monnaie et surtout sans la misère présente à cette époque en Angleterre. D'après lui, la société idéale est une société où la liberté règne et oriente les comportements et les esprits. L'utopie représente la société idéale. Le succès de cet ouvrage a été particulièrement retentissant dans la France des XVII^e et XVIII^e siècles, fastes en termes d'idéologies et de bouleversements sociaux et gouvernementaux. En 1868, le terme de dystopie est utilisé pour la première fois par le philosophe et économiste britannique John Stuart Mill :

Jeremy Bentham semble avoir inventé « Cacotopie » un mauvais lieu - et ce terme fut plus tard associé au terme « dystopie » par John Stuart Mill. Comme député de Westminster, dans un discours à la chambre des communes prononcé en 1868, il se serait moqué de ses opposants : "c'est peut-être trop élogieux de les appeler utopistes, ils devraient être appelés dystopistes ou cacotopistes. Ce qui est communément appelé utopiste est quelque chose de trop bon pour être applicable; mais ce qu'ils semblent promouvoir est trop mauvais pour l'être". (Kumar, 1991, p.447)

Il importe donc de préciser que d'autres termes incarnent également le concept de dystopie comme « cacotopie », « anti-utopie » ou « utopie négative ». Bien que le

terme de dystopie demeure le plus répandu (Aldridge, 1984), ces autres termes ont souvent été utilisés de façon interchangeable dans les écrits et traités comme des synonymes. Chacun de ces termes est toutefois porteurs de certaines nuances. En effet, l'anti-utopie est plus éloignée de l'utopie et de la dystopie car elle met l'accent sur le questionnement et le doute. En effet, le terme d'anti-utopie servait à exprimer la peur de ceux pour qui les éléments qui apparaissaient prometteurs aux utopistes, comme la science, la technologie et le progrès matériel, devenaient de plus en plus interprétés comme une menace aux valeurs humaines (Rüsen *et al.*, 2006). Pour sa part, la contre-utopie ne met pas seulement en scène un cauchemar ou un rêve, elle montre surtout l'existence de la conscience d'un conflit (Huntington, 1982). La dystopie découle de l'utopie et se présente étymologiquement comme une déformation de l'utopie. Bien qu'opposées, elles partagent une structure commune puisqu'elles sont toutes les deux centralisées sur la dénonciation de problèmes sociaux. Ce qui caractérise le plus la dystopie, c'est son caractère symbolique et son utilisation d'un langage métaphorique, souvent ironique, qui rapproche la dystopie de la fiction par rapport à la contre-utopie dont le terme se rapproche plutôt du discours politisé (Guertin, 2000).

Ainsi, il nous semble que *Black Mirror* est une série dystopique plus qu'une série contre-utopique. La série utilise un langage métaphorique qui est clairement satirique et symbolique. Ceci va dans le sens des œuvres dystopiques satiriques représentant fréquemment une forme de critique sociale (Moylan et Baccolini, 2003). À la fin de chaque épisode de *Black Mirror*, on comprend le caractère grotesque des actions des protagonistes quant à leur usage des nouvelles technologies. Par exemple, dans l'épisode *Nosedive* (épisode 1 de la saison 3), la protagoniste perd ses moyens ainsi que sa dignité lorsque chute sa « cote de popularité virtuelle », ce qui la condamne à ne plus être fréquentable socialement. Ainsi, les personnages de *Black Mirror* prennent conscience de l'existence d'un conflit avec leur rapport aux nouvelles

technologies. En ce sens, chacun des épisodes met l'accent sur les aspects cauchemardesques des nouvelles technologies dans la société.

1.5.2 La dystopie dans *Black Mirror*

La série *Black Mirror* est considérée dystopique en raison des conséquences négatives de l'impact des nouvelles technologies sur les individus et la société. Chaque épisode de *Black Mirror* met en scène une technologie fictive, ou une technologie déjà existante dans le monde d'aujourd'hui mais dont l'usage devient abusif. La série pourrait donc être qualifiée de série à suspense idéologique, aucun des épisodes ne laissant la place à une fin heureuse. Au contraire, chacune des finales laisse présager le pire pour le futur. Le ton est satirique et l'angle est sombre. La série se veut comme un lieu de questionnement sur l'effet des technologies sur le présent plutôt qu'une tentative de prévisualisation d'une société future qui aurait perdu le contrôle des nouvelles technologies. En effet, Charlie Brooker affirme que dans la série *Black Mirror*, « il n'est pas tant question de ce que le monde pourrait devenir, mais d'une suite de réflexions sur notre présent ».⁶ Bien que la série puisse être perçue comme un avertissement face à la dépendance des sociétés aux nouvelles technologies, il ne s'agirait toutefois pas d'un choix créatif intentionnel, selon le réalisateur, qui admet être naturellement anxieux face à l'utilisation abusive des

⁶ Entrevue de Charlie Brooker, « Black Mirror saison 3 sur Netflix : Je vous que vous sortiez des épisodes en tremblant », Téléràma, 21 octobre 2016. Disponible à : <https://www.telerama.fr/series-tv/charlie-brooker-je-veux-que-vous-sortiez-des-episodes-de-black-mirror-en-tremblant.148391.php> [Consulté le 4 mars 2017]

technologies. Son angle d'approche serait donc plutôt déterminé par la mise en scène d'une crainte personnelle plutôt que d'une véritable volonté de porter un message social, qu'il transmet par sa série à un public d'envergure. Toutefois, bien qu'il s'agisse d'une fiction et que le réalisateur précise ne pas faire de prédiction sur l'avenir, elle possède le potentiel d'être interprétée comme un futur possible pour nos sociétés. À ce propos, Ulysse Mouron, le rédacteur du webzine *Cinepsis*, qualifie la série de « prophétique ».

La dystopie se révèle dans *Black Mirror* par la représentation des conséquences menaçantes des nouvelles technologies pour la société, que ce soit à travers le fonctionnement, l'utilisation ou les répercussions de la technologie sur l'individu. La série met en scène des stéréotypes qui génèrent volontairement la peur chez les spectateurs, celle-ci se répandant par la suite par le biais de la plateforme *Netflix*, l'une des plateformes de flux continu les plus regardées du monde. Le titre de *Black Mirror* fait d'ailleurs référence aux « miroirs obscurs » de la société et cherche à mettre en scène les problématiques marquantes de la société contemporaine. La série se veut un moteur de transmission d'un sentiment de peur.

1.5.3 L'univers dystopique de *Black Mirror* : la peur des nouvelles technologies à la télévision

Œuvres adaptées au cinéma, au succès limité, mais aux préoccupations cruciales, la science-fiction a donné naissance à la science-fiction filmique. Chefs-d'œuvre ou non, le cinéma de science-fiction a fait sien le questionnement sur le devenir de la société, et sur cette question de l'utopie. La science-fiction n'est pas optimiste, elle interroge, et le dysfonctionnement utopique apparaît sous différentes formes dans différents

films, reprenant les grandes phases de l'utopie pour les inverser. La peur sert de fonts baptismaux à la science-fiction, la peur de ce que l'on peut perdre, et surtout de ce que l'on risque d'engendrer : robots, génétique, opérations en tous genres, informatique, sécurité accrue, rêves et désirs qui finissent par tourner au cauchemar. (André, 2005, p.172)

Black Mirror est une série dystopique d'anticipation, c'est-à-dire qu'elle met en scène la société telle qu'elle pourrait être dans un futur proche ou lointain. Généralement, les œuvres d'anticipation se basent sur l'actualité, comme sur un phénomène social ou une politique particulière, afin d'imaginer un monde futuriste. Dans *Black Mirror*, le réalisateur s'est permis d'imaginer comment serait la société de demain ainsi que notre manière d'utiliser les nouvelles technologies. Nous allons brièvement introduire ce sujet puisque le thème de la dystopie de la série réfère à cette utilisation.

Les nouvelles technologies ne sont pas vues uniquement pour leur aspect utilitaire, entendons positif, mais sont également rattachées à tout un ensemble de représentations négatives qui sont assimilables à de la peur. La télévision a certainement joué un rôle important dans la diffusion de représentations qui effraient le public. Grâce à son pouvoir d'influence, la télévision est devenue un outil d'éducation de nos sociétés (Wolton, 2011) et détient « une sorte de monopole de fait sur la formation des cerveaux d'une partie très importante de la population » (Bourdieu, 1996). La télévision a donc une forte influence qui contribue à la construction de l'imaginaire des membres d'une société puisqu'elle est avant tout un vecteur de représentations (Macé, 2002). Elle se nourrit des problèmes de société pour élaborer le contenu de ses programmes. Ainsi, les séries et émissions s'inspirent du climat de peur généré par les événements de l'actualité. La peur est aujourd'hui un sentiment omniprésent dans nos sociétés et la télévision va permettre de l'incarner en la mettant en scène. La télévision répond à la théorie de la « cultivation », c'est-à-dire que les croyances du monde extérieur sont cultivées par la télévision et deviennent le fruit de l'exposition du public à la télévision, qui elle-même propage, entretient et

créée des normes (Gerbner *et al.*, 1980). D'ailleurs, la peur a été utilisée à plusieurs reprises comme trame de fond de certaines séries télévisées, comme *Homeland* (2011) ou *24* (2001).

Philothée Gaymard, journaliste et écrivaine à la revue *Usbek & Rica* dédiée aux questions existentielles et technologiques de demain, analyse les tenants et aboutissants de la dystopie de la manière suivante :

Par essence, faire de la science-fiction, c'est parler du futur pour mieux penser le présent. [...] La dystopie fonctionne comme un épouvantail, un repoussoir : on s'invente des futurs qui font peur pour mieux les éviter... sauf qu'on ne les évite pas. La pelletée de films, livres et séries sortis depuis les années 1970 sur les conséquences de la surpopulation, du changement climatique, des guerres, de la destruction de nos capacités reproductrices (scénarios dans lesquels ce sont toujours les pauvres et les femmes qui trinquent) n'a en rien empêché ces craintes de devenir réalité. Alors, si la dystopie alimente notre fascination du pire plus qu'elle ne nous en dissuade, faut-il l'abandonner au profit d'utopies enthousiasmantes, de rêves d'avenir en commun que, pour les avoir vus en fiction, nous aurons plus envie de réaliser ? Ça se défend, mais ce serait nier un autre des pouvoirs politiques de la dystopie : la commisération, qui est le premier pas vers l'union, puis l'action.⁷

Ainsi, l'œuvre dystopique est à comprendre comme ayant un pouvoir politique et social fort sur son public. Elle est une première action à partir de laquelle plusieurs autres devraient découler. Dans le cas de *Black Mirror*, on peut dire qu'une des actions possibles serait que le public développe un regard critique de l'utilisation des nouvelles technologies au quotidien.

⁷ Publié dans l'article intitulé « La servante écarlate, un manuel pour les dystopies du XXI^{ème} siècle » le 8 mai 2017. Disponible à : <https://usbeketrica.com/article/la-servante-ecarlate-un-manuel-pour-les-dystopies-du-xxie-siecle> [Consulté le 8 août 2018]

1.6 Questions de recherche

Black Mirror est donc une série dystopique qui met en scène la relation des sociétés mondialisées face à leur rapport aux nouvelles technologies. La série utilise comme thème principal une idéologie bien ancrée, nourrie et largement diffusée dans la société : le danger que pourrait représenter l'utilisation des nouvelles technologies dans un futur proche (Baudrillard et Evans, 1991 ; Castells, 2001 ; Ellul, 2008). La politique de la peur est un moyen de communication largement utilisé à l'heure actuelle. Par exemple, une des conséquences directes des attentats du 11 septembre 2001 a été l'apparition d'une culture de la peur, voire même de la terreur. Celle-ci se réaffirme encore davantage 15 ans plus tard par les attentats du Bataclan (Birkenstein et al., 2010). Or, la peur dans nos sociétés n'est pas seulement liée à des événements tragiques et sporadiques de cette envergure ; elle est désormais véhiculée dans la société à travers une variété de discours dont l'objectif est de mettre l'accent sur les aspects négatifs plutôt que positifs de la réalité, et ce, afin d'attiser et d'entretenir le sentiment de peur.

Le philosophe Andrew Feenberg a étudié cette mutation des mentalités. D'après lui, la télévision a été un influenceur du sentiment de peur et notamment de celle liée à l'usage de la technologie. Des thèmes dystopiques sont conséquemment apparus tant dans les fictions que dans les séries télévisées. Les idées négatives par rapport à la technologie ont été propagées initialement par des personnes dites « technophobes », jusqu'à ce qu'elles finissent par se développer en une conscience collective dystopique. La peur de la technologie n'est donc désormais plus seulement réservée à ces personnes « technophobes » ou à une certaine élite de la pensée comme à

l'époque de Heidegger ou de Marcuse : elle est désormais devenue un mouvement populaire (Feenberg, 2017).

La série *Black Mirror* s'inscrit dans ce mouvement populaire et c'est pourquoi la série nous paraît particulièrement représentative et adaptée à l'étude de la dystopie contemporaine dans le contexte d'une fiction. Dans ce mémoire, nous allons donc nous pencher sur la réception de la dystopie utilisée par cette série. De plus, puisque ce qui nous intéresse est de donner la parole au public afin de comprendre si la dystopie est justement un facteur du succès de *Black Mirror*, nous étudierons plus particulièrement la réception de la série par les spectateurs. La « dystopie technologique » est déjà très présente et sujette à controverse dans la société : il est donc intéressant de se demander pourquoi une série télévisée dont le mode narratif est dystopique devient éventuellement un succès. Est-ce que la série télévisée dont le but premier était de divertir prendrait une nouvelle tournure et deviendrait maintenant un moyen de véhiculer une idéologie dystopique en vogue ? C'est ainsi que nous en venons à la question principale de recherche : **dans quelle mesure la mise en scène dystopique de *Black Mirror* contribue-t-elle à son succès ?**

Plusieurs questions sectorielles découlent de cette question principale :

1. Dans quelle mesure la série *Black Mirror* est perçue comme une fiction réaliste ?
2. Quel rôle joue la dimension dystopique de la série par rapport à son appréciation ?
3. Comment est interprété le message de la série *Black Mirror* par son public ?

1.7 Les objectifs et hypothèses de recherche

En ayant fait le choix d'étudier la réception de la série *Black Mirror*, notre objectif principal était de déterminer et de comprendre l'importance du genre dystopique dans le succès des fictions dystopiques en étudiant les critiques postées sur un site internet populaire rassemblant des internautes amateurs de séries télévisées.

Afin de répondre à notre question de recherche, nous avons établi différents objectifs de recherche :

1. Comprendre le lien entre la réalité et la dystopie dans la série. L'effet miroir avec la société actuelle représenté dans la série est-il porteur de sens ?
2. Identifier les différentes expériences vécues par les spectateurs au moment de son visionnement vis-à-vis de la dystopie et leurs interprétations. Est-ce que la dystopie rend le public inconfortable ? Est-elle associée à des sentiments de peur ? Est-elle addictive ?
3. Mieux appréhender le public de cette série dystopique et cerner les interprétations du message véhiculé à travers l'ensemble des épisodes.

Nous proposons trois hypothèses à nos questions de recherche :

1. La série serait tantôt réaliste tantôt futuriste, mais elle serait toujours crédible dans le sens où le spectateur pourrait à chaque épisode s'identifier aux histoires des différents personnages sans difficulté. Cette identification serait renforcée par la mise en abyme qui permettrait d'instaurer un processus réflexif quant à la véracité de la fiction regardée.

2. La dystopie ferait avant tout réfléchir à la condition du spectateur dans une société. Les spectateurs seraient touchés par l'effet miroir et ressentiraient donc des émotions assez vives.
3. Le public de la série serait un public amateur de séries et de cinéma qui aime analyser les œuvres qu'il regarde. Il aurait un avis tranché sur le message dystopique puisque celui-ci est souvent le thème de plusieurs débats publics. Il est possible que le public de la série affirme s'ennuyer en raison de la redondance de la conclusion de *Black Mirror*, qui est souvent entendue dans les médias.

Afin de remplir nos objectifs de recherche, répondre à nos questions et vérifier nos hypothèses, une analyse de contenu des critiques amateurs, accompagnée d'une brève analyse quantitative des profils des critiques, nous apparaît la méthodologie la plus adaptée. Nous reviendrons plus en profondeur sur les détails de notre méthodologie dans le troisième chapitre.

1.8 Pertinence communicationnelle, scientifique et sociale

Les séries télévisées représentent un univers en pleine mutation, de par leur qualité et leur nombre sans cesse croissant. Alors que la notion de « public de masse » a longtemps été accolée au public des séries télévisées, renvoyant ce faisant une image généralement connotée négativement, on parle désormais du public des séries

télevisées comme d'un public cultivé.⁸ Certains ont élevé la série télévisée au même rang que d'autres œuvres d'art. D'autres dans le domaine de la recherche en ont fait leur objet d'étude alors qu'il s'agissait d'un objet suscitant relativement peu d'intérêt scientifique par le passé. Olivier Aïm, analyste des médias, qualifie par exemple *Black Mirror* de « série théorique et intelligente ».⁹ Est-ce que la série télévisée deviendrait donc un symbole de l'élite ? Les médias qualifiés de « masse », comme pour les séries, ont eux aussi une réputation en pleine mutation. Il nous paraît donc essentiel d'aller à la rencontre du spectateur afin de mieux comprendre ce phénomène communicationnel.

Notre étude s'inscrit dans un contexte de transformation de la perception des séries télévisées. Sarah Sepulchre, professeure en sciences de l'information et de la communication, explique que la série télévisée est un objet d'étude pertinent au niveau communicationnel et social, notamment en ce qui concerne l'étude de sa réception.

La série télévisée – en tant qu'objet de savoir – agit à la fois comme trace concrète d'une production, comme représentation d'un point de vue sur le monde contemporain et comme illustration du monde vécu du destinataire de ce format télévisuel. C'est à ce triple titre que la série télévisée constitue à la fois un territoire à défricher et un objet d'étude novateur dans le champ des sciences de l'information et de la communication et des études culturelles. (Sepulchre *et al.*, 2011)

Effectivement, les études de la réception, nées au sein des « Cultural Studies »,

⁸ Dominique Pinsolle et Arnaud Rindel, *Le Monde diplomatique*, « Séries télévisées pour public cultivé », juin 2011, p.27. Disponible à : <https://www.monde-diplomatique.fr/2011/06/PINSOLLE/20687> [Consulté le 7 juillet 2017]

⁹ Olivier Aïm, *Le Nouvel Obs Le Plus*, « Black Mirror sur France 4 : impossible d'y être indifférent, cette série est brillante », le 2 mai 2014. Disponible à : <http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1196540-black-mirror-sur-france-4-impossible-d-y-etre-indifferent-cette-serie-est-brillante.html> [Consulté le 4 mars 2018]

s'inscrivent dans le champ des recherches en communication. Elles représentent le « carrefour de toutes les interrogations sur les publics » (Maigret, 2006, p.126). Notre objectif de recherche va dans ce sens puisqu'il cherche à comprendre comment le traitement dystopique de l'usage de la technologie dans la série *Black Mirror* est interprété par le public de la série. Aussi, puisque les séries télévisuelles sont inscrites dans le processus de « "configuration" et de "reconfiguration" des représentations symboliques du monde dans lequel se trouvent les individus » (Macé, 2001), nous pensons qu'il est pertinent d'essayer de comprendre la vague de questionnements actuels sur l'effervescence dystopique des fictions.

Les séries télévisées sont souvent symptomatiques de notre époque. En effet, Barbara Villez, directrice du réseau S.E.R.I.E.S., explique que les séries « sont une manière de se donner des représentations partagées sur les préoccupations actuelles » (Villez, 2008). La série que nous étudions traite d'une problématique qui est pourvue d'intérêt public car il s'agit d'un sujet à polémique : l'utilisation des nouvelles technologies est-elle devenue abusive dans nos sociétés industrialisées ? Nous nous sommes intéressée à la perception du public quant à ce phénomène qui pourrait potentiellement obscurcir le futur proche. Nous nous interrogeons sur les raisons du succès de la série et sur le niveau auquel la dystopie y contribue. Pourquoi les spectateurs acclament-ils une série qui fait la promotion de la peur et ne laisse guère d'espoir à un futur prospère ? Puisque notre étude de la réception porte sur la dystopie, thème qui s'inscrit non seulement dans le paysage fictionnel mais également dans le paysage médiatique et politique d'aujourd'hui, il nous semble que notre étude est pertinente à l'échelle sociale.

En résumé, en proposant une étude de la réception, nous souhaitons parvenir à une meilleure compréhension du processus de lecture de la série télévisée ainsi que de la

construction de sa signification, mais surtout de l'interprétation du ou des aspects symboliques qui en découlent.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Dans ce chapitre, nous définirons les trois concepts fondamentaux de notre projet de recherche. Tout d'abord, nous présenterons ce que signifie l'étude de la réception d'une œuvre télévisuelle, principalement en abordant les théories des « Cultural Studies » (en incluant le concept de public) qui influenceront notre analyse de façon significative. Puis, nous aborderons la question de la représentation de la réalité dans le contexte d'une œuvre de fiction diffusée à la télévision. Enfin, nous étudierons l'histoire et l'importance des critiques amateurs, sur lesquelles portera notre analyse.

2.1 L'étude de la réception d'une série télévisée

2.1.1 Présentation de l'étude de la réception

Nous allons répondre à nos questions de recherche en faisant une étude de la réception de la série *Black Mirror* à travers l'étude des critiques amateurs. Nous allons succinctement décrire dans ce paragraphe ce que représente une telle étude afin de bien cerner notre objectif de recherche.

L'étude de la réception peut être décrite comme un pont entre les textes, c'est-à-dire comme l'étude des relations entre certains objets médiatiques comme les séries et le processus interprétatif du public qui découle de son interaction avec ces objets. En effet, son objet d'étude porte précisément sur la relation entre le texte et le lecteur, le plus souvent décrit à partir du modèle texte-lecteur (Dayan, 1992). D'après plusieurs chercheurs dont Dayan (1992), Livingstone (1989) et Wolf (1992), ce modèle se présente en six points :

- 1) La réception est le lieu et le moment où se produit le sens. Le sens naît de la rencontre entre un texte et un lecteur.
- 2) La connaissance d'un texte ne peut pas être déduite de la pure structure textuelle. Il est donc impossible de prédire son interprétation sur cette base seulement.
- 3) Rien n'oblige à ce qu'un texte encodé d'une certaine façon soit interprété d'une autre façon.
- 4) Le lecteur est actif.
- 5) Le lecteur est un être social et socialisé et non seulement psychologique.
- 6) Les effets du texte sur le lecteur sont déterminés par le lecteur lui-même et par sa position dans la communauté.

Des critiques à ce modèle existent : par exemple, celle de Hartley remet en question la notion de public dans l'étude de la réception sous prétexte que le public est imaginaire et insaisissable (Hartley, 1987). Dans ce mémoire, nous prendrons donc note que le public « n'est pas susceptible de parole, mais seulement de prosopopée », c'est-à-dire que le public représente un discours d'êtres symboliques (Dayan, 1992, p.151). Ainsi, il nous sera essentiel de devoir constituer un public, ce qui sera détaillé dans notre méthodologie dans le troisième chapitre.

Notre étude s'inscrit également dans la lignée des publications sur la dystopie (Drevon, 2018 ; Featherstone, 2017 ; Geppert et Hollinshead, 2017 ; Kirkpatrick, 2017). En effet, notre objectif de recherche est de comprendre la perception de la dystopie dans une fiction à succès adressée au large public. Dans plusieurs entrevues, Charlie Brooker, le réalisateur de la série *Black Mirror*, a exprimé clairement le message qu'il souhaite transmettre, soit de véhiculer une réflexion dans le présent qui porte sur l'usage des nouvelles technologies. Il serait donc intéressant d'analyser comment ce message est reçu et interprété.

2.1.2 Les « Cultural Studies » et le modèle codage/décodage

Les études culturelles, aussi appelées « Cultural Studies », sont un champ d'études apparu dans les années 1950 et 1960 qui vise à approfondir les connaissances relatives à la façon dont la culture agit « comme une contestation de l'ordre social ou à l'inverse comme un mode d'adhésion au pouvoir » au sein d'un groupe social (Mattelart et Érik, 2008). Les études culturelles font appel à un large éventail d'approches incluant les études de la communication, la sémiotique et l'ethnographie, toujours dans le but de mieux saisir le rôle de la culture dans les dynamiques d'un groupe social face à l'ordre établi. Ainsi, contrairement à d'autres disciplines où l'élaboration des connaissances peut se suffire à elle-même, les études culturelles arborent également d'autres facettes qui les connectent à des projets plus larges que la théorisation scientifique (Sardar et Loon, 1994). Par l'intégration de ces diverses approches, les études culturelles empruntent donc à l'étude de la réception et contribuent en retour à son développement dans les sciences de communication. Par exemple, un des apports les plus importants des études culturelles à l'étude de la

réception concerne les paramètres à prendre en compte lors de l'analyse de la réception. Ainsi, lors d'une analyse de la réception des médias, il s'agira de prendre en compte non seulement les caractéristiques individuelles de la personne qui reçoit le contenu médiatique mais également son style de vie et sa culture (Hoggart, 2009). Ces nouveaux paramètres enrichissent considérablement la théorie de la réception, laquelle propose que les textes littéraires présentent une pluralité de sens qui varient selon la perspective et la position du lecteur (Machor et Goldstein, 2000). Ainsi, le texte devient polysémique, c'est-à-dire doté d'une pluralité de sens (Fiske, 1986). L'interprétation des textes variera selon les individus sur la base de leurs caractéristiques socio-individuelles comme leur genre, leur classe sociale, etc., et ce, toujours dans le contexte d'une société donnée. L'apport des études culturelles a donc permis de mieux interpréter la réception par les individus de produits culturels autres que les œuvres littéraires, comme par exemple celle d'un contenu médiatique, en tenant compte de notions culturelles relatives à l'appartenance du décodeur à un groupe social.

La notion de décodeur est particulièrement importante et s'inscrit dans une approche développée par Stuart Hall, le théoricien central des études culturelles. Dans son article phare « Encoding and Decoding in the Television Discourse » (Hall et al., 1994), une référence dans le domaine des études culturelles et de l'étude de la réception (Procter, 2004), Hall remet en question le schéma traditionnel de la communication, soit celui consistant en un message qui provient d'un émetteur et qui se dirige simplement vers un récepteur. Par contraste, il propose un modèle basé sur le codage et le décodage. Dans ce modèle, le codage représente le moment où le message médiatique est créé alors que le décodage représente le moment où le destinataire identifie et interprète le message, lequel a été construit par les codes de l'émetteur au moment de l'encodage.

Hall distingue trois positions de décodage. La première est la position dominante ou hégémonique, c'est-à-dire que le décodeur partage le code de référence du message et accepte son sens codé. La deuxième est la position négociée, qui survient lorsque le récepteur définit le message selon son interprétation mais accepte certains des codes de référence. La troisième est la position oppositionnelle, et dans ce cas le récepteur fait une lecture contraire au sens dominant en utilisant un autre code de référence.

Ainsi, ce modèle pose que l'émetteur puise dans des « codes », c'est-à-dire un ensemble de signes et de règles qui permettent de constituer et comprendre un message afin de constituer ce qu'il souhaite transmettre comme information. Le message de l'émetteur nécessite souvent d'être simple et naturel. En effet, la simplicité du message permet au codage d'être investi en minutie. Ainsi, le message a plus de chance d'être perçu tel qu'entendu initialement par l'émetteur, sans que l'émetteur ne ressente le travail du codage.

Toutefois, le codage possédera toujours une trame de fond qui est perceptible car il emprunte généralement des visions du monde qui sont largement partagées. Cet aspect « naturel » du message a d'ailleurs été théorisé par Hall : il considère qu'un message apparaît « naturel » lorsqu'il fait référence à certains codes qui sont distribués si largement dans une communauté linguistique ou dans une culture et qui sont appris si tôt dans la vie qu'ils apparaissent comme n'ayant pas été construits (Hall, 1984). C'est à l'intérieur de ce processus que Hall considère qu'il devient nécessaire de prendre en considération plusieurs paramètres relatifs à la culture de certains groupes sociaux.

2.1.3 Un « spectateur critique »

La notion de public est centrale à l'étude de la réception. Alors que le public a longtemps été décrit comme passif et peu sélectif du contenu qu'il visionne, il a également été décrit par d'autres chercheurs comme étant au contraire actif. En effet, ces chercheurs se sont davantage attardés aux aspects actifs de la consommation médiatique (Hearn, 1989). C'est spécifiquement sur cette distinction que se posent les bases de la théorie des « Uses and Gratifications » : plutôt que d'investiguer la façon dont les médias influencent le public, elle s'intéresse à la façon dont le public choisit et consomme les contenus médiatiques. Ainsi, la recherche d'aujourd'hui portant sur le public en tant qu'objet d'étude ne traite plus le public comme un groupe inactif représenté par des graphiques et des pourcentages mais comme un sujet duquel des connaissances peuvent être extraites (Esquenazi, 2013). L'entreprise méthodologique aurait d'ailleurs contribué activement à une dialectique du public : l'ancienne vision passive du public aurait insisté sur l'acquisition de données comportementales à partir de sondages et de cotes d'écoute alors que la nouvelle vision active du public utiliserait plutôt des données auto-rapportées comme des questionnaires et des entrevues (Hearn, 1989). Désormais, l'étude de la réception « ne parle ni du public, comme le font les chercheurs empiriques ; ni au nom du public, comme le font les théoriciens critiques (...). Elle donne au contraire la parole à ce public et tend à s'effacer dans un premier temps devant cette parole » (Dayan, 1993, p. 18).

Le philosophe et critique d'art américain Arthur C. Danto a également élaboré sur ce point en avançant que l'œuvre de fiction appartient à chaque lecteur qui vit l'expérience de décodage (Danto, 1984). Ainsi, il propose que contrairement à la philosophie, la littérature n'a pas de prétention universelle au sens où son objectif n'est pas de chercher à expliquer chacun des mondes révélés par la lecture d'un

texte : la littérature se révélerait plutôt à travers l'expérience que chaque lecteur vit de la lecture d'un texte dans une circonstance donnée (Danto, 1984). L'œuvre est donc pensée comme médiatrice entre un thème et un lecteur, de sorte qu'un lecteur puisse se sentir concerné par un thème donné à partir du moment où une œuvre se révèle à lui (Esquenazi, 2013). Les grandes œuvres de littérature, et par extension les autres œuvres de fiction en général comme celles du cinéma et des séries télévisées, créent une telle relation avec le public (Danto, 1984).

L'étude de la réception repose également sur l'idée que le public ne représente pas une masse uniforme et que les études portant sur le public doivent l'aborder comme une notion plurielle (Rindlof, 1988). Sur cette base, il est donc difficile de définir des sous-types de public qui consommeraient des médias de masse comme des séries télévisées, d'autant plus si on souhaite prendre en considération les facteurs sociaux et individuels du public qui rendent compte des différences dans la réception. La perspective des études culturelles sur l'étude de la réception du public relativise en grande partie la mission scientifique consistant à déchiffrer les rouages des relations régissant les rapports du public aux médias de masse. En effet, elle devrait plutôt insister, tel que formulé initialement par Stuart Hall, sur la nature malléable de ces rapports et sur l'importance de résister à la « codification » d'un ensemble stable de théories et de méthodologies établies (Ang, 1995, p.37). L'étude de la réception du public ne consisterait donc pas en la recherche d'une seule réalité ; selon la perspective des études culturelles, il importe d'apprécier la référence à un objet symbolique puisque les interprétations du public relèvent inévitablement de la construction de certaines représentations de la réalité (Ang, 1995, p.38). Ainsi, on peut référer aux publics comme des « communautés interprétatives » (Esquenazi, 2014 ; Lindlof et Taylor, 2010).

Les communautés d'interprétation sont faites de ceux qui partagent les mêmes stratégies d'interprétation non pour lire les textes mais pour les

écrire, en établir les propriétés, leur attribuer des intentions. (Fish, 1980, p.171)

Le public est donc également « imaginé » car il se construit à travers le discours qui l'intéresse plutôt que selon des frontières physiques délimitées (Hartley, 2006). En effet, les membres d'un public ne sont pas toujours des personnes saisissables physiquement et n'appartiennent pas toujours directement à une même communauté. Malgré la distance, ils peuvent donc partager certains codes et expériences qui leur permettent de former une « communauté interprétative ». La communauté interprétative développe un consensus sur certains codes, lesquels mènent à la création partagée de sens pour la communauté en question (Lindlof et Taylor, 2010). Ainsi, même si le visionnage d'une série se fait seul, le téléspectateur fait toujours partie d'une communauté interprétative et sa construction de sens se fera elle aussi en référence aux codes communs de la communauté à laquelle il appartient implicitement ou adhère explicitement. Ce phénomène peut donc être conscient ou inconscient. Dominique Pasquier, sociologue de la culture et des médias, explique que :

Les téléspectateurs anticipent des contextes sociaux dans lesquels ils auront à parler d'eux comme téléspectateurs. Ils sont bien conscients que ce qu'ils vont dire d'un programme, serait-ce même pour déclarer qu'ils ne l'aiment pas ou ne le regardent pas, engage toute leur personne socialement, et ils apprennent vite à opérer le travail de figuration nécessaire pour entrer en conformité avec les normes et les valeurs des groupes dans lesquels ils cherchent à s'insérer. Ils apprennent à nier certains goûts, à refouler des préférences, ou au contraire à regarder pour entrer dans une communauté de téléspectateurs. (Pasquier, 2003, p.111)

Maintenant qu'il est admis que le public est actif, nous pouvons aller plus loin dans la réflexion sur le public. Nous avons emprunté le titre de cette section (« Un spectateur critique ») à Sonia Livingstone, ancienne directrice du Département des médias et des communications de la *London School of Economics and Political Science*, et à Peter Lunt, professeur des médias et de communication à l'Université de Leicester. Dans

leur article « Public actif, téléspectateur critique », ils expliquent qu'une des caractéristiques du public est justement d'être critique, au même titre que les experts peuvent l'être. Ils définissent de la façon suivante ce qu'ils entendent par le terme de « critique » :

L'adjectif « critique » renvoie à un comportement informel, distancié ou analytique à l'égard de l'émission, non à une négation ou à un rejet (cf. Liebes et Katz, 1990, dans ce numéro). La signification psychologique des réactions critiques est triple : elles révèlent le statut et le pouvoir que le spectateur confère au texte, les ressources interprétatives utilisées par le spectateur, et enfin la relation qu'établit le spectateur entre le texte et d'autres formes de connaissance sociale. (Livingstone et Lunt, 1993, p.146)

Ainsi, le spectateur qui critique est supposé détenir certaines capacités intellectuelles qui lui permettent de réaliser cet exercice. Le chercheur Daniel Dayan, spécialiste des audiences, partage cette idée d'un public qui réfléchit et qui communique ses idées. Il affirme ainsi que le public « peut être réflexif, conscient d'exister, dédaigneux d'autres publics, parfois défensif à leur égard : il n'est pas condamné au silence » (Dayan, 2000, p.431). En prenant la parole, le spectateur critique répond d'une part à une volonté de partage (Jenkins, 1992) et d'autre part à l'endossement d'une fonction de proclamation de « l'indépendance du sujet vis-à-vis du pouvoir des médias » (Livingstone et Lunt, 1993, p.147). Sur cette base, le spectateur possède un poids certain dans la société, voire même un certain pouvoir sur celle-ci (Livingstone et Lunt, 1993).

2.2 Le réalisme dans une œuvre de fiction

Black Mirror est une série qui met en scène un futur proche s'ouvrant sur un univers de sens distinctif : celui de la fiction. La fiction est souvent perçue à tort comme en opposition à la réalité (Jost, 2010). La fiction et la réalité ne sont pas opposées mais représentent plutôt des dimensions différentes qui n'appartiennent pas au même paradigme (Jost, 1995). La représentation du monde qui est mise en scène dans la série *Black Mirror*, bien que fictionnelle, demeure par exemple fortement ancrée dans la réalité. En effet, ce réalisme futuriste semble être un des facteurs de succès de la série. Notre étude cherchera donc à étudier la relation entre le public et la représentation de la réalité de la série.

2.2.1 La relation entre la fiction et la réalité

La télévision est un média complexe qui transmet à des téléspectateurs des programmes. Le sociologue Éric Macé explique que la télévision est :

Constituée en scène performative parce qu'elle n'est pas la représentation d'une réalité déjà là, mais la monstration d'un point de vue, la mise en scène d'un cadrage interprétatif, la proposition d'une plus ou moins grande légitimation ou déstabilisation des attendus. (Macé, 2007, p.69)

À la télévision, le monde est forcément fictif puisqu'il est réorganisé pour la caméra. Ce monde n'existe donc que lorsqu'il est filmé par la caméra. Dans son article « Que signifie parler de "réalité" pour la télévision ? », François Jost explique que la réalité joue le rôle d'un interprète d'images pour les fictions télévisuelles. Afin de bien

comprendre ce phénomène, il propose une typologie des principaux genres télévisuels basée sur trois modes d'énonciation : le mode authentifiant, le mode fictif et le mode ludique (Jost et Libbrecht, 1998). Le mode authentifiant concerne les genres télévisuels qui informent le public sur le monde comme les journaux et les magazines d'actualité. Ce mode est dirigé par la loi de l'authentifiant, c'est-à-dire qu'il faut savoir prouver ce qui est présenté. Le mode fictif concerne plutôt la construction d'un monde qui repose sur la seule règle que le monde fictif présente une cohérence interne régie à partir de postulats et de propriétés présentes dans la réalité. Le mode fictif inclut donc une grande partie des séries télévisées et des téléfilms, dont le déroulement cinématographique est lié à l'idée d'un univers cohérent et plausible comme le nôtre. Pour sa part, le mode ludique intègre à notre monde des règles particulières, qui sont dotées d'une logique interne dérivant de notre quotidien, comme les jeux télévisés et les émissions de divertissement. Ces trois modes ne sont pas mutuellement exclusifs ; par exemple, les modes fictif et ludique peuvent eux aussi suivre une dynamique régie par la loi de l'authentifiant. La typologie des modes d'énonciation de Jost peut également être présentée sous forme de schéma :

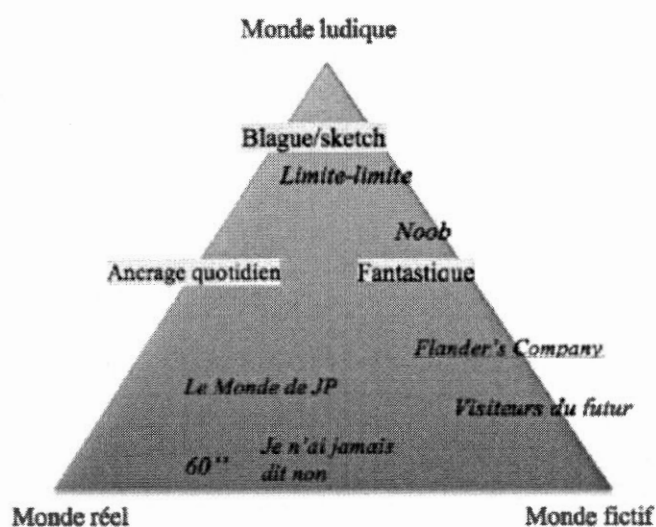


Figure 1. Schéma de la typologie des modes d'énonciation élaborée par Jost (2014)

La fiction est fortement liée au concept de « feintise » (Hamburger *et al.*, 1986). François Jost exemplifie le concept de feintise à partir des « raisins de Zeuxis », du nom de la peinture dont les raisins si réels que les oiseaux viennent y picorer (Jost, 1995). Bien que la représentation fictive du peintre soit aussi convaincante que la réalité, le peintre ne serait pas accusé de mensonge ou de trahison pour avoir reproduit la réalité. C'est de cette représentation du raisin, si bien feinte et ayant si bien trompé la vision du spectateur, que Käte Hamburger, germaniste et philosophe, utilise le terme de feintise. Selon le philosophe John Searle, l'acte de feindre dérive de l'intentionnel : il s'agit d'un de ces verbes qui contiennent logés en eux-mêmes le concept d'intention. Ainsi, il n'est pas possible de feindre de faire quelque chose sans avoir eu l'intention de feindre de le faire (Searle, 1982, p.109). Le mode fictif, et donc les séries télévisées, possède lui aussi cette volonté de feintise, cette recherche de feindre une représentation du monde afin de tromper le spectateur.

Un autre concept allie également la réalité à la fiction, celui de la « mimésis », une notion philosophique qui traite du rapport qu'entretiennent le réel et l'art. Par la mimésis, « il ne s'agit pas de présenter le réel, d'en imiter les formes plausibles, de le mettre sous les yeux du spectateur, mais de le re-présenter ». (Marchand, 1988, p. 110) C'est Aristote qui théorise ce concept de mimésis dans *La Poétique*. Selon lui, elle serait une « première tentative [pour] définir la fiction comme distance nécessaire par rapport au réel » (Marchand, p. 110). Selon Jean-Marie Schaeffer, chercheur et spécialiste de l'esthétique et de la théorie des arts, le concept de mimésis représente l'importance de la fiction dans nos vies. En effet, la pensée de Schaeffer peut se résumer ainsi :

La mimésis est un propre de l'homme, qui remonte à l'enfance et l'était des acquis de la psychologie cognitive. La fiction, envisagée en termes de « stimuli », suppose, pour celui qui provisoirement s'y « immerge »,

la présence d'un certain nombre de « leurres ». Mais ces leurres coexistent avec un démenti que leur oppose constamment la conscience. C'est ce démenti qui dégage la fiction de l'illusion. Dès la petite enfance, mais aussi tout au long de l'existence, la fiction, essentiellement définie comme une pratique sociale, reposant sur une feintise ludique, est, par-delà sa fonction esthétique, le moyen paradoxal de la négociation, sans cesse rejouée, de ma relation au monde. (Montalbetti, 2000, p.126-127)

L'interprétation qu'un lecteur se fait du monde dépend de la relation qu'entretient la fiction avec la réalité. C'est ainsi que peuvent être liées la feintise et la *mimésis* : « si la fiction est de l'ordre du *comme*, de la *mimésis* de la réalité, la feintise est une *mimésis* de l'énoncé de réalité » (Jost, 1995).

La réalité a donc un sens particulier lorsqu'elle est regardée au sein d'une œuvre de fiction. Toutefois, celle-ci est à étudier avec encore plus d'attention dans une œuvre de science-fiction telle que *Black Mirror* puisque ce genre aime jouer avec la représentation de la société et la temporalité.

2.2.2 La représentation de la réalité dans la science-fiction

Black Mirror est une série de science-fiction qui met en scène un univers dystopique. Avant de voir en profondeur ce qu'implique la dystopie, nous allons tout d'abord voir que la science-fiction, et plus précisément la dystopie, entretient un rapport particulier quant à la représentation de la réalité.

Le genre dystopique appartient aujourd'hui à la science-fiction, mais avant son apparition au cinéma, elle était déjà présente dans le domaine de la littérature, plus

particulièrement dans la littérature de l'étrange, qui inclut aussi le féérique et le merveilleux. La science-fiction se distingue des autres genres, surtout en regard de ses thèmes et de ses personnages. Les thèmes de la science-fiction consistent fréquemment en des notions d'altérité, de métamorphose, de science et de technique et les personnages sont souvent des protagonistes fictifs comme des androïdes et des humanoïdes (Torres, 2004). La science-fiction intègre dans sa trame trois références essentielles : le futur, la science et l'évolution de l'être humain et des sociétés humaines (Millet et Labbé, 2002). *Black Mirror*, par la mise en scène d'une société modifiée par les nouvelles technologies, intègre ces trois thèmes et est donc clairement ancrée dans la science-fiction. D'ailleurs, selon Roger Caillois, critique littéraire et philosophe, une caractéristique centrale de la science-fiction est la nature de la réflexion qu'elle propose sur la science, et plus précisément :

(...) sur ses pouvoirs, sa problématique c'est-à-dire ses paradoxes, ses apories, ses conséquences extrêmes ou absurdes, ses hypothèses téméraires qui scandalisent le bon sens, la vraisemblance, l'habitude, l'imagination par effet d'une analyse plus sévère et d'une logique plus ambitieuse. (Caillois, 1975, p.14)

Il considère que la science-fiction s'inscrit dans une certaine continuité avec la réalité et qu'elle peut par exemple pousser les études scientifiques vers un univers fictionnel.

En somme, l'anticipation et le « scientifiquement possible » dans un imaginaire est ce qui représente une des caractéristiques principales de la dystopie. Pour le critique littéraire Roger Bozzetto, la science-fiction est fondée sur « la création d'un monde du *si* » (Bozzetto, 1992, p. 45). La science-fiction met en scène la cohérence interne d'une extrapolation du monde réel inséré dans ce monde de l'étrange. Elle se base sur la connaissance pour investiguer des alternatives. En ce sens, elle s'apparente à un autre concept qui lui est très proche, l'utopie. Elle en représente également le prolongement et se fait le porte-parole d'une certaine morale et d'une certaine

idéologie. Ainsi, la science-fiction est considérée comme une exploration du réel dont le but est de faire voyager ses lecteurs (Torres, 2004).

2.2.3 Le réalisme : le pouvoir de la série télévisée ?

Jean-Pierre Esquenazi, spécialiste de la production culturelle et de sa réception, s'est penché sur le pouvoir de la fiction, plus précisément dans le contexte des séries télévisées. Selon lui, la réalité y occupe un rôle central. Le pouvoir de la série télévisée provient, d'une part, de la connaissance que possède un spectateur de la réalité, et d'autre part, de la façon dont cette connaissance permet l'interprétation de l'univers fictionnel de la série. Ce sont ces dynamiques qui permettent au spectateur de s'immerger dans l'univers fictionnel de la série (Esquenazi, 2013). Ce pouvoir passe nécessairement par l'immersion du spectateur, celle-ci ne s'exprimant jamais autant que lorsque les personnages et leurs destins entrent « en résonance avec nos investissements affectifs réels » (Schaeffer, 1999, p. 186). Pour qu'il y ait immersion, la fiction doit donc faire écho à la réalité du spectateur. Le spectateur possède d'une certaine façon le pouvoir de la série entre ses mains : c'est lui qui décide d'accorder de l'importance à une série lorsque le déroulement de celle-ci se rapproche de ce que le spectateur vit (Esquenazi, 2013). La fiction doit donc être entendue comme une expérience réelle et vécue (Dewey, 2010). Ainsi, en prenant en compte les rapports qu'entretiennent la réalité et la fiction et leur influence sur le pouvoir de la série télévisée, Schaeffer propose une problématique qui exprime bien l'objectif de notre mémoire : « La question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies » (Schaeffer, 1999, p.212).

Nous remarquons donc que le réalisme d'une œuvre de fiction influence de manière considérable l'expérience du spectateur. Afin de déterminer de quelle manière la fiction interagit avec le quotidien, nous avons choisi d'analyser des critiques en ligne, critiques de plus en plus populaires auprès du public.

2.3 L'analyse des critiques amateurs

2.3.1 Les médias sociaux

Le « Web 2.0 » est une appellation donnée à l'univers d'internet par Dale Dougherty, le développeur du premier site web commercial en 1993. Le Web 2.0 est le résultat de l'évolution du web vers l'interactivité. Malgré qu'internet soit de plus en plus technologique et complexe, le Web 2.0 en permet une utilisation nettement simplifiée. Ce terme de Web 2.0 est également le symbole d'un changement d'ordre de grandeur. La principale différence avec le Web 1.0 est la facilité de l'interaction entre les utilisateurs, ceci grâce à la « démocratisation des usages et plus précisément, [de] la facilité de produire et de partager des informations, [laquelle] a fait naître l'émergence d'une hybridité entre producteurs, émetteurs et récepteurs de contenus parmi les utilisateurs » (Chaouni, 2018, p. 87). Aujourd'hui, l'utilisateur n'est plus un simple récepteur de l'information, il est aussi devenu un acteur, que ce soit en alimentant des sites de contenu comme les blogues ou les chaînes *YouTube*, ou de

manière collaborative comme avec l'encyclopédie libre *Wikipédia*. Ainsi, le « Web 2.0 participe à sa manière à la dynamique "expressiviste" qui traverse les sociétés contemporaines avancées » (Cardon, 2008, p. 96). Cette collaboration entre les internautes est devenue tellement productive, généralisée et mondialisée qu'elle est désormais une culture à proprement parler dont le fonctionnement a été théorisé par le spécialiste Henry Jenkins. La participation des internautes à ce phénomène représente pour l'instant un « groupe social » parmi d'autres dans la société, mais certains utopistes pensent que l'importance de cette culture participative s'étendra jusqu'à devenir l'une des caractéristiques par lesquelles les sociétés seront éventuellement décrites.

Les médias sociaux sont nés avec le « Web 2.0 ». Ils sont souvent perçus comme des révolutions puisqu'ils modifient significativement les relations entre les utilisateurs, et ce, autant dans la sphère privée qu'entre le consommateur et le commerçant (Kaplan et Haenlein, 2010 ; Stenger et Coutant, 2017). Toutefois, malgré leur importance, la définition des médias sociaux demeure encore assez floue. Les définitions des médias sociaux incluent généralement l'idée qu'ils sont rapidement devenus « une pratique sociale de masse [qui] permettent des environnements collaboratifs centrés davantage sur l'individu et le potentiel de réseau » (Chaouni, 2018, p. 94). Ainsi, les médias sociaux peuvent être définis par leurs usages ainsi que par l'appropriation qu'en font ces usagers. Une différence existe toutefois entre les médias sociaux et les réseaux socionumériques, comme *Facebook*, qui sont classés comme une sous-catégorie au sein des médias sociaux (D. M. Boyd et Ellison, 2007). La différence principale entre ces deux types de réseaux concerne la motivation des utilisateurs. En effet, les usagers des réseaux socionumériques seraient principalement intéressés par l'interaction relationnelle possible avec leurs pairs alors que les usagers des médias sociaux (blogues, chaînes *YouTube*, *Twitter*) seraient davantage intéressés

par l'idée de se regrouper autour d'un intérêt précis et commun, comme autour d'une passion ou de pratiques communes (Stenger et Coutant, 2017).

Aujourd'hui, les usagers d'internet, et donc du Web 2.0, peuvent partager des contenus (Kaplan et Haenlein, 2010), intégrer des communautés (Turkle, 1997) et tisser des liens sociaux (Boyd, 2007). En ce qui concerne notre projet de mémoire, le Web 2.0 représente donc un environnement de choix pour mieux comprendre l'intérêt des spectateurs envers le phénomène dystopique présent dans la série *Black Mirror*. Bien que l'on puisse encore trouver des critiques dans les journaux et les magazines, la majorité de celles-ci, surtout en ce qui concerne les critiques amateurs, sont diffusées sur les médias sociaux, lieux propices au partage d'opinions.

2.3.2 Présentation du domaine de l'analyse des critiques amateurs

Peu après l'invention du cinéma naît dans la presse le concept de « critique cinématographique », qui a pour objectif de formuler une description objective avec ou sans opinion des images animées (Ciment et Zimmer, 1997). Petite fille des critiques d'art, la critique de cinéma professionnelle est au carrefour d'un exercice journalistique et esthétique qui a été victime de nombreux reproches, jugée par certains comme trop empreinte d'idéologie (Prédal, 2004). Toutefois, malgré certaines médisances à son égard, la critique professionnelle, de par l'utilité des conseils qu'elle fournit au public, a tout de même entraîné plusieurs mouvements artistiques (Frodon, 2008).

Les amateurs de cinéma ont rapidement eux aussi commencé à rédiger des critiques, souhaitant faire leur propre description et émettre leurs opinions des mêmes images animées. On les décrit souvent comme des « critiques ordinaires » (Leveratto et Jullier, 2010) bien que d'autres réfèrent à eux comme à des experts ou à des profanes. Ces deux qualifications sont dignes d'intérêt car bien que « l'expert (détienne) le pouvoir, le profane n'est pas sans savoir » (Livingstone et Lunt, 1993, p. 150). C'est ainsi donc que l'étude des critiques faites par des « profanes » peut également souvent avoir comme objectif de vérifier l'expertise de leurs auteurs (Allard, 2000 ; Leveratto et Jullier, 2010). Aujourd'hui, grâce à la démocratisation d'internet, les critiques de cinéma connaissent un essor phénoménal et sont désormais de plus en plus étudiées en tant qu'objet scientifique. En effet, « l'audience rejette la valorisation traditionnelle du savoir et de la connaissance des experts, célébrant au contraire l'authenticité liée à l'expérience quotidienne » (Livingstone et Lunt, 1993, p.150). Du fait de son manque d'authenticité, l'expert perd donc de sa crédibilité, rendant du même coup le profane digne d'intérêt. En effet, le monde d'internet semble avoir bousculé l'exercice de la critique. Dans son étude sur l'utilisation d'internet par les familles modestes, la sociologue Dominique Pasquier compare internet à une seconde école où l'on peut apprendre sans avoir peur d'une quelconque sanction (Pasquier, 2018). Internet est donc désormais un lieu où l'on peut s'informer et se former sans la crainte du jugement d'autrui. Elle propose que l'utilisateur d'internet, en communiquant sur des forums ou en participant à des discussions par rapport à leurs centres d'intérêts, ne souhaite pas remplacer les experts mais simplement participer aux débats publics (Pasquier, 2018).

Les critiques de cinéma et de séries télévisées sont généralement mises en ligne sur des plateformes ouvertes et variées comme des forums de discussion et des sites spécialisés. Sur ces plateformes, les internautes ont accès à des analyses d'œuvres, à des messages témoignant des émotions ressenties lors du visionnement de l'œuvre et

aux opinions et préférences des personnes qui rédigent les critiques. Ces critiques virtuelles sont le reflet d'une expression sociale qui n'est pas purement réservée à l'univers virtuel : elles peuvent également alimenter les échanges que les spectateurs entretiennent dans leur quotidien (Behlil, 2005). Par exemple, les sériephiles, de par leurs connaissances aiguisées dans le domaine des séries télévisées, ressentent le besoin d'échanger avec des personnes qui possèdent les mêmes réflexions qu'eux au sujet des séries. Se rendre sur des sites internet qui offrent un lieu de communication leur permet à leur tour de bénéficier de conseils et de recommandations auxquels ils n'auraient peut-être pas eu accès dans leur cercle social immédiat (Combes, 2011). La critique amatrice en ligne contribue donc à « la transmission intentionnelle ou non de compétences » (Combes, 2011, p. 146). Enfin, qu'elle soit amatrice ou professionnelle, la critique devient souvent presque inséparable du visionnement d'un film ou d'une série télévisée, à tel point que le spectateur peut aller, consciemment ou inconsciemment, jusqu'à se réapproprier dans la vie quotidienne les avis lus sur des plateformes virtuelles (Bourgatte, 2017).

Les critiques amateurs en ligne ont fait l'objet de nombreuses études scientifiques en raison des nombreux avantages qu'elles présentent (Dupuy-Salle, 2014). Premièrement, l'étude scientifique des critiques permet de contourner les intentions déclaratives des sujets sociaux, c'est-à-dire d'éviter que les personnes qui auraient autrement été rencontrées en face à face lors d'entrevues ne donnent que des réponses biaisées par l'effet de désirabilité sociale. Deuxièmement, l'étude de critiques permet l'accès à une diversité d'opinions sur l'œuvre critiquée, qui serait nettement plus difficile à obtenir si un échantillon représentatif devait être constitué sous forme d'entrevues directes (Bourgatte, 2017). C'est pour ces raisons que nous décidons de recourir à une analyse de contenu portant sur les critiques de *Black Mirror* dans le cadre de ce projet de mémoire.

2.3.3 Choix de l'étude des critiques amateurs

Notre choix s'est dirigé vers les critiques rédigées par le public et non vers les critiques professionnelles pour deux raisons. D'une part, les applications et les sites internet qui proposent de publier des critiques amateurs sont de plus en plus nombreux depuis les dernières années (Pasquier *et al.*, 2014). On en trouve dans des domaines très différents, qu'il s'agisse de restaurants (<https://www.tripadvisor.ca>), de produits de beauté (<http://www.beaute-test.com>) ou de cinéma et de séries télévisées (<http://www.imdb.com>). Ainsi, simplement à partir d'une connexion internet, toute personne qui le souhaite peut poster sur des plateformes publiques son avis sur une série télévisée. Ces critiques amateurs sont également appelées des « critiques culturelles » ou des « critiques ordinaires », par opposition aux critiques nommées « académiques » ou « institutionnelles », qui sont plutôt issues de travaux académiques ou rédigées par des professionnels d'une discipline (Gourgues, 2013 ; Leveratto et Jullier, 2010 ; Lyon-Caen *et al.*, 2014 ; Pasquier *et al.*, 2014). Depuis la démocratisation de la critique, on parle même d'une crise de la critique institutionnelle, qui subirait une certaine forme de disparition au détriment des critiques amateurs (Lyon-Caen *et al.*, 2014)

Autrement, parmi les critiques amateurs, il existe un rapport triangulaire entre l'œuvre, le spectateur et la communauté des lecteurs. En effet, les critiques amateurs sont décrites comme « la promesse d'un nouvel ordre critique, moins inféodé aux élites culturelles, et plus proche de l'expérience cinématographique ordinaire » (Pasquier *et al.*, 2014). C'est exactement ce que nous souhaitons étudier :

par l'étude des critiques amateurs, nous nous rapprochons de la perception du public envers sa propre expérience cinématographique et télévisuelle. En effet, il semblerait que c'est dans un besoin de partage de leur passion que les sériephiles publieraient leurs ressentis et leurs opinions à la suite de la visualisation d'une œuvre (Guern, 2009). Sur les plateformes de critiques, les communications sont souvent asynchrones, c'est-à-dire qu'elles sont distribuées virtuellement à un réseau par l'auteur de la critique. L'auteur de la critique ne communique donc pas directement à une personne ou à un groupe de personnes. La critique, une fois rédigée, postée et publiée sur une plateforme, est sujette à un traitement continu sans que l'auteur n'ait à intervenir. Cette propriété asynchrone oppose la critique virtuelle au fonctionnement attendu d'un courriel ou d'une notification par exemple (Beaudouin et Velkovska, 1999). Le contexte communicationnel de la critique nous apparaît donc particulièrement intéressant en raison de son succès ainsi que de la réflexion et de l'expression affective requise par l'auteur lors de la rédaction de sa critique. En étudiant les critiques amateurs publiées sur un site de critiques culturelles, nous pouvons conduire une étude sur les opinions spontanées (non influencées) d'un public qui a réfléchi à l'œuvre et qui a choisi de rendre publiques ses opinions sur l'œuvre, un public donc qui présentait l'envie de partager son point de vue et de nourrir les critiques déjà présentes.

Étudier les critiques amateurs nous paraît également pertinent car il s'agit de critiques souvent réfléchies et argumentées faites par un public connaisseur du milieu de la série. En effet, on note principalement deux types d'intervenants sur les plateformes virtuelles : les « habitués-cinéphiles » et les « novices-simples spectateurs », tous deux facilement reconnaissables par leur profil virtuel (Allard, 2000, p.152). Ces intervenants, également appelés « cybercinéphiles sérieux », seraient dotés d'un regard introspectif sur eux-mêmes ainsi que sur la société qui leur permet d'avoir accès à une « gamme de répertoires interprétatifs » (Allard, 2000, p.148). Laurence

Allard, professeure et chercheuse rattachée à l'Institut de recherche sur le cinéma et l'audiovisuel de Paris, estime d'ailleurs que l'étude d'un public de spectateurs qui s'exprime sur internet représente une communauté d'interprétation idéale :

Reposant sur une sociation entre spectateurs anonymes (absence de coprésence corporelle, usage de pseudonymes, etc) liés à une communication esthétique intersubjective, sans contrainte de temporalité (échanges asynchrones), prolongeant sans fin le plaisir du film, il incarne de façon idéale une communauté d'interprétation. (Allard, 2000, p.160)

À l'ère numérique, les spectateurs participent à un nouveau modèle d'acteurs culturels. Ces nouveaux modes de rapport à la culture nécessiteraient d'ailleurs, selon Allard, une nouvelle définition du public, voire même une nouvelle approche dans l'étude du public.

L'étude des critiques amateurs s'est traditionnellement intéressée au contenu des critiques afin d'évaluer le niveau d'expertise de leurs auteurs. Notre étude tendra vers l'approche défendue par Laurence Allard, qui s'est intéressée aux « significations sociales données aux films » par des spectateurs cinéphiles (Allard, 2000, p.134). Ainsi, plutôt que de nous intéresser au contenu factuel des critiques, nous appréhenderons, comme elle, « le public de cinéma depuis le moment de rencontre entre les univers symboliques des textes filmiques et les univers sociaux des spectateurs » (Allard, 2000, p.133-134)

2.3.4 L'appropriation d'une œuvre

Écrire des critiques peut nécessiter, dans bien des cas, pour la personne qui rédige la critique de devoir « s'approprier » l'œuvre. Le concept d'appropriation fait partie du fondement idéologique de la sociologie des usages (Breton et Proulx, 2002). Proulx définit l'appropriation en faisant tout d'abord un lien avec la tradition marxiste (Proulx, 1988, p. 152). Marx aborde le concept d'appropriation lorsqu'il fait référence aux prolétaires qui s'approprient les moyens de production. De la même manière, l'appropriation concerne donc ce qui finit par nous appartenir, ce que l'on finit par posséder, au sens où l'on devient propriétaire de quelque chose. En ce sens, les critiques sont un exemple d'appropriation d'un bien culturel. Grâce à internet, les spectateurs de films et de séries peuvent exprimer leurs opinions sur une œuvre qu'ils ont consommée. Josiane Jouët, sociologue en sciences de l'information et de la communication, explique à ce propos que « l'usage social des moyens de communication (médias de masse, nouvelles technologies) repose toujours sur une forme d'appropriation, l'utilisateur construisant ses usages selon ses sources d'intérêt » (Jouët, 2000, p.502). Être capable d'appropriation demande aux personnes concernées d'avoir déjà certaines connaissances car il est nécessaire à l'utilisateur de devoir connaître et comprendre le bien dont il est question :

(...) un groupe, une population, s'approprient un système de communication donné dans la mesure où ils s'en constituent les utilisateurs en acquérant les clés d'accès (techniques, économiques, culturelles, etc.) et dans la mesure où ils mettent en œuvre le système au service de leurs propres objectifs. (Bianchi, 1986, p.146)

S'approprier quelque chose n'est pas seulement le faire sien ; il s'agit également de savoir adapter ce qui est approprié (Millerand, 2004). À ce propos, Proulx (1988) met l'accent sur la dimension créatrice de l'appropriation, ajoutant qu'un usage doit découler de cette appropriation. C'est au moment où un usage découle de cette appropriation que celle-ci est dite effective, donc que « l'individu intègre l'objet ou le savoir acquis de manière significative et créatrice dans sa vie quotidienne » (Millerand,

2004, p. 37-38). Les critiques ne se contentent donc pas de consommer, mais ils s'approprient également l'œuvre en diffusant sur internet leurs opinions, fruits de leurs réflexions. En retour, cette appropriation par les critiques devient également utile au lecteur afin de nourrir sa propre appropriation de l'œuvre.

Nous avons développé dans notre cadre théorique plusieurs concepts opératoires qui seront utilisés pour notre analyse dans le cinquième chapitre. En ce qui concerne l'étude des critiques amateurs en ligne, nous retiendrons le concept de public élaboré par Esquenazi, la conception des critiques amateurs en ligne de Pasquier et la notion de partage de Combes. Ensuite, par rapport au réalisme d'une œuvre et ses interprétations, nous nous baserons sur le réalisme d'une fiction expliquée par Jost.

Grâce à ces concepts, nous avons présenté dans ce chapitre les rapports qui existent entre une série télévisée et sa temporalité. En tant que série de science-fiction dystopique, *Black Mirror* amplifie l'usage des nouvelles technologies dans la société actuelle et dresse le portrait des évolutions possibles d'une société de plus en plus dépendante de la technologie. La série y parvient en construisant un univers dont les codes sont partagés par tous les spectateurs, univers qui simplifie autant que possible l'identification des spectateurs aux situations et aux personnages de la série. La réalité et la fiction sont fortement liées et c'est sur ce lien que joue la dystopie.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

Dans ce chapitre, nous allons présenter la méthodologie choisie pour mener à bien notre analyse. Nous allons dans un premier temps expliquer les raisons de notre choix de corpus puis nous présenterons notre méthodologie en deux temps. Tout d'abord, nous expliquerons l'analyse de lecture d'une fiction que nous avons utilisée, puis nous présenterons notre analyse de contenu.

3.1 Choix du corpus

Nous expliquons ici pourquoi nous avons sélectionné un site internet en particulier ainsi que certains types de critiques.

3.1.1 Choix du site internet

Internet est le principal lieu des critiques culturelles. C'est « un lieu d'observation du social où se (re)jouent des interactions » (Bourgatte, 2017, p.320). Pour choisir le site sur lequel seront analysés les critiques amateurs, nous avons effectué une recherche sur *Google* afin de répertorier les forums les plus fréquentés de cinéma. Les deux principaux sites en langue française étaient *SensCritique* (www.senscritique.com) et *Allociné* (www.allocine.fr). *SensCritique* se décrit comme un site destiné aux passionnés de culture au sens large (films, séries, livres, bandes dessinées, jeux, musique, etc.). Le membre *Torpen*,¹⁰ un usager du site *SensCritique*, rapporte avoir choisi de poster ses critiques sur *SensCritique* plutôt que sur n'importe quel autre site en raison de l'aspect communautaire et pédagogique que l'interface de *SensCritique* permet :

Je suis arrivé sur le site par hasard, et ça m'a intéressé de valoriser des films que les gens ne connaissent pas. C'est un public de jeunes qui ont accès à tout mais ne connaissent rien. Enfin, ils ont de grosses lacunes. Tout le monde a vu "Fight club", mais "la Prisonnière du désert", on tombe à un rapport de 1%. Je me suis aperçu qu'il y avait une vraie demande, que la curiosité était une qualité bien partagée. Ainsi, des fans de jeux vidéo ont vu des centaines de classiques par le truchement du site qui, au passage, a permis de révéler de belles plumes.¹¹

10 Dans ce chapitre, et au cours des chapitres suivants, les usagers desquels sont tirés des exemples de commentaires seront référés par le pseudonyme qu'ils ont choisi d'endosser sur le site internet.

11 « *D'Allociné à SensCritique : la course aux étoiles* » par Christophe Alix, Didier Péron et Eric Loret publié dans *Libération*, le 10 novembre 2011. Disponible à : https://www.liberation.fr/ecrans/2011/11/10/d-allocine-a-senscritique-la-course-aux-etoiles_958219

Puisque le site *SensCritique* vise à approfondir la réflexion culturelle plutôt que d'encourager l'émission d'opinions manichéennes de l'appréciation des œuvres culturelles, notre choix s'est posé sur ce site. Plus précisément, *SensCritique* est un site internet culturel français qui rassemble des critiques d'œuvres culturelles provenant de divers domaines : le cinéma, les séries télévisées, la littérature, la musique et les jeux vidéo. En 2016, le site comprenait plus de 500 000 membres inscrits et faisait partie des plateformes les plus populaires de France, avec *Allociné* et *Télérama* (www.telerama.fr). Aussi, à cette même date, le nombre de visiteurs uniques s'élevait à 3 millions (Béliard, 2016). La diversité des œuvres culturelles sur lesquelles les internautes peuvent rédiger des critiques peut donc amener une personne très intéressée par les romans (domaine dans lequel il pourrait être vu comme un « expert ») à également critiquer un jour un film (domaine dans lequel il pourrait être vu comme un « novice »). Sur ce site, une critique peut donc être écrite par un fan mais également par une personne faisant partie du « non-public » principal de l'œuvre. La notion de non-public a été utilisée pour la première fois par Jean-Claude Passeron, sociologue et épistémologue, et il s'agit d'un terme dont le sens a considérablement évolué depuis sa création. Dans sa première affirmation, Passeron entendait par non-public les personnes qui ne faisaient pas partie du public principal d'une œuvre. Par exemple, par rapport aux personnes qui vont assidument au musée, le non-public représente l'ensemble des personnes qui fréquentent le musée beaucoup moins régulièrement, sporadiquement, voire même jamais. Toutefois, avec son collègue sociologue Claude Grignon, Passeron a redéfini quelques années plus tard le concept de non-public ainsi :

[le concept de non-public] consisterait donc à utiliser le terme de non-publics pour désigner, non pas les communautés qui n'ont pas accès physiquement à un domaine culturel, mais celles dont les pratiques et les goûts ne sont pas conformes aux pratiques et aux goûts légitimes. (Esquenazi, 2002 en parlant de Grignon et Passeron, 1989)

Il faut comprendre ici qu'il est donc possible qu'il existe un public qui regarde assidument la série mais ce, sans pour autant adhérer à la communauté imaginaire qui habituellement l'entoure. Le non-public concernerait également la partie de l'audience qui regarde la série télévisée sans pour autant l'aimer. C'est cette place ouverte au « non-public » qui nous a encouragée à choisir *SensCritique* plutôt que tout autre site dédié aux séries et aux films. Ainsi, nous ne souhaitons pas seulement analyser les critiques produites par des fans, lesquels seraient biaisés en faveur de la série sur laquelle ils commentent et démontreraient ainsi moins d'objectivité dans la réflexion culturelle que ce que nous recherchions. Nous souhaitons ouvrir notre analyse à toute personne qui aurait visionné la série, qu'il s'agisse d'un fan ou non.

Notre choix s'est également porté sur ce site car il s'agit d'un site totalement francophone. Ceci est important puisque la culture, les contextes historiques et politiques ainsi que l'environnement peuvent avoir des impacts considérables sur l'information véhiculée par les critiques. De plus, puisqu'il s'agit d'un site dont le format se rapproche considérablement d'un média social, voire d'un réseau social, *SensCritique* permet de réagir aux critiques des autres usagers en laissant la possibilité aux internautes d'ajouter un commentaire sous certaines critiques. Ainsi, on y retrouve parfois des réponses qui, s'enchaînant, peuvent correspondre à des débats sur un thème donné. Selon Clément Apap, un des fondateurs du site, l'objectif de la plateforme était justement de miser sur la création d'un réseau de partage. Il souhaitait que le site soit un vecteur de partage culturel qui permettrait à tout internaute de faire d'éventuelles découvertes culturelles. Le site met d'ailleurs un accent tout particulier sur la qualité des critiques :

SensCritique propose aussi une profondeur qui va au-delà de la simple notation ou du like. Les critiques peuvent être longues, fouillées, et nous proposons de nouvelles manières transversales de découvrir les œuvres.¹²

Une autre caractéristique qui favorise la variabilité des styles de critiques sur le site est qu'il n'est pas nécessaire de s'inscrire pour lire ou laisser un commentaire. De plus, les critiques peuvent être partagées sur différents supports (*Facebook*, blogues, etc.), ce qui amplifie la visibilité des critiques et d'en produire en retour.

3.1.2 Choix du corpus des critiques amateurs

La méthodologie généralement utilisée dans les études de la réception privilégie le contact direct et fait appel à des techniques d'entrevues individuelles ou de groupes ou à l'utilisation de questionnaires. Pour ce projet de mémoire, nous choisissons plutôt de conduire une étude de la réception portant sur le contenu des critiques faites en ligne par des internautes amateurs de séries télévisées. Il s'agit donc d'une étude typique de la réception car nous nous intéresserons à des critiques d'amateurs et non à des critiques de professionnels (Sellier, 2013). Nous portons notre attention à ces critiques pour deux raisons. D'une part, la popularité de ce type de communication est de plus en plus importante et, d'autre part, elle permet d'étudier le rapport entre l'œuvre critiquée et les personnes qui postent leurs critiques.

¹² Clément Apap, fondateur du site SensCritique dans « Interview : Sens Critique, le réseau social du bouche à oreille », Hugo Clery, Blog du modérateur, 1 juillet 2013, Disponible à : <https://www.blogdumoderateur.com/interview-senscritique-clement-apap/> (Consulté le 17 juillet 2018)

Le site *SensCritique* offre cinq filtres, c'est-à-dire cinq manières d'accéder aux critiques : « Tout », « Recommandées », « Mes éclaireurs » (qui permet d'accéder à des critiques qui ont été postées par des personnes considérées par l'internaute comme qualifiées ou intéressantes, appelées sur la plateforme de *SensCritique* des « éclaireurs »), « Positives » et « Négatives ». Le filtre utilisé par défaut lorsqu'on souhaite lire les critiques est celui des critiques « Recommandées ». Nous avons contacté le site via *Facebook* afin de mieux comprendre la façon dont les critiques postées sur le site finissent par obtenir le statut « Recommandées » par rapport à d'autres critiques qui ne l'ont pas. L'équipe de *SensCritique* nous a répondu qu'il s'agissait des critiques qui ont été tout simplement « les plus "likées" ». En effet, chaque critique peut être « likée », c'est-à-dire appréciée, en y assignant un petit cœur. Par exemple, dans le corpus de critiques que nous avons constitué, la toute première critique a reçu 272 petits cœurs.

Nous souhaitons donc étudier des critiques amateurs, qu'elles soient positives ou négatives, afin d'avoir une idée générale de l'avis de la communauté vis-à-vis de la série *Black Mirror*. En date du 26 juillet 2018, un total de 435 critiques était disponible par rapport à la série *Black Mirror* ; nous avons décidé de nous pencher sur l'étude des 100 premières critiques de la catégorie « Recommandées ». Plusieurs raisons expliquent notre choix de prendre plus particulièrement ces critiques. Tout d'abord, nous faisons l'hypothèse que les critiques les plus appréciées seront porteuses d'éléments intéressants qui les ont rendu appréciées, que ce soit en raison d'être plus développées ou mieux argumentées. La question demeure toutefois à savoir si ces critiques « recommandées » le sont réellement pour des raisons qui concernent le fond de la critique, ou bien s'il s'agit de critiques « recommandées » car populaires (pour diverses raisons) au sein de la communauté. Nous avons également noté que les critiques dans la section « Recommandées » engendraient plus

de commentaires que les critiques n'en faisant pas partie. Que les commentaires aient été générés une fois la critique devenue recommandée ou que la critique ait généré beaucoup de commentaires et qu'elle ait ensuite été assignée à la catégorie « Recommandées » a peu d'importance pour l'étude qui nous intéresse : il s'agira de critiques ayant suscité un réel intérêt pour la communauté. Enfin, ces critiques permettent de maintenir une certaine homogénéité au niveau de la temporalité : les critiques « Recommandées » sont publiées depuis plus longtemps que les autres critiques, les premières datant de la première saison de 2011 jusqu'à aujourd'hui, ce qui est particulièrement d'intérêt dans notre cas puisque nous nous intéressons à la série *Black Mirror* dans son ensemble, toutes les saisons ayant toujours présenté la même dose de contenu de nature dystopique. De plus, plusieurs des critiques qui avaient été publiées à l'origine suite à la diffusion de la première saison ont par la suite été éditées et mises à jour, de sorte qu'elles portent désormais sur l'ensemble des quatre saisons de *Black Mirror*.

Nous nous sommes intéressés aux 100 premières critiques recommandées afin d'avoir un bon échantillon à analyser. De plus, passé le cap des 100 commentaires, nous avons remarqué que les critiques tendent à susciter moins d'intérêt et à générer moins de commentaires. Le fait que moins de commentaires soient générés est important car, en plus des critiques qui seront analysées, nous nous intéresserons aux commentaires qui les accompagnent afin de mieux comprendre les différents thèmes qui prêtent à discussion et qui suscitent l'intérêt des internautes.

Afin de mieux saisir les caractéristiques des internautes postant les critiques (intégration d'une approche basée sur les études culturelles), nous allons également tenter d'identifier s'il s'agit d'internautes qui publient beaucoup de critiques, et en tel cas quelles étaient les thèmes culturels qui reçoivent le plus de leurs critiques. Ainsi, grâce au site *SensCritique*, nous avons accès au thème culturel de chacune des

critiques qui a été faite par la personne (parmi les catégories de films, séries, livres, bandes dessinées, jeux vidéo et musique). Toutefois, bien que l'on puisse accéder à un profil des internautes où sont inscrites de nombreuses informations comme leur âge, ville ou genre, ces indications ne seront pas retenues car ne pouvant pas être vérifiées objectivement.

3.2 Choix de la méthodologie

Dans cette partie, nous allons expliquer les techniques que nous utiliserons afin d'analyser ces critiques. Nous allons tout d'abord assigner un mode de lecture à nos critiques pour ensuite en analyser le contenu.

3.2.1 L'analyse de la lecture d'une fiction

Nous avons observé que le public exprimait des opinions et des comportements différents au cours du visionnement d'une série de fiction. Afin de mieux comprendre ces interprétations, elles peuvent être étudiées à partir d'un modèle analytique. Éric Macé a élaboré une grille des lectures possibles d'une œuvre de fiction par les chercheurs (Macé, 2016). Pour ce faire, il s'est basé sur les formes de participation aux séries télévisuelles élaborées par Katz et Liebes dans leur célèbre étude sur la série américaine à succès *Dallas* (Katz et Liebes, 1991). Le but de leur étude était de

« distinguer les différents types de perception, et de montrer ensuite qu'ils sont liés aux différentes façons de "participer" au programme » (Katz et Liebes, 1991, p. 151). Le résultat de cette étude a contribué à mettre en avant le « potentiel critique des téléspectateurs » (Katz et Liebes, 1991, p. 157).

Le modèle élaboré par Macé consiste en deux modes d'analyse qui permettent l'étude de quatre types de lecture. Il s'agit du mode d'analyse *référentielle*, qui mène à l'analyse des lectures documentaire et herméneutique, et du mode d'analyse *méta-critique*, qui mène à l'analyse des lectures idéologique et communicationnelle.

Modes d'analyse de la fiction par les chercheurs	Référentielle	Méta-critique
Ce que dit le récit	Documentaire : la fiction comme reflet de l'expression située d'une époque, d'un regard, ou comme redoublement d'une théorie sociologique déjà connue.	Idéologique : critique des dimensions et connotations hégémoniques dans les intentions et dans le récit.
Ce que l'on fait du récit	Herméneutique : imaginaires de l'esprit du temps proposés en propre par la fiction et pouvant être transposés dans un raisonnement sociologique.	Communicationnelle : formats, constructions narratives, règles de l'art, innovations, contrats et promesses de lecture.

Tableau 1 : tableau des modes d'analyse de la fiction selon Macé, 2016

Le premier mode d'analyse est le mode référentiel (qui correspond à la « lecture immergée » du modèle de Katz et Liebes), qui se base sur un discours qui partirait d'un texte pour interpréter la vie réelle, comme par exemple la vie privée d'un émetteur. Ce mode d'analyse permet deux lectures : dans le cas de la lecture documentaire, l'analyse s'intéressera à ce que le texte reflète de son époque comme la façon de s'exprimer ou de s'habiller, les rituels selon le genre, la classe, etc. Il s'agira

donc d'une illustration de la culture à un moment donné. Dans le cas de la lecture herméneutique, l'analyse s'intéressera plutôt à la transposition d'un discours à un « raisonnement sociologique ». Le deuxième mode d'analyse est le mode méta-critique (qui correspond à la lecture « distancée » du modèle de Katz et Liebes). Il permet l'analyse de la conscience qu'a un émetteur que le texte est une création humaine dérivant d'un processus de production et de financement. Ce mode d'analyse permet également deux lectures : dans le cas de la lecture idéologique, l'analyse s'intéressera à la « dénonciation des connotations hégémoniques » du texte alors que dans le cas de la lecture communicationnelle, il s'agira de s'attarder aux codes et aux promesses de communication s'adressant à une cible plus ou moins précise (Macé, 2016, p. 76).

Notre première étape consistera donc à assigner un type de lecture à chacune des critiques selon le modèle élaboré par Éric Macé (présenté dans le contexte théorique). Précisons que cette grille est pour le présent travail transposée à des catégories différentes de publics que ce qui avait été pensé initialement pour les chercheurs. Ces types de lecture ont pour objectif de caractériser les différentes perceptions des internautes qui ont rédigé des critiques pour mieux comprendre la façon dont chacun des spectateurs est associé à la série. À partir de ces modes de lecture, dont le potentiel a été démontré dans des analyses antérieures sur des séries comme *Dallas* et *Homeland*, Macé (2016) et Katz et Liebes (1991) ont montré le potentiel herméneutique de l'étude de la réception. Cette première étape nous permettra donc d'avoir une vue globale des critiques.

Bien que chacune des critiques puisse appartenir à plusieurs types de lecture, nous avons établi un seul type de lecture par critique afin de faciliter la compréhension globale des critiques. En effet, les critiques sont rarement purement d'un seul type, l'auteur en question laissant souvent transparaître plusieurs objectifs à travers sa critiques, qu'il s'agisse de l'envie de faire connaître une œuvre, de partager un coup

de cœur, d'ouvrir un débat ou encore de répondre à la critique d'un autre membre de la communauté, etc. C'est pourquoi nous avons utilisé notre jugement critique afin de déterminer l'intention première de la critique publiée et ainsi étiqueter une critique à un type de lecture. Pour ce faire, nous nous sommes basée sur le tableau des modes d'analyse de Macé présenté précédemment, qui présente clairement les aspirations et les visées de chacun des modes.

3.2.2 L'analyse de contenu

Afin d'analyser les critiques, nous utiliserons la méthode de l'analyse de contenu. Son but est d'étudier le discours produit au cours du processus de communication. Laurence Bardin, maître de conférences au département de l'information et des communications de l'Université Paris Descartes, définit ainsi l'analyse de contenu :

L'analyse de contenu est un ensemble d'instruments méthodologiques de plus en plus raffinés et en constante amélioration s'appliquant à des discours (contenu et contenant) extrêmement diversifiées. Le facteur commun de ces techniques multiples et multipliées (...) est une herméneutique contrôlée fondée sur la déduction et l'inférence. En tant qu'effort d'interprétation l'analyse de contenu se balance entre les deux pôles de la rigueur de l'objectivité et de la fécondité de la subjectivité. (Bardin, 2013)

L'analyse de contenu est donc une technique de recherche appropriée et particulièrement utilisée pour identifier et interpréter les opinions qui sont véhiculées par un discours (Moliner *et al.*, 2002). Dans leur étude sur les représentations sociales, les chercheurs en psychologie sociale Moliner, Rateau et Cohen-Scali ont montré l'importance sociale de ce type d'analyse, qui permet de prendre en compte l'individu

en en dépassant son aspect idiosyncratique. Ceci permet d'avoir accès à des significations communes, ce qui rejoint tout à fait notre objectif (Moliner *et al.*, 2002).

La mise en place d'une analyse de contenu est également pertinente dans le cas d'une étude de la réception puisque celle-ci est centrée sur la personne qui a créé le contenu. En effet, ce procédé tente « de découvrir ce que l'information analysée signifie, ce que l'auteur du message a voulu dire exactement, non en rapport à l'interprétation subjective du chercheur mais bien au point de vue de l'auteur du message » (L'Écuyer, 1990). L'objectif ultime d'une analyse de contenu est donc de se rapporter au système de référence de l'auteur et non à celui du chercheur (Paillé et Mucchielli, 2016). L'analyse de contenu s'effectue suivant trois étapes séquentielles : la préanalyse, l'exploitation du matériel et le traitement des résultats, et l'interprétation (Bardin, 2013 ; Bouillaguet et Robert, 1997).

La préanalyse

La préanalyse comprend trois points importants. Le premier point est la constitution de l'échantillon. Comme expliqué plus haut, nous étudierons les 100 critiques les plus « recommandées » par le site *SensCritique*. Nous effectuerons une analyse thématique de texte. Le deuxième point est de constituer des hypothèses qui pourraient répondre à notre questionnement. Celles-ci ont déjà été mentionnées dans la problématique. Le troisième point est d'élaborer des indicateurs sur lesquels s'appuiera l'interprétation finale.

L'exploitation du matériel et le traitement des résultats

Il s'agira ensuite d'exploiter le matériel, de le traiter et d'obtenir des résultats. Le but de cette étape est d'appliquer une signification au corpus de données recueillies. Pour

ce faire, tout comme lors du processus de réception, il faudra procéder au codage. Le codage est ainsi défini par Bardin :

Le codage correspond à une transformation – effectuée selon des règles précises – des données brutes du texte. Transformation qui, par découpage, agrégation et dénombrement, permet d’aboutir à une représentation du contenu, ou de son expression susceptible d’éclairer l’analyste sur des caractéristiques du texte qui peuvent servir d’indice. (Bardin, 2013)

Pour ce faire, le logiciel *NVivo* (www.qsrinternational.com/nvivo/nvivo-products) nous apparaît le plus adapté. Nous effectuerons une analyse déductive de toutes les critiques en déterminant 8 nœuds. Sept d’entre eux avaient été décidés a priori, mais l’entreprise analytique nous a subséquentement amenée à ajouter un nœud supplémentaire afin de répondre plus précisément à notre question de recherche. La procédure consistait donc à lire les critiques et à extraire de chacune d’elles des passages qui correspondent aux nœuds déterminés. Il est important de noter qu’un passage peut renfermer plusieurs idées en même temps ; lorsque tel était le cas, ledit passage était glissé dans les nœuds concernés. Il peut donc exister un chevauchement de passages à travers les différents nœuds. Une fois classés, ces passages étaient tous relus nœud par nœud afin de mieux saisir les différents thèmes qui apparaissaient dans les critiques de *Black Mirror* par les internautes. De plus, afin de faciliter le codage, nous avons déterminé une appellation pour chacun des nœuds qui permet de répondre à plusieurs questionnements distincts :

- Le rapport à la réalité

Tout passage faisant référence à la réalité était classé dans ce nœud afin de comprendre comment les spectateurs comprennent la série. L’ensemble des passages rassemblés dans ce nœud permettront de répondre à la question : Est-ce que *Black Mirror* est une série prophétique ou bien au contraire une série ancrée dans la réalité ?

- La description de la dystopie

Dans ce nœud, il s'agira de voir si le mot « dystopie » apparaît et ensuite de comprendre la définition que le spectateur en fait. Les passages rassemblés dans ce nœud permettront de répondre à la question : Est-ce que les critiques associent une même définition à la dystopie ? En ont-ils la même compréhension ?

- L'expérience dystopique

Lorsque certains passages font référence à la portée de l'expérience vécue par les téléspectateurs, ils sont rassemblés dans ce nœud. L'ensemble des passages contenus dans ce nœud nous renseigneront sur les questions suivantes : quels sont les effets de la dystopie sur les spectateurs ? Est-ce que la dystopie est associée à la peur ? Est-ce que le genre dystopique provoque des réflexions socio-technologiques de la part des internautes ?

- L'importance du message

Puisque la dystopie essaie généralement de faire passer un message, tous les passages qui font une référence à l'importance du discours dystopique pour nos sociétés seront insérés dans ce nœud. L'analyse de ces passages répondra à des questions comme : est-ce que le message de la série est jugé comme pertinent ? Est-il apprécié par les internautes qui postent des critiques amateurs ?

- La référence au discours dominant

Nous avons vu dans la problématique que *Black Mirror* correspondait par son message au discours dominant. Lorsque des passages font référence à ce discours, donc qui répond au décodage hégémonique de Hall, ils étaient rassemblés dans ce nœud. La lecture de tous les passages permettra de répondre aux questions suivantes : Comment le discours dominant est-il perçu par les spectateurs ? Sont-ils « ennuyés » d'un tel discours ou au contraire apprécient-ils qu'il y ait encore davantage de discours qui aillent dans ce sens ?

- La référence aux autres œuvres dystopiques

Dès qu'un passage dans les critiques faisait référence à d'autres œuvres dystopiques, il était inséré dans ce nœud. Ainsi, ces passages renseigneront sur quels étaient les autres œuvres dystopiques citées qui alimentaient l'analyse critique de *Black Mirror* par les internautes. Ceci permettra de mieux appréhender les connaissances cinéphiles et sériephiles de la communauté.

- Les commentaires négatifs relatifs à la dystopie

Dès qu'un passage faisait référence à quelque chose de négatif par rapport à la dystopie, donc un passage qui soulignait le caractère négatif de la dystopie, il était inséré dans ce nœud. L'ensemble des passages de ce nœud répondront à la question : Comment se dévoilent les interprétations négatives de la dystopie dans la série ?

- Les commentaires positifs face à la dystopie

De façon similaire au nœud précédent, lorsqu'un passage faisait référence à une certaine forme d'appréciation du genre dystopique, il était inséré dans ce nœud. Ces passages répondront à la question : Comment la dystopie est interprétée positivement dans la série ?

Ces deux derniers nœuds permettent d'avoir une vision générale des critiques, qu'elles soient négatives ou positives.

- (Nœud supplémentaire ajouté a posteriori) Les réflexions sur le public de la série

Ce nœud a été rajouté après avoir commencé à lire plusieurs des critiques et commentaires. Ainsi, il nous est apparu important d'ajouter un nœud dans lequel seraient rassemblés les passages étudiant le public de la série. L'analyse de ces passages relatifs au « type » de public qui serait attiré par la série permettra de répondre à la question : Qui est le public de la série *Black Mirror* ?

En ce qui concerne les commentaires qui suivent les critiques, nous avons également créé 3 nœuds séparés pour leur analyse :

- Les commentaires relatifs à l'interprétation de la dystopie
- Les commentaires relatifs à l'interprétation du message
- Les commentaires relatifs à l'interprétation de la réalité

L'interprétation

Les résultats découlant de cette investigation seront ensuite interprétés. Cette phase interprétative permet de prodiguer aux données brutes une signification et une validité. Cette dernière étape permet d'évaluer chacune de nos hypothèses et représente donc une interprétation contrôlée :

une opération logique par laquelle on tire d'une ou de plusieurs propositions (en l'occurrence les données établies au terme de l'application des grilles d'analyse) une ou des conséquences qui en résultent nécessairement. Il s'agit de justifier la validité de ce qu'on

avance à propos de l'objet étudié en exposant les raisons de la preuve.
(Bouillaguet et Robert, 1997)

Il s'agira donc à cette ultime étape de confirmer ou non nos hypothèses et d'interpréter les résultats.

En résumé, notre analyse se fera donc en deux temps grâce à une grille de codification préétablie. Tout d'abord, nous assignerons à chacune de nos critiques un type de lecture selon le modèle de Macé, puis nous codifierons chacune d'elles au moyen de huit nœuds, incluant un nœud qui a été ajouté *a posteriori* , donc après le commencement de la lecture des critiques.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

Dans ce chapitre, nous présenterons les résultats de notre étude. Ces résultats permettront de mieux comprendre comment le public de *Black Mirror* interprète le rapport de la série à la réalité, les effets provoqués par la dystopie et l'importance du message dystopique dans les critiques étudiées. Ils sont regroupés selon nos questions de recherche et les nœuds utilisés lors de notre analyse dans *NVivo*.

4.1 Présentation de la communauté

Nous présenterons dans cette partie les caractéristiques des internautes du site *SensCritique* qui ont rédigé les critiques que nous avons analysées et dresserons un portrait global des critiques qu'ils ont publiées.

4.1.1 Présentation de la communauté

Afin de mieux connaître les caractéristiques de la communauté qui a rédigé les critiques étudiées, nous nous sommes intéressée aux informations retrouvées sur la page personnelle de chacun des internautes. En effet, le site *SensCritique* rend visible à tous une page qui présente l'historique des activités de l'internaute et qui inclut notamment les critiques rédigées par l'utilisateur, une liste de ses films préférés, les éclaireurs¹³ abonnés à sa page, etc. Cette page personnelle permet également au membre de créer un profil, qui peut donner accès à certains aspects plus personnels de l'utilisateur. Ainsi, certains y ajoutent une photo ou un avatar, leur âge ou une auto-description succincte. Voici une impression écran de la page d'accueil type du profil d'une utilisatrice du site *SensCritique*.



Figure 3 : Impression écran du profil d'une utilisatrice du site *SensCritique*

¹³ Un *éclaireur* est le terme employé sur le site *SensCritique* pour représenter les personnes abonnées au contenu d'un autre membre. Il se rapproche du terme d'*influenceur* utilisé sur le site *YouTube*.

Sur le site, il n'y a aucune obligation de divulguer ses données personnelles ; elles sont d'ailleurs loin d'avoir été divulguées par les utilisateurs ayant rédigé les critiques de notre corpus. Dans la majorité des cas, les usagers ne présentaient pas l'ensemble des informations qu'il est possible d'inscrire sur la page. Tel qu'expliqué au troisième chapitre, même si l'âge ou le sexe de la personne peut être indiqué, il est difficile de se fier à une donnée rapportée par l'utilisateur. Par exemple, plusieurs personnes de notre corpus ont inscrit être âgées de plus de 120 ans. Il est intéressant de noter que des 100 personnes composant notre corpus, la grande majorité a utilisé un pseudonyme plutôt que leur nom réel, ce qui contraste avec le site *Allociné*, qui est un site similaire à *SensCritique* en termes de visée auprès des internautes, sur lequel une partie considérable des usagers utilisent leur vrai nom, ou à tout le moins un nom qui semble réel, plutôt qu'un pseudonyme purement imaginaire. On note également que personne de notre corpus n'a utilisé de photo personnelle comme avatar.

Ainsi, puisqu'il n'y avait pas suffisamment d'information sur les caractéristiques personnelles des membres inclus dans notre corpus, nous avons plutôt analysé leur rapport aux séries et leurs goûts pour les différents biens culturels. Pour ce faire, nous avons recensé l'ensemble des critiques rédigées par l'utilisateur afin de noter le type de bien culturel qu'il ou elle consomme généralement. L'ensemble des critiques de l'utilisateur sont en effet référencées sur son profil et classées selon le type de bien culturel : films, séries, livres, bandes dessinées, jeux vidéo et musique. Pour recueillir l'ensemble de ces informations, nous nous sommes créés un compte pour avoir accès aux profils car certains d'entre eux étaient privés et donc indisponibles sans compte. Nous avons compilé le nombre de critiques dans chacune des catégories culturelles et avons calculé la médiane du nombre de critiques dans chaque catégorie pour l'ensemble des membres de notre corpus. La médiane a été choisie comme mesure de tendance centrale afin de ne pas fournir une estimation biaisée par la présence de données aberrantes. En effet, par exemple, en date du 15 juillet 2018, le membre

Fatpooper avait rédigé 7085 commentaires alors que le membre *Cody GS* n'en avait écrite qu'une seule.

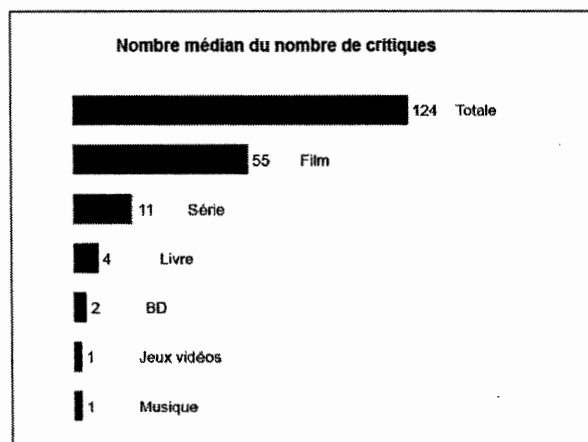


Figure 4. Liste des médianes du nombre de critiques ordonnées selon le type de bien culturel

Ainsi, la médiane du nombre total de critiques montre que les utilisateurs de *SensCritique* sont actifs, à raison de 124 critiques. Cela signifie que la moitié des usagers ayant contribué à notre corpus a publié moins de 124 critiques sur tout le site alors que l'autre moitié a publié plus de 124 critiques. Il est toutefois impossible de savoir depuis combien de temps un utilisateur publie des critiques sur le site. On ne peut donc pas savoir si ce nombre de critiques, relativement élevé, provient d'utilisateurs qui publient beaucoup mais depuis peu de temps ou bien d'utilisateurs qui publient peu fréquemment mais depuis longtemps. Cependant, il nous est possible de dire que les personnes qui ont critiqué *Black Mirror*, celles dont les critiques composent notre corpus, sont davantage des cinéphiles (médiane de 55 critiques) et des sériephiles (médiane de 11 critiques) que des mélomanes.

Il est également intéressant de constater qu'avant d'être des amateurs de séries, nos critiques sont des amateurs de cinéma. Cela correspond bien au fait que lors de notre analyse de nombreuses critiques, nous avons noté la présence de références à d'autres films et à divers réalisateurs. En effet, on note certaines mentions à des films qui touchent à l'univers de *Black Mirror* comme *Her* de Spike Jonze (2013) ou *Strange Days* de Kathryn Bigelow (1995), qui font référence à l'usage des nouvelles technologies et à la dystopie. On note encore davantage de référence à d'autres séries télévisées, *Black Mirror* étant décrit comme « dans la lignée de *Twilight Zone* et *Au-delà du réel* » (membre *SpiderJerusalem*) ou comme « une espèce de *Quatrième Dimension* » (membre *Broyax*). Bien que les références à d'autres séries fassent le plus souvent mention de séries à succès d'antan, on retrouve tout de même certaines références à des séries plus récentes comme *The Handmaid's Tale*, *Real Humans* et *Trepalium*, elles aussi des dystopies.

Dans les critiques que nous avons analysées, les références aux écrivains sont également plus fréquentes que les références à des films ou à d'autres séries télévisées. En effet, la moitié des usagers avaient au moins écrit 11 critiques littéraires. L'auteur de science-fiction Philip K. Dick est parmi les auteurs les plus cités, mentionné 6 fois, à côté d'autres auteurs centraux du monde des œuvres dystopiques comme George Orwell et son roman *1984* (mentionné 7 fois) et Aldous Huxley et son roman *Brave New World* (mentionné 7 fois).

De par cette analyse de base, on comprend déjà que le public de *Black Mirror* est un public beaucoup plus cinéphile et sériephile que rattaché à d'autres types de bien culturel disponibles sur *SensCritique*. Ceci soutient que les critiques d'usagers que nous analyserons représenteront relativement bien la communauté des cinéphiles et des sériephiles, ce qui était important pour notre projet de recherche.

4.1.2 Vue d'ensemble des critiques

Nous avons analysé les 100 critiques de *Black Mirror* les plus recommandées sur le site *SensCritique*. La grande majorité des critiques analysées sont relativement longues, souvent l'équivalent d'une page A4, de taille 12 à interligne simple. Ceci nous permet de croire que les interprétations tirées de notre corpus ne seront pas biaisées par le fait que certaines critiques aient pu avoir été plus longues, et donc qu'elles puissent avoir influencé davantage notre interprétation. Qu'il y ait une majorité de longues critiques laisse également penser que les critiques représentent donc une bonne source d'information afin d'étudier notre question de recherche. En théorie, il est possible pour un membre de seulement poster une critique en faisant une évaluation de la série sur une échelle de notation sans qu'il n'y ait d'éléments textuels rédigés. Toutefois, sur les 100 critiques analysées, chacun d'entre elles a fourni un élément textuel qui permet d'avoir accès à l'opinion du membre. Le site permet également de voir le nombre de fois qu'une critique a été lue par d'autres usagers. Toutes les critiques incluses dans notre corpus ont été lues au moins 100 fois et les critiques qui trônent au sommet du palmarès atteignent jusqu'à 16 000 vues.

Tel que décrit dans le troisième chapitre, nous avons assigné à chacune des critiques un type de lecture en utilisant la classification élaborée par Éric Macé (2016), ceci afin d'interpréter la façon dont les internautes ont analysé la série *Black Mirror*. Un histogramme a été généré, qui représente l'ensemble de nos critiques en fonction du type de lecture.

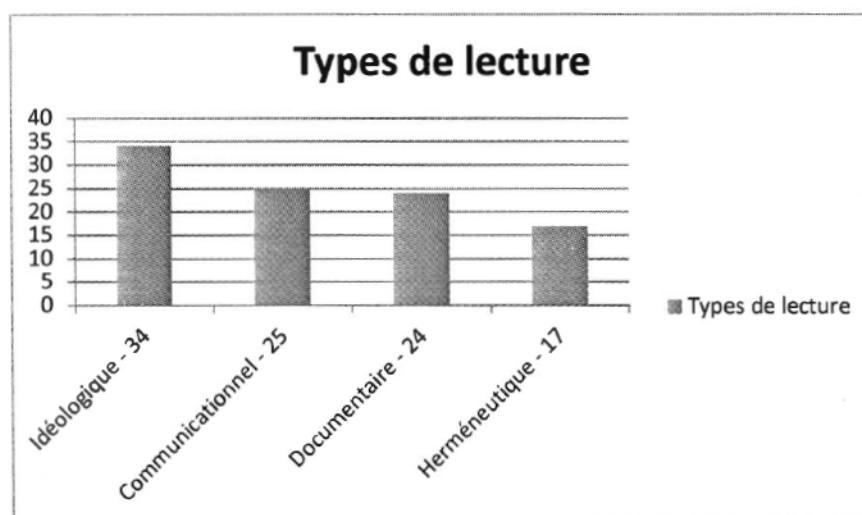


Figure 5. Histogramme des critiques de notre corpus en fonction du type de lecture selon la classification élaborée par Macé (2016)

Avant d'en venir à une analyse globale de ces résultats, nous analyserons de plus près chaque type de lecture en tirant des exemples concrets provenant des critiques évaluées.

La lecture idéologique

La lecture idéologique était le type de lecture le plus utilisé par les membres de notre corpus (34 critiques). Selon Liebes, la lecture idéologique est une « dénonciation des dimensions hégémoniques du récit et des représentations » (Macé, 2016). Autrement dit, la lecture idéologique « dénonce volontiers les "grosses ficelles" d'un scénario trop éculé » (Baroni, 2004, p.29). Selon Macé, le but de la lecture critique est de « dénoncer les connotations hégémoniques du récit, tant au niveau des situations, des relations, des discours que des représentations visuelles » (Macé, 2016, p.76). Il était donc attendu qu'une série qui met de l'avant une représentation plutôt alarmiste de l'usage des nouvelles technologies dans la société suscite une lecture qui encourage

l'identification d'une forme d'hégémonie technologique. C'est le type de lecture qu'emploie le membre *Céline_Citronrouge* (en date du 4 novembre 2012) lorsqu'il dit que :

Les idées sont intéressantes et même si d'actu, pas révolutionnaires pour autant ; usage outrancier des réseaux sociaux, voyeurisme, exhibitionnisme, absence de moral et d'éthique, martelage publicitaire et blablabla = "nouvelle" gangrène de l'humanité. Soit, on le sait déjà et on peut assez facilement imaginer, au rythme où vont les choses, ce que cela donnera dans quelques décennies d'autant que dans cette projection-là, ce ne sont pas les réalisations - tous médias confondus - qui manquent.

Dans de nombreuses critiques que nous avons analysées, nous avons repéré une lecture idéologique par laquelle les usagers critiquent le discours alarmiste qui prédomine dans *Black Mirror*, c'est-à-dire un discours intense et récurrent quant à l'utilisation des nouvelles technologies.

La lecture communicationnelle

Nous avons identifié 25 critiques ayant adopté une lecture communicationnelle. Les critiques classées dans la lecture communicationnelle se différenciaient des autres types de lecture par la forme (style) et le fond (longueur) de l'écriture. En effet, les critiques communicationnelles étaient plus volontiers concises, utilisant des phrases préconstruites souvent employées dans les publicités et des signes de ponctuations comme des points d'exclamation et des points de suspension. Quant au fond, elles s'intéressaient principalement à la qualité de la série en portant un jugement sur les effets sur le spectateur. Par exemple, les membres *facaw* (en date du 23 décembre 2012) et *VernonMxCrew* (en date du 8 février 2017) disent respectivement :

« Tellement forts et réalistes que ça en devient terrifiant.
À voir absolument. »

« Série bien sympa ! (...)
 Effrayant !
 J'ai mis 8. »

La lecture documentaire

Vingt-quatre critiques ont utilisé une lecture documentaire dans leur réception de la série *Black Mirror*. Aucune critique n'a toutefois été essentiellement documentaire. Nous entendons par « essentiellement documentaire » une critique qui est dans son intégralité objective et détachée de son auteur, ne faisant part d'aucune opinion et d'aucun sentiment, à l'instar de certaines critiques professionnelles. Ainsi, les critiques classées dans cette catégorie ont été considérées comme davantage « documentaire » car plus de la moitié de la critique décrivait la série d'une façon objective. Ces critiques, après avoir produit une description factuelle de la série, comme en précisant le réalisateur, les scénaristes, la date de diffusion, etc., se mettent à investiguer plus en profondeur les tenants et aboutissants sociaux de la série *Black Mirror*. Le membre *Éric Pokespagne* (en date du 1^{er} avril 2018) dit par exemple que :

L'explosion technologique des deux dernières décennies et son impact sur la société, mais également les mutations qu'elle provoque dans le corps, l'esprit, voire l'âme humaine, est probablement l'un des sujets les plus importants de notre époque. Le cinéma s'y confronte régulièrement, mais l'utilise plus comme un ressort scénaristique qu'autre chose, à quelques belles exceptions près ("Her" vient naturellement à l'esprit).

Ces critiques sont le plus souvent en tête de classement puisqu'il s'agit de critiques qui renseignent les internautes sur des détails factuels. On pourrait dire que les critiques qui ont fait une lecture documentaire de la série jouent un rôle de conseiller auprès des internautes. De cette façon, les personnes qui choisissent de regarder une série télévisée en se basant sur les avis émis dans la communauté de *SensCritique*

n'ont pas besoin d'aller chercher plus d'information par rapport à la série ; celle-ci leur vient directement grâce aux critiques.

La lecture herméneutique

Nous avons identifié 17 critiques ayant utilisé une lecture herméneutique. La lecture herméneutique « s'attache à découvrir ce que la fiction a à dire en propre de son époque et à le transposer dans un raisonnement sociologique » (Macé, 2016, p.76). Toutefois, afin d'élargir la définition de cette catégorie, on peut étendre le concept de lecture herméneutique de Macé au modèle initial élaboré par Katz et Liebes (1994) dans lequel ce mode de lecture correspondait au mode de lecture « ludique ». Ce mode est décrit par ces auteurs comme étant une « projection/exploration des mondes possibles subjectifs et sociaux ». Cependant, malgré le fait qu'on ait voulu élargir la définition de ce type de lecture, cette catégorie de critiques demeure la plus restreinte, probablement en raison du fait que peu de critiques se sont engagées dans des raisonnements qui seraient de nature sociologique. En effet, pour une critique postée sur internet, il est possible de penser que l'exercice intellectuel requis ne soit pas adapté au médium. Les quelques critiques qui ont été classées dans cette catégorie présentaient des analyses plus approfondies que les autres modes de lecture et doivent avoir nécessité un investissement plus « élevé » dans leur rédaction. Par exemple, le membre *Enlak* (en date du 9 février 2014) dit :

Plus effrayant encore, la télé réalité. Les émissions malsaines diffusées à longueur de journée et auxquelles se gavent les pauvres humains de ce terrifiant futur (1x2, sans doute le meilleur épisode) sont à peine plus décadentes que les programmes diffusés actuellement sur nrj12... Et comment ne pas voir dans ces observateurs rivés à leurs appareils (2x1) pour ne perdre aucune miette du calvaire de la pauvre victime notre propre comportement de voyeur, lequel est exploité par des émissions qui vont de plus en plus loin ?

En résumé, les quatre types de lecture sont bel et bien représentés dans notre corpus, avec une plus importante représentation de la part de la lecture idéologique. Les lectures communicationnelle et documentaire sont les suivantes, presque ex aequo, suivies de la lecture herméneutique.

4.2 Le rapport à la réalité

4.2.1 La perception dystopique

Comme nous l'avons expliqué dans la problématique, le concept de dystopie a plusieurs appellations selon les auteurs. Bien que le terme de contre-utopie soit le plus reconnu et utilisé, il n'a jamais été employé dans nos critiques. Bien que le terme de dystopie soit celui que le public reconnaît le plus pour décrire la série *Black Mirror*, il ne revient pas très souvent dans notre corpus, n'ayant été utilisé que 15 fois (sur 100 critiques). Il est intéressant de noter que les critiques en question ne se contentent pas seulement d'associer la série au genre dystopique mais précisent également le type de dystopie à laquelle la série correspond. Ainsi, elle serait à la fois une « dystopie abrutie », une « dystopie cloisonnée », une « dystopie totalitariste » et une « dystopie idéocratique ». Que les critiques ayant associé *Black Mirror* à la dystopie aient ajouté des qualificatifs pour caractériser encore davantage la série met l'emphasis sur l'effet de la série sur les critiques.

Ce qui revient communément pour décrire la série, c'est également son aspect anticipatoire mais ce, sans nécessairement en revenir à qualifier la série d'« anticipation ». Souvent, *Black Mirror* est qualifié par les critiques comme une

suite de prédictions survenant dans un futur proche. Certains parlent tout de même de la série comme d'une série d'anticipation en la comparant aux œuvres maîtresses du même genre : « Chaque épisode est alors une fable, digne des plus grands auteurs d'anticipation tels qu'Huxley ou K. Dick » (membre *La 6^{ème} séance*). À d'autres reprises, les critiques s'opposent à ce que la série soit qualifiée d'anticipatrice et fournissent plutôt une explication pour argumenter sur ce point. Ainsi, le membre *Liehd* (en date du 7 mars 2016) :

L'anticipation constitue (pour simplifier au-delà du tolérable) un sous-genre SF qui n'est pas dénué d'intérêt pour autant, entendons-nous bien, mais c'est également l'un des plus délicats à manier et, par conséquent, un exercice de style des plus périlleux. Parce qu'il est censé pousser le lecteur/spectateur à développer un recul critique pertinent, ce qui est impossible de faire si l'auteur n'en possède pas un lui-même en amont.

D'autres critiques sont plus à cheval sur la catégorisation de l'œuvre et proposent une définition encore plus précise. Certaines critiques, peut-être moins connaisseuses des différents genres cinématographiques et littéraires, tentent plutôt d'expliquer ce qu'elles ont vu. En effet, plutôt que de catégoriser la série dans un genre, ce public décrit ce que la série représente pour elle ou lui. Le plus souvent, cette explication laisse à penser que le critique réalise qu'il s'agit d'une série dystopique. Ainsi, pour décrire la série, les critiques utilisent souvent des termes qui sont lourds de sens et qui prêtent difficilement à la confusion : « On découvre une humanité pervertie, aliénée par les technologies » (membre *Kalis*), qui « détruit les supposées vertus du petit écran » (membre *Satané*), tout en « dénonçant toute la dimension malsaine que notre société peut entretenir vis-à-vis de la technologie » (membre *CodyGS*), qu'il s'agit en fait d'« un cauchemar cyberterroriste » (membre *Manutaust*), d'« une critique acerbe » (membre *Soprano*), d'« une décadence sociale » (Membre *Ozymamdyas*). À partir de ces passages, on saisit bien que le public de *Black Mirror* comprend l'angle d'approche de la série et bien que le terme de dystopie ne soit pas toujours présent, il demeure clairement associé à la série par la filiation des idées.

4.2.2 La représentation de la réalité

Les critiques portent une attention particulière à la manière dont la série représente la réalité. Comme nous l'avons soulevé dans le cadre théorique, le réalisme dans une œuvre dystopique a une importance capitale. Cependant, cette représentation de la réalité est perçue de manière dichotomique dans notre corpus. Tout d'abord, une partie pense que la série est effectivement un miroir de la « réalité de la nature humaine » en raison de la mise en scène d'un monde « possible » et « incroyablement réaliste » (membre *Baskerville*). L'univers de *Black Mirror* montre un monde qui semble probable puisque « ça aurait pu arriver hier, ça peut arriver aujourd'hui, ça sera toujours aussi plausible demain » (membre *Cmd*). La série met en scène des histoires qui dépeignent une « réalité possible, concrète et palpable » (membre *Baskerville*). En fait, une grande partie des critiques est touchée par la série grâce à l'équilibre entre le réalisme et l'apport de l'imaginaire futuriste.

Une autre partie du public trouve que la série manque de crédibilité de par sa représentation faussée de la réalité. Pour le membre *Citizen-Ced*, « l'histoire n'est pas crédible ». La cohérence de certains scénarios est remise en question (notamment le premier épisode de la saison 1); principalement en raison de la recherche du sensationnalisme que certains y voient. Certains épisodes sont considérés comme étant psychologiquement difficiles à visionner, et c'est ce que reproche à la série le membre *Sscrew49* qui la compare à « une surenchère de violence peu crédible ». Selon le membre *Broyax*, « il aurait fallu plus de finesse dans l'écriture pour une satire crédible ». L'univers futuriste créé par Brooker ne convainc donc pas tout le monde. On lui reproche d'être trop pessimiste. D'ailleurs, certaines critiques vont jusqu'à douter que la série cherche à représenter un monde qui pourrait être notre réalité car il manquerait selon elles plusieurs aspects qui rendraient la série réaliste.

En effet, des critiques n'apprécient pas le postulat de la série selon lequel les nouvelles technologies s'associeraient nécessairement à des dérives. Elles reprochent à la série de ne pas montrer la réalité dans son ensemble, de faire fi de l'impact global que pourraient avoir ces technologies futuristes :

[*Black Mirror*] implique dans son scénario, que la technologie qu'il montre est mal utilisée. Son scénario inclut des conditions particulières contingentes, qui ne font pas partie de la technologie décrite. Si on me propose d'utiliser une machine qui enregistre tout ce que je vois (comme dans l'épisode S01E03), je serais ravi de l'utiliser, elle me serait utile à beaucoup de choses. Je saurais par avance qu'il y a des dérives possibles, et que certaines personnes pourraient faire ces dérives, mais je sais déjà cela à propos de tous les outils qui me sont disponibles aujourd'hui : un marteau, un stylo, un drap, de la lessive... Chacun de ces outils peut être utilisé pour tuer les autres (frapper/étouffer/empoisonner...), mais chacun peut être aussi utilisé d'une manière qui se veut bonne. (membre *Muleet*)

Ainsi, en ne montrant jamais les aspects positifs et en étant peu crédible sur le monde futuriste qu'elle présente, selon certaines critiques, la série *Black Mirror* deviendrait une dystopie invraisemblable.

4.2.3 Présent ou futur ?

Une partie du public se projette également dans la série en invoquant le présent : « Les travers dénoncés ici existent déjà, je les vois tous les jours et ils me désespèrent. Ils sont juste grossis, noircis, pour mieux les dénoncer » (membre *Citizen-Ced*). Les critiques parlent d'une « satire des nouvelles technologies » (membre *Ozymandyas*) plutôt que d'une dystopie. D'ailleurs, comme décrit précédemment, bien que le public n'ait pas souvent qualifié la série de dystopique, elle a été bien plus souvent abordée en tant que série d'anticipation. Ainsi, dans le même sens que l'essayiste de science-

fiction Jacques van Herp qui dit que « l'anticipateur décrit un univers imaginaire, soit par extrapolation des données de son époque, soit par prévision pure ou par jeu » (Van Herp, 1996, p.108), il existait tout de même une poignée de critiques qui réfutaient clairement une association entre la série et l'anticipation : « On se retrouve face à un réel exacerbé plutôt qu'à de la franche anticipation ; l'absence de spectaculaire et des rythmes souvent lents, y contribue » (membre *limma*). Or, si on reprend la définition de Van Herp selon laquelle l'anticipateur est celui qui extrapole les données de son époque, on pourrait dire qu'une majorité des critiques font preuve d'anticipation et perçoivent la réalité comme une « extrapolation des données » de leur époque. En effet, plusieurs critiques disaient de la série qu'elle mettait en scène les « dérives de la réalité », parlant d'une « réalité augmentée ». D'autres critiques interprètent plutôt *Black Mirror* comme appartenant au futur et voient plutôt la série comme une « prévision ». Ils présentent la série comme « un témoignage visionnaire » « au sein d'une société que l'on nous prédit » (membre *Zogarok & Eric Pokespagne*).

Il importe de rappeler que l'anticipation est un sous-genre de la dystopie et que l'appartenance au groupe des séries d'anticipation n'empêche en rien l'appartenance au groupe des séries dystopiques. Toutefois, la particularité de l'anticipation dystopique est de faire croire que :

L'avenir est sombre, plein de menaces, le monde de demain sera invivable et terrifiant : l'homme y est écrasé par la technique, par l'État, par le conformisme de l'époque, avec cette nuance importante, qui distingue la contre-utopie de l'anticipation simplement pessimiste, que c'est au nom du bonheur de l'homme qu'on l'étouffe. (Van Herp, 1996, p.187-188)

Certaines critiques ont remis en question que *Black Mirror* soit une série d'anticipation, prétextant que la société imaginée dans la série renvoie déjà à la réalité du monde dans lequel ils vivent : « L'histoire n'est pas crédible (trop d'incohérences), les réactions humaines le sont hélas : ce voyeurisme dégueu, cette fascination pour

l'humiliation, la distance que créent les écrans par rapport à la réalité d'une situation, ce n'est malheureusement pas de l'anticipation » (membre *Citizen-Ced*, le 16 janvier 2013).

4.3 Interprétations de l'expérience dystopique

La vraisemblance permet de produire des réactions chez les spectateurs. C'est justement ce rapport à la réalité qui bouscule le public et qui peut les « faire tomber d'amour et d'effroi pour ces univers alternatifs beaucoup trop proches du nôtre — beaucoup trop crédibles pour ne pas atteindre notre sensibilité » (membre *Baskerville*). Elle touche le public principalement pour deux raisons. La première raison est l'identification du spectateur aux personnages : « On est amené à se projeter et s'identifier aux personnages, et donc subir avec eux (mon plus grand traumatisme restant la saison 2 qui a 3 épisodes d'un cynisme assez incroyable et quelque peu choquant !! Il en faut beaucoup pour me choquer mais là, j'ai eu quelque petite surprise...) » (membre *ClementLeRoy*). La seconde raison est le thème même de la série car il touche un grand nombre de personnes, qu'on soit d'accord ou non avec son message : « Cette série casse des briques et envoie des baffes à toute personne qui s'aventure dans ses méandres, toute personne un tant soit peu sensible au monde qui nous entoure, et à la percée des nouvelles technologies, de plus en plus indépendantes de leur créateur » (membre *TPPT*). Ces extraits montrent que le public n'est donc pas insensible à la série, qu'il existe un investissement personnel de la part des critiques qui va au-delà de toute lecture purement documentaire. Les critiques sont d'ailleurs quasi unanimes sur ce point : il est « difficile de sortir indemne » (membre *Eric Pokespagne*) de la série « parce qu'elle réussit à chaque épisode, à

nous raconter une nouvelle histoire tout aussi prenante que la précédente » (membre *Nicolas Périé*). On pourrait donc dire que la série agit en deux temps : elle a tout d'abord un impact émotionnel et ensuite un impact rationnel.

4.3.1 La dystopie : un genre qui joue avec les émotions

Black Mirror me dérange. Non, *Black Mirror* me fait peur. Pire encore, *Black Mirror* me plonge dans une espèce de paranoïa infernale. (membre *TPPT*, 15 février 2018)

Dans notre analyse, nous avons rassemblé dans un même nœud tous les passages qui faisaient référence à des effets émotionnels sur les spectateurs. L'analyse subséquente de tous les passages révèle que les principales émotions rapportées dans les critiques de notre corpus sont la peur, le choc et le fait de sourire.

La peur

Nous commencerons à analyser le sentiment le plus « évident » provoqué par la série puisqu'il s'agit de l'émotion que le réalisateur lui-même a souhaité susciter : la peur. Beaucoup de critiques qualifient la série comme « vraiment effrayante », « terrifiante » et « préoccupante » bien qu'il ne s'agisse pas à proprement parler d'une série d'horreur. Sur la base des critiques composant notre corpus, il semblerait que ce soit le fait que la série dépeigne un univers tellement « réaliste que ça en devient terrifiant » (membre *facaw*) pour le spectateur. Mais c'est également l'aspect psychologique, le « pessimisme sur le monde actuel assez poussé qui fait froid dans le dos » (membre *Soprano*), qui semble susciter de la peur chez les spectateurs. Un autre passage parle d'« un constat qui fait peur. Une réalité qui, une fois que l'écran

redevient noir, nous laisse bouleversés » (membre *La 6^{ème} séance*). C'est notamment en raison d'une orchestration de la peur sur la base d'un scénario psychologisant que la série se révèle « brillamment terrifiante » (membre *Filmosaure*). De plus, bien que les différentes mises en scène dystopiques portent sur des sujets distincts, un sujet récurrent qui fait l'objet d'une représentation dystopique dans la série est le changement dans les relations humaines produites par les nouvelles technologies, lequel est présenté dans *Black Mirror* « par la déshumanisation qu'elles engendrent insidieusement chez les personnages et les relations qu'ils entretiennent » (membre *Valtwovee*). En fait, la série arriverait à « nous effrayer de nous-mêmes » (membre *Diane Chasseresse*).

Le choc

Parmi les réactions les plus courantes véhiculées dans les critiques de notre corpus, on retrouve le fait d'avoir été choqué après le visionnement de *Black Mirror*. Certaines critiques comparent les épisodes à des « coups de poing » (membre *dec666*), allant jusqu'à dire que « si le premier épisode a été un choc, le second m'a poignardé » (membre *wildsevens*). La métaphore la plus couramment utilisée pour décrire la série est celle d'« une claque totale » (membre *Halifax*). Encore une fois, tout comme la peur, *Black Mirror* provoque un choc, une réaction émotionnelle de recadrage nécessaire par rapport à ce à quoi on s'attendait : « Elle dérange, elle choque, mais elle nous touche directement » (membre *Valtwovee*) et « chaque épisode a provoqué chez moi un véritable choc émotionnel » (membre *Valtwovee*). Une critique nuance davantage le propos en disant que « sans être foncièrement violentes, les images choquent car elles reflètent la noirceur de l'homme » (membre *Kalis*), et c'est en cela que chaque « épisode nous bluffe, nous choque, nous étourdit » (membre *La 6^{ème} séance*). Quelques critiques ont rapporté que « comme certains films d'anticipation, on s'attend au choc ». Certaines personnes rapportaient également avoir eu des attentes qui les préparaient déjà au genre de choc que la série produisait.

Toutefois, dans les critiques qui mentionnaient la présence de choc, pour qualifier la réaction émotionnelle qu'ils ont eue suite au visionnement de la série, beaucoup utilisaient la métaphore d'un mal physique. Par exemple :

« C'est le premier constat que je peux faire de cette série, notamment avec le premier "épisode" qui parvient à tordre l'estomac comme très peu de films peuvent le faire. » (membre *Mad Dog*)

« Ça fait frémir. » (membre *Cmd*)

« Tension irrespirable » (membre *SpaceTiger7*)

« À la fin de chaque épisode, le spectateur se sent toujours plus ou moins sale » (membre *Sébastien Deville*)

Ces comparaisons montrent à quel point le choc a été intense et perturbant pour de nombreuses personnes du public.

Le sourire

Les critiques de notre corpus ont également fréquemment rapporté avoir souri au cours du visionnement de la série, ce qui peut sembler un contraste étonnant par rapport aux réactions précédentes. En fait, on comprend que le public a tout bonnement souri du fait d'avoir aimé l'épisode. Certains décrivent même l'expérience comme « un très bon moment jubilatoire » (membre *limma*). Ainsi :

« Au moment le plus fort, le plus choquant, le plus triste... j'ai souri. Parfois devant l'intelligence des scénaristes, parfois devant la bêtise de la situation incroyablement mise en scène. Je me suis surpris parfois presque à rire, et honnêtement cela rendait les épisodes encore plus jouissifs car ils m'ont laissé sur une note largement positive. » (membre *TheBadBreaker*, 25 novembre 2013)

On pourrait toutefois se demander si le spectateur sourit suite à l'appréciation des rouages réflexifs soutenant les thèmes dystopiques de la série. Ainsi, est-ce qu'il sourit au moment où débute sa réflexion ?

4.3.2 La dystopie : une réflexion sur l'humanité

Black Mirror est une série qui amène la réflexion ; c'est l'idée véhiculée par la grande majorité des critiques de notre corpus, que l'on soit « fan ou pas du genre, ça pousse réellement à la réflexion » (membre *r0ck*) et que « même sans être un accro rivé sur les écrans, impossible ne pas se sentir concerné » (membre *Enlak*). Certaines critiques jugent toutefois que ce désir de susciter la réflexion est amené trop grossièrement par la série, par exemple que « la volonté d'entraîner le spectateur à questionner la société est toujours évidente » (membre *ClementLeRoy*). Ce constat est nuancé par d'autres critiques qui considèrent qu'au moins la série ouvre le débat et encourage l'interrogation du spectateur. D'ailleurs, le public semble satisfait de regarder une fiction qui l'invite à réfléchir : « Enfin une série avec du sens, qui donne à réfléchir, une série qui montre qui nous sommes » (membre *Halifax*).

Toutes les critiques qui parlent de la série comme d'une série futuriste s'accordent pour dire qu'il s'agit d'un futur proche. Ils sont conscients que les inventions mises en scène dans la série sont soit déjà réalisables soit seront réalisables prochainement grâce aux avancées technologiques. Ainsi, le fait qu'il s'agisse d'un futur que le public s' imagine vivre renforce le lien des spectateurs à la série. C'est en cela que le débat n'est pas une simple remise en question du rôle des nouvelles technologies dans la société mais bien un débat du rôle des nouvelles technologies dans la société. *Black Mirror* est considéré comme ouvrant une « réflexion essentielle sur l'abîme qui s'ouvre sous nos pieds, et qui menace d'engloutir ce qui subsiste encore de notre humanité » (membre *Eric Pokespagne*). *Black Mirror* donne de la matière à réfléchir sur le monde qui nous entoure : « Cela nous donne à réfléchir sur la marchandisation de notre société, l'abstraction du monde qui nous attend, la déconnexion avec la

réalité et l'intrusion des images dans notre vie » (membre *Caiuspupus*). On pourrait ainsi dire que la série ouvre la porte à une multitude de réflexions possibles. Ainsi, la série interroge notre avenir en tant que société mais également en tant qu'individu : « *Black Mirror* nous invite autant à regarder la société qu'à nous regarder nous-mêmes, à nous analyser et nous comparer : qu'aurait-on fait dans cette situation, vers quoi allons-nous et qui sommes-nous ? » (membre *Cmd*). On retrouve dans les critiques des réflexions philosophiques qui vont encore plus loin que ce qui est développé dans la série. Par exemple, le membre *TheBadBreaker* (en date du 25 novembre 2013) :

Comment agissons-nous lorsque la majorité est contre nous ? Pourquoi cette quête vaine de la gloire ? Pensons-nous, agissons-nous différemment en groupe ? Ne sommes-nous pas un spectateur passif ? Aimons-nous voir des choses choquantes et pourquoi les recherchons-nous ? Pouvons-nous nous passer de nos "écrans noirs" ? Avons-nous besoin de nous rappeler d'absolument tous les détails de notre quotidien ? Doit-on porter de l'importance à ce qui est numérique, abstrait ?

Le monde dans lequel nous emporte *Black Mirror* est riche de questionnements qui se poursuivent même après le visionnement : « Elle offre aux spectateurs un angle de vue exceptionnel, où ces derniers devront avoir le recul nécessaire pour en capter les valeurs » (membre *cinememories*). Une assez grande partie du public relate l'impact de ces réflexions : « Chaque épisode retourne notre cerveau à sa manière, je ne parviens pas en regarder 2 à la suite » (membre *Marie Aubertin*). En effet, les réflexions suscitées par la série peuvent s'étendre sur le long terme : elle va même jusqu'à déranger et envahir le quotidien des spectateurs : « Si cette série me dérange autant, c'est parce qu'elle m'obsède » (membre *TPPT*) ou « je me suis senti extrêmement mal après cet épisode et ça m'a bien travaillé » (membre *Mad Dog*). C'est en partie parce que les questionnements de *Black Mirror* accompagnent le spectateur dans le temps que la série fait tant parler d'elle dans les médias et dans la société.

4.3.3 *Black Mirror*, une série malsaine ?

Un grand nombre de critiques ont noté le fait que la série rendait les spectateurs « vraiment mal à l'aise » (membre *anarchynpp*). Il s'agit d'un « malaise authentique » (membre *toma_uberwenig*) ressenti au moment du visionnement, et même après. Certaines critiques mentionnent le fait d'être plongé « dans une situation peu confortable, (...) dans des situations dérangeantes » (membre *Nerdehel*). Ainsi, le membre *toma_uberwenig* (en date du 12 novembre 2012) écrit :

C'est le même malaise que j'éprouvais en regardant les séries de l'excellent Ricky Gervais, cette capacité à mettre en scène le trouble viscéral, celui que l'on éprouve lorsqu'on voit quelqu'un dans une situation humiliante, cette gêne teintée de voyeurisme mal assumé.

Certaines critiques magnifient même la capacité de la série à produire du malaise chez les spectateurs, comme s'il s'agissait d'un des ingrédients de la réussite de la série : « *Black Mirror* brillait par sa capacité à nous mettre mal à l'aise » (membre *Diane Chasseresse*). On peut dès lors se demander si ces émotions à première vue contradictoires, « être à la fois horrifié et admiratif » (membre *wildsevens*), agit en tant qu'ingrédient du succès de la série.

Black Mirror joue en effet sur l'ambivalence entre l'admiration de la mise en scène technodystopique et la peur qu'elle suscite, et fait donc passer le spectateur par une palette d'émotions. Tous les épisodes « nous mettent vraiment dans un état d'"on ne sait trop quoi", entre perturbation, tristesse et compréhension... » (membre *Amoneptah*). Ceci va dans le sens des œuvres dystopiques dont l'objectif consiste notamment à créer un lien avec le spectateur en l'interpellant directement et en lui proposant de réfléchir. Bien que les histoires mises en scène dans les séries ne soient pour l'instant que purement fictives, la phénoménologie des protagonistes peut tout de même être transposée au vécu des spectateurs de *Black Mirror*, soit une expérience

émotionnelle qui s'assimile à de la peur et de la crainte. C'est d'ailleurs probablement cette empathie face au vécu des personnages de la série qui rend possible cette proximité : « Ces humains, c'est nous aujourd'hui. Ces sentiments, nous les ressentons déjà » (membre *La 6^{ème} séance*). Ainsi, il existe une relation entre la phénoménologie de la peur vécue par les protagonistes de la série face à un monde envahi par les nouvelles technologies et la capacité des spectateurs à ressentir ces émotions hors d'un tel monde.

D'autres effets ont également été rapportés par certaines critiques mais de façon nettement moins fréquente. Par exemple, deux critiques ont rapporté avoir pleuré pendant un épisode alors que cinq autres ont dit s'être ennuyées et avoir trouvé la série pénible à regarder, pénible au sens d'ennui. Malheureusement, ces critiques, aussi intéressantes soient-elles par leur contraste face à la majorité des autres critiques, ne sont pas argumentées. C'est pourquoi il nous est difficile d'aller plus en profondeur dans l'analyse de ces réactions. De plus, de par leur statut relativement minoritaire dans notre corpus, nous préférons mettre l'emphasis sur la manière générale dont les critiques ont perçu la série *Black Mirror*.

En résumé, *Black Mirror* est une série qui a suscité un impact émotionnel indéniable chez la majorité des critiques de notre corpus et de laquelle découle une réflexion riche du quotidien technologique mais lourde de sens. Bien que la série interroge les spectateurs sur la place des nouvelles technologies, elle ne propose toutefois aucune alternative à leur utilisation abusive. Et voilà ce qui dérange certaines critiques : le « miroir noir » de la série est décrit comme « un miroir qui, même s'il est rétro-éclairé, ne réfléchit que l'obscurité et ne nous guide certainement pas vers la lumière » (membre *Spider.Jerusalem*). Cela soulève la question suivante : est-ce donc l'objectif du message dystopique de devoir pointer le négatif ?

4.4 L'importance du message dystopique et sa mise en scène

Vous-même qui lisez cette critique, et moi qui l'ai écrite, nous faisons déjà partie de ce que *Black Mirror* critique et démontre. (membre *DemianVonPriros*, le 30 octobre 2013)

Dans cette partie, nous approfondirons l'interprétation du message dystopique et son importance chez les spectateurs de la série.

4.4.1 Un message qui dénonce les agissements de la société moderne

Comme l'explique Mathieu de Wasseige, expert des séries télévisées à l'Institut des Hautes Études des Communications Sociales de Bruxelles : « La dystopie a un effet cathartique, elle nous aide à nous poser des questions sur le monde qui nous entoure »¹⁴. C'est ce que révèlent également nos critiques bien que certaines insistent sur le fait que *Black Mirror* impose une vision à leur processus de réflexion. En effet, l'ensemble des 19 épisodes de la série repose sur le message que les nouvelles technologies puissent prendre le contrôle sur la vie humaine, un message qui a permis à Charlie Brooker de rejoindre un grand nombre « de spectateurs à l'international par ses qualités cinématographiques et sociales indéniables, par les questions qu'il pose et par la conscience qu'il éveille en chacun d'entre nous » (membre *Baskerville*). En ce sens, la série *Black Mirror* remplit bien son objectif en tant que dystopie et parvient en effet à transmettre un message aux spectateurs. Comme le souligne le membre *Liehd*, « pourquoi un auteur se pique-t-il de faire de l'anticipation ? Réponse : parce

¹⁴ Entretien publié dans Paris Match le 22 septembre 2017 dans « Dystopie : pourquoi "un monde pire que le nôtre" nous fascine-t-il tant ? » par Raphaël Papiau

que c'est un genre "à message" et que par conséquent, il est choisi "par défaut" lorsqu'on a un message à faire passer ». Le message général que souhaite passer *Black Mirror* est perçu comme une « aide à comprendre le monde qui nous entoure » (membre *Baskerville*). En effet, comme nous l'avons vu précédemment, bien que l'identification du spectateur au destin des protagonistes soit un des ingrédients du succès de la série, « le cœur de la série réside définitivement dans le propos » (membre *Kalis*).

La série souhaite faire « réfléchir sur la démocratisation des médias et des technologies par rapport à notre existentialisme ». La série souhaite montrer l'aspect « glaçant et sombre sur le devenir de l'Humanité » (membre *Before-Sunrise*) qui peut ou pourrait arriver dans le monde réel. Le message de la série se veut un « un avertissement dérangeant » (membre *Eric Pokespagne*) qui « nous livre ses mises en gardes et ses leçons parfois avec dureté, mais sans mentir. » (membre *JimmyDarmody*). Comme le nom de la série, le « miroir noir » représente une critique pessimiste du monde réel qui « nous balance à la figure le constat simple et évident d'un monde qui s'observe, qui s'espionne, qui se ment à lui-même, un monde hypocrite, constat permanent de son échec quant à faire évoluer nos sociétés vers un monde prétendument supérieur à d'autres époques » (membre *DemianVonPriros*). Elle questionne et interroge principalement le rapport de l'être humain à la machine et alimente ainsi un débat qui date au moins de la révolution industrielle, avec la particularité toutefois que « la technologie sert cette fois-ci à aborder des thèmes plus humains, plus sentimentaux, et surtout plus personnels » (membre *JimmyDarmody*).

En effet, *Black Mirror* peint des sociétés où se déroulent des phénomènes humains similaires à ce qui produit dans le quotidien des spectateurs, mais sans l'aspect dystopique lié aux nouvelles technologies. Dans sa critique, le membre *Chtimixeur* traite de cet aspect en réponse au troisième épisode de la première saison où les êtres

humains peuvent désormais enregistrer tous leurs souvenirs grâce à un implant oculaire :

Que penser enfin de cette manie moderne qui pousse les gens à tout photographier et à tout filmer pour se fabriquer des souvenirs ? Dans notre entourage, combien connaissons-nous de personnes qui passent leur temps à essayer de revivre le passé plutôt que d'apprécier le présent ? Dans son troisième et dernier épisode, *Black Mirror* nous fait réfléchir sur le poids des images et le droit à l'oubli, à une époque où les caméras de surveillance se multiplient à vue d'œil. (membre *Chtimixeur*, le 21 décembre 2011)

La série met l'accent sur « les effets pervers de nos moyens de communications actuels » (membre *Before-Sunrise*). Pour ce faire, elle met en lumière des « thèmes différents (la manipulation des masses par l'image, la surmédiation, notre dépendance à la télévision, l'archivage numérique de notre vie entière...) » (membre *YellowStone*). Elle expose l'imaginaire d'une société future dans le but de faire « réfléchir sur le type de société que nous voulons dans les années à venir et [sur] le pouvoir qu'a pris la télé et internet dans le monde occidental » (membre *bill_baroud*). D'ailleurs, comme nous l'avons vu dans la partie précédente sur les effets de la série, certains critiques jugent que la réflexion apportée par *Black Mirror* imposera aux spectateurs de devoir prendre de la hauteur en s'auto-analysant. Le message doit ainsi être intellectualisé et réinterprété à la lumière de ce que vit le public. C'est pourquoi certaines critiques proposent d'aller plus loin que le message de la série. *Black Mirror* aurait encouragé certains de leurs questionnements et leur auraient donné envie de se plonger « dans du McLuhan (mister "medium is the message"), ou Baudrillard (mister "hyper réalité") ou Guy Debord (mister "société du spectacle"). La dernière fois qu'un film m'a fait ça, c'était Matrix qui m'a fait lire Platon, Descartes, et Baudrillard justement » (membre *Aranud Airua*). D'autres cherchent plutôt à analyser les épisodes et suggèrent des explications sur la mise en scène du futur, comme par exemple le membre *Eric Pokespagne* qui propose que « c'est bien notre conformisme vis-à-vis de codes sociaux de plus en plus malades, et notre instinct grégaire qui nous entraînent, tels des lemmings aveuglés par la technologie, vers le gouffre ».

Les termes utilisés par les critiques qui partagent le message de la série sont puissants et vont même jusqu'à dire que la série « révèle notre esclavage moderne et notre acceptation sans faille. C'est bien le plus effrayant » (membre *limma*), ou bien que « *Black Mirror* sera toujours une série d'utilité quasi publique pour ce qu'elle a déjà fait » (membre *Sscrew49*). En effet, le message de *Black Mirror* permet de « mettre en perspective notre relation à la machine dans un monde toujours plus robotisé. C'est une réflexion quasi philosophique » (de Wasseige, 2017)

Cependant, bien qu'une bonne partie des critiques livre un message soulignant le caractère dystopique des nouvelles technologies, le message de *Black Mirror* est aussi critiqué de façon non négligeable : « *Black Mirror* ne parvient pas totalement à livrer, selon moi, une autre vision de notre rapport au progrès qu'une approche hipster souvent dénuée de nuance et de complexité » (membre *Elroukino Chasseur2mouches*). Est-ce que le message de *Black Mirror* manquerait donc de finesse ?

4.4.2 Une série trop moralisatrice pour public convaincu

Une des critiques récurrentes de la série concerne la fin des épisodes, les critiques y voyant souvent une « moralité grossière et des situations frôlant le ridicule » (membre *limma*). La mise en scène qui mène à la morale d'un épisode est également critiquée : « On vous met dans des situations dérangeantes. TROP dérangeantes à mon goût. Le but est de choquer pour mieux dénoncer » (membre *Nerdedhel*). Ainsi, les critiques prennent du recul par rapport à ce qu'ils visionnent et considèrent que le réalisateur insiste peut-être trop sur le thème, qu'il n'a pas « besoin de marteler à tout bout de

champ en braquant les projecteurs dessus [le thème] toutes les dix secondes pour être sûr que ce con de spectateur comprenne, comme c'est souvent le cas dans l'anticipation » (membre *Liehd*). D'ailleurs, bien que plusieurs spectateurs adhèrent « au discours dénonciateur qu'elle [la série] tient » (membre *Swinging Sixties*), elle peut « aussi provoquer le rejet de consommateurs blasés qui lui demandaient "du neuf" et détestent qu'on leur fasse la morale » (membre *Swinging Sixties*). Effectivement, quelques critiques pensent que la série envoie un mauvais message : « Ce ne serait pas un drame si dans la plupart des cas, le message en question ne manquait pas tantôt de finesse, tantôt d'intelligence, tantôt de nuance, tantôt d'originalité » (membre *Liehd*). Les spectateurs déplorent « trop de grosses ficelles pour un discours au final sans nuance sur la dérive des médias, le lavage de cerveau télévisuel et les ravages du troupeau bêlant des réseaux sociaux » (membre *Broyax*). En effet, ce message est considéré « de temps à autre lourdaud » (membre *SpiderJerusalem*) avec une « fin moraliste en carton » (membre *Raoh*) et surtout trop figée : « Doit-on donner le "sens" clé en main, sans que le spectateur ait besoin d'y réfléchir ? N'est-il pas préférable de lui donner envie d'aller le chercher, ce sens, de creuser, de s'en saisir, de reconstituer le puzzle, de penser par soi-même, quitte à arriver à une autre conclusion, plus personnelle ? » (membre *Liehd*). Cet aspect moralisateur est également parfois interprété comme « du sensationnalisme pseudo-anticipatoire pour bobo 2.0 » (membre *Raoh*). On reproche à la série d'être trop conservatrice et de ne pas accepter la modernité. Ainsi, *Black Mirror* serait « la glorification du mythe de l'âge d'or, refuge du passé qui paraît toujours plus attirant, merveilleux puisqu'il est souvent idéalisé » (membre *Cmd*).

Finalement, le fait que certaines critiques pensent que *Black Mirror* ait une morale prévisible et stricte qui ne laisse pas de place à l'imaginaire nourrit une réflexion sur le type de public qui apprécie la série. D'après ces critiques, le public de « cette série ne peut à mon avis plaire qu'aux personnes qui aiment qu'on les conforte dans leurs

opinions » (membre *muleet*). *Black Mirror*, avec son message moralisateur populaire, ne ferait que « dire tout haut ce que le spectateur pense tout bas, elles se contentent d'illustrer une pensée déjà présente dans la tête de leur public (conquis d'avance, par conséquent) » (membre *Liehd*). Cependant, là où le public qui dénonce le message de *Black Mirror* rejoint le public qui supporte le message de *Black Mirror* est sur la notion de pessimisme envers le futur de l'humanité, faisant de la série « une série parfaite pour entretenir sa misanthropie » (membre *Zogarak*).

4.4.3 Le procédé de la mise en abîme

La mise en abîme est souvent utilisée pour décrire la série par les critiques. C'est un procédé largement décrit dans les études littéraires et cinématographiques. Elle consiste à représenter une « œuvre dans une œuvre » pour reprendre les termes du professeur de littérature Lucien Dällenbach. C'est une méthode que l'on peut retrouver dans plusieurs films comme *Le Mépris* de Jean-Luc Godard ou *Ed Wood* de Tim Burton. Dans le cas de *Black Mirror*, le concept de mise en abîme peut être mis en relation avec l'emboîtement des représentations. En effet, la série représente une société accro aux nouvelles technologies dont la représentation peut résonner chez un public lui-même accro aux nouvelles technologies, comme celui qui visionne la série *Black Mirror* :

Les spectateurs de *Black Mirror*, qui la regardent comme les personnages de la série en regardent d'autres par écrans interposés, n'en sont-ils pas le reflet ? Quand le peuple de fiction regarde leur ministre baiser un cochon, le public réel en fait autant. Il constate sans protester, approuve sans faire plus qu'ergoter, y trouve même une forme de jubilation. Il subit et aime ça. N'y a-t-il pas ici une mise en abyme - subversive pour de bon, mais involontaire ? (membre *Liehd*, le 7 mars 2016)

Les critiques font souvent référence à cette mise en scène particulière : « Charlie Brooker, créateur de sensation et révélateur d'un enfer permanent, isole le spectateur par le même outil qu'il essaye de combattre » (membre *Cinememories*). La mise en abîme dans *Black Mirror* peut être vue de deux façons : d'une part, Charlie Brooker utilise une mise en abîme avec le spectateur lorsqu'il décide de représenter dans la série l'usage abusif des nouvelles technologies en exigeant du spectateur qu'il utilise lui aussi ces mêmes technologies pour regarder la série : « Oui je dis bien ça en écrivant sur mon téléphone un commentaire postée sur un site de notation en ligne. Très consciente de l'ironie de la situation » (membre *Un-Ange*). D'autre part, le réalisateur joue également avec les médias puisqu'il élabore une critique des nouvelles technologies à travers les nouvelles technologies : « Charlie Brooker est un petit malin qui diffuse son pamphlet contre l'image et les médias CARRÉMENT à la télévision. Ouhlala que c'est audacieux ! » (membre *SpiderJerusalem*).

Cette mise en abîme est cependant critiquée à maintes reprises dans les critiques. D'une part, la crédibilité de ce procédé est remise en doute par plusieurs spectateurs : « Le constat qu'ont fait des Bourdieu et des Chomsky il y a des dizaines d'années, à savoir que quand on va critiquer la société du spectacle et les médias à la télé, on est bizarrement pas plus crédible que ça... » (membre *toma_uberwenig*). D'autre part, les critiques dénoncent que la mise en abîme ne permette que de voir le reflet des dérives des nouvelles technologies sans pour autant proposer de solutions :

« Essayer d'expérimenter le niveau critique et subjectif de ceux qui, paradoxalement, se plaisent à regarder cette série qui, certes intrinsèquement, dénonce, mais qui objectivement ne fait que reproduire, voire calquer des problèmes de société auxquels nous sommes quotidiennement confrontés, sans pour autant qu'on essaie de s'en défaire, de s'y opposer ou simplement d'ouvrir les yeux, pour certains. » (membre *Satané*, le 28 octobre 2012)

Le membre *Liehd* se demande d'ailleurs si la série n'a pas failli à son « devoir » : « Si l'on n'apprend rien de ce type de production, si l'on ne fait que s'y retrouver soi, à l'identique, n'y a-t-il pas un constat d'échec ? ».

4.4.4 Le rapport auteur/spectateur : un jeu avec le spectateur ?

Le rapport de la série avec le spectateur est souvent analysé dans les critiques. Ils critiquent souvent le fait que Charlie Brooker ait « [soit] choisi le bon public mais le mauvais propos soit choisi le bon propos mais le mauvais public » (membre *Gabriel Point*). Ce qui est principalement remis en question ici est le fait de critiquer les nouvelles technologies, incluant le support sur lequel *Black Mirror* est diffusé, qu'il s'agisse d'une télévision, d'un ordinateur, d'une tablette ou d'un téléphone cellulaire :

La série se contente de "prêcher des convertis". Bien sûr qu'un téléspectateur gavé d'Arthur, d'Hanouna ou d'Anges de la Têléréalité pourrait être amené à remettre en question certaines de ses certitudes, habitudes, partis-pris, mais enfin... est-ce que tu vois ce public-là s'installer devant BM et regarder un épisode entier ? D'accord, "s'il y en a ne serait-ce qu'un seul", ce sera déjà une victoire, mais enfin... à vaincre sans péril, on triomphe sans gloire, comme on dit. Pour qu'il y ait ici adéquation entre les thématiques et la volonté didactique inhérente au genre "dystopie", il aurait fallu choisir un langage (télévisuel, ici) qui permette de toucher ceux que la série veut atteindre, au lieu de les écarter d'un revers de main élitiste pour ne s'adresser qu'à celles et ceux qui, déjà, partagent les mêmes idées sur la question. En d'autres termes : si la dystopie ne bouscule pas les convictions de son public et ne fait que les renforcer, à quoi bon ? Elle se fait redondante, là où elle devrait être éclairante (toujours selon ma conception). (membre *Gabriel Point*)

D'après cette critique, la dystopie aurait l'obligation de s'adresser à un public qui n'est pas conscientisé à son message.

Black Mirror est aussi une série qui « n'hésite pas à dénoncer et [à] s'amuser avec nous spectateurs » (membre *ClémentLeRoy*). Les critiques mentionnent à plusieurs reprises leurs tentatives de décortiquer les rouages de la série. Elles abordent à plusieurs reprises les éléments mis en place par les réalisateurs afin de générer des émotions fortes aux spectateurs. Le membre *Sébastien Deville* pense d'ailleurs que :

L'auteur peut tout à fait prétendre qu'il avait "prévu" mon comportement : je savais que tu allais regarder l'épisode jusqu'au bout, et te voilà puni pour ton voyeurisme ; tu ne vaux pas mieux que les personnages que tu regardes». La série ne marche que si le spectateur a EXACTEMENT le comportement que le film attend de lui ; que si, donc, il n'est pas doué de LIBRE-ARBITRE. (...) Il s'agit de démontrer la supériorité de l'auteur sur le spectateur, de montrer que l'auteur avait prévu le comportement du spectateur, avec en substance ce propos qui assimile cette prévisibilité du spectateur à sa médiocrité, à sa mesquinerie : vous êtes bien tous les mêmes, vous qui regardez en jugeant sans vous regarder vous-mêmes ! (membre *Sébastien Deville*, le 18 février 2017)

Le message de *Black Mirror* a une importance capitale dans la série et est organisé de manière fidèle au genre dystopique. Une grande partie des critiques ont dit que dénoncer une utilisation excessive des nouvelles technologies amènerait une réflexion intéressante, même nécessaire, sur le rapport de la société à ces technologies. Ce ne sont que quelques critiques qui pensent que la série propose une morale qui n'est pas la bienvenue dans les sociétés médiatisées. En effet, bien que la dystopie soit un genre à message et non un guide pour l'avenir, certains critiques jugent qu'il est trop facile de noircir le futur sans proposer de solutions ou sans laisser d'espoir aux spectateurs.

4.4.5 La dynamique des « commentaires réponses »

Nous avons analysé les réponses postées aux critiques de notre corpus. Il est important de préciser que seulement une minorité des critiques de notre corpus étaient accompagnées de réponses de la part d'autres membres. Ce sont les premières critiques, c'est-à-dire celles qui ont été les plus recommandées et donc les plus visibles, qui ont bénéficié du plus de

commentaires. Nous avons remarqué également que ce sont les critiques négatives qui ont également reçu le plus de commentaires. Comme abordé précédemment dans l'analyse, les premières critiques, de par leur mode de lecture davantage de type documentaire, donc qui décrit la série sans trop en révéler les intrigues, sont également les plus recommandées car elles font découvrir la série à un public qui ne l'a pas encore vue. Ces critiques sont appréciées car elles conseillent les spectateurs : « J'ai lu ta critique et ça a achevé de me convaincre » (membre *Diothyme*). En effet, ces critiques, qui sont le plus souvent positives envers la série, convainquent une partie du public à regarder la série, les réponses représentant généralement des remerciements. On y comprend que les critiques sont heureux de converser avec leurs lecteurs, et encore plus particulièrement lorsqu'ils sont en désaccord avec ce qu'ils ont écrit :

@Gabriel Point : Merci beaucoup pour ton retour - contradictoire et "sans pitié", certes, mais développé et argumenté, avec autant de courtoisie que d'intelligence. Le monde serait ennuyeux si nous étions tous d'accord les uns avec les autres, mais il serait aussi beaucoup plus agréable si tous les désaccords étaient exprimés avec la même mesure et la même volonté d'objectivité. (membre *Liehd*, le 17 octobre 2017)

L'intérêt des commentaires, en plus de l'interaction avec l'auteur de la critique, consiste en la possibilité d'éclaircir certains points abordés par l'auteur. En effet, l'analyse des réponses aux commentaires montre que les internautes cherchent à découvrir de nouvelles séries ou de nouveaux films sur la base de la critique du membre. Plusieurs références cinématographiques parsèment également ces commentaires :

Si on me permet d'étendre le champ de prospection à l'animation japonaise, je peux citer *Patlabor 2*, de Mamoru Oshii, sur le plan politique (des hommes comme des nations). Ou, même si c'est un peu cliché à évoquer et si on ne comprendra pas nécessairement la portée de cette œuvre aujourd'hui, *Evangelion* sur le plan de la

psychologie individuelle. Ce sont vraiment des œuvres qui ont changé ma façon de penser et m'ont amené sur des chemins intellectuels dont je ne soupçonnais pas l'existence. Avant cela, c'est plutôt du côté des bouquins qu'il me faut prospecter : lu à 17 ans, le *Monde des A* a complètement bouleversé ma vision du monde. Un peu plus tôt, Bradbury et ses *Chroniques Martiennes*. Encore avant lui, l'*Histoire sans Fin*, pour sa deuxième partie (non adaptée au cinéma). (membre *Liehd*, le 14 juin 2016)

Les commentaires rejoignent les critiques non seulement sur la forme mais également sur le fond. Nous avons tenté d'analyser le rapport à la réalité des commentaires ainsi que l'interprétation du message qui y est faite. Malheureusement, peu de commentaires représentent de véritables critiques de la série. En effet, les réponses où naissent des conversations avec le critique s'apparentent davantage à des critiques des critiques et représentent généralement des personnes qui cherchent à défendre le message de *Black Mirror* vis-à-vis du critique qui en dénonçait le message. Par exemple, le membre *Ywen* dit : « Et je ne vois pas vraiment à quel moment la série "assène" son message en prenant le spectateur pour un demeuré. Au contraire, le but est toujours de montrer une dérive, pas de dire "t'as vu ? t'as vu ? c'est mal, c'est pas bien" ».

On peut également noter dans les commentaires que les critiques ont permis à au moins deux personnes de connaître le terme de « dystopie » : « Jolie critique qui m'a permis de découvrir un nouveau mot (dystopie) » (membre *Tallowisp*), ou bien « Si tu ne les as pas lues, je te conseille aussi les critiques de *SpiderJerusalem* et *EndofLine* (cette dernière m'aura fait découvrir ce qu'était la "dystopie") » (membre *Chtimixer*). Un débat naît d'ailleurs sous les premières critiques, portant sur l'utilisation du terme de dystopie pour qualifier la série :

Si je ne discute pas le fait que la dystopie est un genre qui, dans ses incarnations romanesques, cinématographiques ou télévisuelles

flirte constamment avec un pessimisme outrancier qui peut facilement tourner au mauvais goût, ceci : "la dystopie, la vraie, la bonne, est celle qui va déranger le lecteur/spectateur, modifier ses habitudes de pensées" Est purement gratuit. Les prémisses sont tellement arbitraires que l'on pourrait s'amuser à discuter pendant des heures sur les modalités selon lesquelles *Avatar* (pour citer un film qui a eu un impact au box office) aurait plus d'influence sur la perception sociale de la question écologique que la planète des singes et *Interstellar* ou vice-versa. Ce serait très probablement spécieux et vain. (membre *Gabriel Point*, le 17 octobre 2016)

Les épisodes se finissent souvent mal, c'est vrai, mais ce n'est pas ça la dystopie (comme tu t'en doutes déjà, je précise juste). (...) Si on prend les épisodes au cas par cas, certes ils sont alarmistes et sombres à souhait, mais ils ne se passent (presque) jamais dans un monde où les humains sont soumis et opprimés par un état répressif comme on pourrait l'attendre d'une dystopie. (...) Si ma mémoire est bonne, le seul épisode se déroulant dans une dystopie, c'est celui avec les militaires. (membre *Sarthsiris*, le 20 mars 2018)

On remarque que les commentaires font plus de place à l'analyse des détails et que les auteurs des commentaires ne semblent pas avoir les mêmes objectifs que les critiques. Ils s'attardent davantage sur des points plus éloignés du récit de la série. De plus, le nombre de références à l'actualité et les raccourcis typographiques sont plus nombreux dans les commentaires. Par exemple, le membre *Satané* dira que : « L'exemple d'actualité le plus frappant étant le scandale de la viande de cheval : on sait depuis super longtemps que notre alimentation est merdique et industrielle, pourtant on continue de consommer parce qu'on nous impose de consommer de la sorte ». Du fait de ne pas avoir à rédiger une véritable critique en bonne et due forme, il semble que les auteurs des commentaires fassent preuve de plus de lâcher-prise. Ils se permettent en effet d'être plus intimes :

Ces temps-ci je suis très cynique et inquiet quant à l'état du monde et de moi-même, je suis littéralement déprimé à cause de l'être humain et de sa stupidité (alors qu'il se proclame supérieur et a la chance d'être doté d'une intelligence en effet supérieure, qu'il devrait utiliser à bon

escient, n'est-ce pas ?) et Brooker m'offre une réflexion plus actuelle qu'un Céline ou un Pessoa par exemple, qui ne se concentrent que sur les aspects généraux des défaillances humaines. (membre *Satané*, le 23 février 2013)

Les commentaires ont aussi soulevé des questions relatives au divertissement qui n'avaient pas été évoquées par les critiques et qui permettent d'enrichir notre analyse, surtout en ce qui concerne notre deuxième question sectorielle sur l'engagement du plaisir du spectateur. Par exemple, un commentaire précise : « Il me paraît assez évident que *Black Mirror* a d'autres prétentions que de divertir, non ? » (membre *Nathan Oupresque*). En effet, nous avons vu dans la section sur les effets de la série que celle-ci provoquait une multitude de réactions chez les spectateurs, mais la question demeure à savoir si ces réactions divertissent le public ou elles agissent uniquement comme vecteur de réflexion ? Un débat a eu lieu à ce sujet au sein de certains échanges de commentaires. Plusieurs critiques ont analysé le style des différentes réalisations de Charlie Brooker avant la série *Black Mirror*. D'après eux, ces réalisations avaient en commun de souvent proposer au spectateur de réfléchir sur un thème de l'actualité. Selon ces mêmes critiques, Brooker ne va toutefois pas très loin dans ses questionnements et ne ferait que toujours montrer un seul état de choses, sans jamais proposer d'avis contraires au sien et en ne proposant jamais de solutions. Les différents acteurs du débat dans les commentaires en sont arrivés à la conclusion « que Brooker a justement conscience de ne produire que du divertissement » (membre *Strangeman57*). Effectivement, contrairement aux films et séries documentaires dont le contenu cherche à incarner certaines valeurs pédagogiques, les films et les séries télévisées ont généralement été considérés comme des divertissements. La série télévisée, par son rôle de divertissement, a longtemps été perçue comme un genre « abrutissant », dans le sens où elle n'était pas considérée comme encourageant la réflexion chez les spectateurs sur un quelconque sujet

de société. Notre analyse suggère ici que la série *Black Mirror* peut être un exemple d'un divertissement intellectuel.

4.5 Les limites de la recherche

Il existe plusieurs limites à notre étude. Tout d'abord, relativement à la série en soi, il faut comprendre que par sa structure d'anthologie, la série traite de *plusieurs* dystopies. En effet, bien que chaque épisode présente un thème dystopique, chacune bénéficie d'un scénario et donc d'un univers différent. Cette absence d'homogénéité peut modifier le jugement que le critique peut avoir en fonction de son affection et de la qualité de chaque épisode et donc, cela impactera également son opinion au sujet de la série toute entière. Formulé autrement, si un critique amateur a seulement vu la saison 1 ou a seulement visionné quelques épisodes pour faire une critique, il a seulement été exposé aux thèmes dystopiques des épisodes qu'il a visionnés. Les épisodes présentant des thèmes variés tournant autour de la dystopie, son jugement ne sera pas aussi représentatif de l'intégralité de la série *Black Mirror* que celui d'une personne qui aurait regardé chacun des épisodes. Malheureusement, il n'existe à notre connaissance aucun moyen de pouvoir connaître l'« assiduité de visionnement » des gens qui ont rédigé les critiques. Une future étude pourra s'intéresser à faire visionner à des gens la série *Black Mirror*, en s'assurant objectivement de leur visionnement, et d'ensuite les questionner sur les thèmes qui nous intéressent dans ce projet.

Ensuite, en ce qui concerne l'étude des critiques amateurs en ligne, nous avons été rapidement confrontée à la limite que les « spoilers » nous ont imposée. Ces « spoilers » sont des informations qui consistent à dévoiler les intrigues d'une histoire

ou même sa fin. Ainsi, par respect pour les personnes qui n'ont pas vu la série, certains critiques n'osent pas trop s'attarder sur le fond de l'histoire, de peur de divulguer une information importante qui porterait atteinte au plaisir spectatorial des usagers qui liraient leurs critiques mais qui n'auraient pas encore visionné la série. Plusieurs critiques s'autocensurent donc pour conserver un rôle de conseiller plutôt que développer leurs opinions.

De plus, il existe une hétérogénéité au niveau de la taille et du contenu des critiques. En effet, au regard des types de lecture de Macé, une critique davantage « documentaire » présentera généralement moins de contenu à offrir à notre analyse que les critiques « idéologique » ou « herméneutique » qui, plus longues, ont plus d'espace pour combler les nœuds et donc notre interprétation. Dans la même veine, la longueur des critiques a une influence sur l'intégration aux nœuds : ainsi, une seule critique qui est faite de 3000 mots générera probablement plus de contenu analytique qu'un autre critique faite seulement de quelques lignes. La critique la plus longue aura donc une grande visibilité dans notre analyse, et de fait une plus grande interprétabilité. Une future étude dans le domaine pourra tenter de trouver une façon de pondérer les critiques en fonction du nombre de critiques afin de ne pas biaiser l'interprétation en faveur de critiques qui seraient tout simplement plus longues.

Finalement, en ce qui concerne notre méthodologie, l'analyse de contenu, bien qu'effectuée avec la plus grande des rigueurs et le plus d'objectivité possible, l'interprétation et l'analyse de nos résultats demeurent effectuées par le biais du regard du chercheur (Bardin, 2013). Il est entendu que nous ne pouvons pas aspirer à dépeindre avec nos résultats une quelconque réalité puisque l'analyse de contenu permet seulement d'analyser « des perceptions de la réalité et non la réalité en soi » (Dépelteau, 2000, p.313).

En résumé, on aura noté que le public de la série *Black Mirror* a commenté sur des aspects très variés de la dystopie. Il y a tout d'abord l'importance du réalisme qui apporte une certaine crédibilité à la série et qui permet l'appropriation de l'œuvre. En s'identifiant et en se projetant dans le futur, les spectateurs vivent des émotions fortes à chacun des épisodes en raison du message dystopique de la série. Le message de la série, initié par le thème dystopique central, peut hanter le public même plusieurs jours après le visionnement. Cependant, une partie des spectateurs rapportent toutefois ne pas avoir ressenti une telle phénoménologie et la principale raison semble provenir du manque de crédibilité de la série *Black Mirror*.

CHAPITRE V

DISCUSSION

Dans ce chapitre, nous procéderons à l'interprétation des résultats de notre étude en répondant aux questions qui ont guidé cette recherche. Pour ce faire, nous dresserons une « cartographie » des types de lecture des critiques. Puis, nous mettrons en lumière le lien entre le spectateur et sa critique et parlerons plus en profondeur des résultats des différents types de lecture attribués à chacune des critiques. Ensuite, nous reviendrons sur la position toute particulière du spectateur qui publie une critique sur un site internet et à son contexte. À partir de notre corpus, nous discuterons aussi de l'interprétation par les spectateurs de la forme esthétique de la représentation de la réalité dans la dystopie. Cette discussion fournira des réponses aux questions de recherche ayant guidé ce projet : est-ce que la série *Black Mirror* est perçue par les spectateurs comme une fiction réaliste ? Quel rôle est joué par la dimension dystopique dans l'engagement du plaisir spectatorial de la série ? Est-ce que les sociétés dystopiques dépeintes dans la série diffusent un message faisant écho au public de *Black Mirror* ?

5.1 « Cartographie » du type de lecture des critiques

Avant de se pencher sur la nature des critiques, nous aborderons le type de lecture de chacune des critiques en utilisant la classification élaborée par Macé (2016) afin de produire une sorte de cartographie de nos critiques. Le terme de cartographie a été emprunté à Liebes dont le modèle initial a inspiré l'adaptation proposée par Macé (Liebes, 1994, p.98). Cette cartographie est établie dans le but de rendre compte de « toute la gamme des modalités de participation » générées par les spectateurs de la série (Liebes, 1994, p.98).

Notre analyse a révélé que 34 des 100 critiques rédigées sur le site adoptaient un mode de lecture idéologique, ce qui en fait le mode de lecture le plus fréquemment employé par les critiques de notre étude. Liebes décrit la lecture idéologique comme une « dénonciation des dimensions hégémoniques du récit et des représentations » (Liebes, citée par Macé, 2016). Ainsi, le public donne « un sens à la narration à travers l'intégration des personnages dans leur propre univers de connaissances, de valeurs et d'expériences » (Liebes, 1994, p.96). Le producteur de *Black Mirror* est donc parvenu à bousculer une partie des spectateurs et à leur faire remettre en question l'arrivée des nouvelles technologies dans la société. Ceci explique l'impact du message de *Black Mirror* chez une partie du public, qui s'était approprié l'œuvre aisément.

L'ensemble des critiques incluses dans le mode de lecture idéologique a également permis de révéler à quel point était présente la notion de rapport fusionnel de l'œuvre au lecteur (Danto, 1984). En effet, cette notion représente les processus par lesquels le spectateur est amené à décortiquer une œuvre afin d'en faire la meilleure analyse possible. L'appropriation du message est cruciale dans l'établissement d'un rapport

fusionnel avec une œuvre. Dans nos critiques, les spectateurs expriment clairement avoir saisi le discours de la série et développent et agrémentent leurs points de vue en employant des exemples de leur vie privée. Selon Danto, on peut considérer une œuvre comme appartenant à un lecteur lorsque l'exercice de décodage est présent ; ce rapport de fusion à l'œuvre est donc présent dans notre corpus car les critiques ayant adopté une lecture idéologique ont nécessairement fait une analyse de la série.

Les modes de lecture documentaire (24 sur 100 critiques) et communicationnelle (25 sur 100 critiques) ont, pour leur part, une représentation presque égale dans notre corpus de critiques. Ces critiques agissent comme des conseillers en expliquant la série aux futurs spectateurs et en teintant l'environnement dans lequel ces spectateurs visionneront la série. On pourrait dire du spectateur qui rédige une critique selon un mode de lecture documentaire ou communicationnelle qu'il établit un « contrat » entre lui et le futur spectateur. En effet, il impose une sorte de promesse au spectateur en biaisant implicitement son impression initiale ; ce biais s'ajoute aux promesses initiales de la série elle-même qui sont mises en place grâce à différentes bandes-annonces ou entretiens avec le réalisateur. Une partie de nos critiques ont employé ces modes de lecture afin de décrire certains faits concernant la série et en encourageant les gens à la visionner ; ces critiques ne présentent toutefois que relativement peu d'intérêt pour la compréhension de la position des spectateurs de *Black Mirror* ou de la réception du contenu dystopique de la série.

Le mode de lecture herméneutique correspond à 17 des 100 critiques composant notre corpus. Le fait que peu de personnes aient interprété le discours de *Black Mirror* selon un mode de lecture herméneutique démontre que le potentiel social du discours de la série semble avoir été assez peu investi. Nous nous attendions à ce qu'une partie des critiques fassent mention d'une exténuation du discours hégémonique présent dans *Black Mirror*, qui décrit les nouvelles technologies comme menaçantes et

nocives pour l'être humain. Or, seulement une infime minorité de notre corpus a fait mention d'une exaspération par rapport à ce discours alarmiste. Ceci va toutefois dans le sens que l'interprétation herméneutique implique généralement un travail de réflexion qui peut être trop demandant dans le contexte d'une critique destinée à un site internet. En effet, l'interprétation poussée des critiques herméneutiques les transformaient presque en « fabricants de représentations » (Becker, 2009), c'est-à-dire qu'elles devenaient de nouvelles façons de voir, de représenter et d'interpréter les choses. Celles-ci deviennent alors des vecteurs de propagation de nouvelles représentations pour les gens exposés à ces critiques. Ces critiques sont généralement représentatives d'une époque et illustrent la « culture partagée du moment entre les auteurs, leurs publics et les sociologues » (Heinich, 2005 ; Macé, 2016, p. 76). Dans notre corpus, peu de spectateurs se sont donc attelés à une telle interprétation herméneutique, soit donc à la fabrication de nouvelles représentations sociologiques des nouvelles technologies. Aussi, puisque la majorité des spectateurs embrassaient l'idéologie présente dans la série, ceci peut expliquer qu'il y ait eu peu de critiques ayant cherché à « explorer » la diversité des « mondes possibles » (Liebes, 1994). Toutefois, même si ce type de lecture a été plus rarement utilisé, ces 17 critiques ont été très richement argumentées et ont permis d'alimenter notre analyse.

Finalement, les critiques jouent un rôle de représentant de la série *Black Mirror*, autant auprès du public réel que potentiel de la série. Howard S. Becker, sociologue américain, s'est beaucoup penché sur la question de la représentation. Il juge les communautés d'interprétation, qui fabriquent ces représentations, comme ayant des idées arrêtées sur ce que doivent être les représentations. Cette convergence interprétative mènerait selon lui à une « standardisation des images » qui empêcherait l'émergence de formes « innovantes de représentation » (Becker, 2009). Or, à la vue de nos résultats, les critiques sont clairement diversifiées par leur forme et leur fond et notre corpus donne justement accès à une visibilité étendue qui empêche la standardisation. La diversification des types de lecture peut s'expliquer par notre

corpus ayant été « préconstruit » par les critiques les plus appréciées du public lecteur. De plus, ce qui a pu contribuer à diversifier notre corpus de critiques peut être les différentes raisons qui poussent naturellement un spectateur à rédiger une critique sur une série télévisée. Parmi ces raisons se trouvent des motivations altruistes comme aider une personne du public à faire son choix quant au visionnement de la série ou non, mais également des motivations plus égoïstes comme le fait de montrer ses compétences rédactionnelles, l'envie de recevoir de l'attention des lecteurs du site ou la volonté d'optimiser son profil en rédigeant le plus de commentaires possibles (Pasquier, 2014). Ces différentes critiques, rédigées pour différentes raisons, contribuent potentiellement à l'hétérogénéité de l'univers des critiques. Un autre facteur contributif à cette hétérogénéité peut être les différents motifs qui justifient que des gens cherchent à lire des critiques, que ce soit par exemple pour s'informer de la série avant de la visionner ou de mieux comprendre certaines idées véhiculées par la série une fois visionnée. Les critiques peuvent donc être rédigées en cherchant à satisfaire certains besoins du public.

5.2 La position critique du spectateur

Dans cette partie, nous étudierons le rôle du spectateur en tant que critique et plus spécifiquement sa position critique au sein de la communauté interprétative de *Black Mirror*. En effet, critiquer une œuvre impose un statut qui implique un rapport aux autres, à soi et au monde, et plus humblement à sa communauté, que nous discuterons à partir de notre analyse.

5.2.1 Un spectateur qui devient critique et son rapport au public

Il est important de préciser que des différences existent entre les usagers qui sont des critiques occasionnels et d'autres qui sont plutôt des critiques actifs sur la plateforme. Bien que nous n'ayons pas établi cette distinction d'emblée lors de notre analyse de contenu, elle permet de commencer notre discussion en précisant que l'univers des critiques est très hétérogène et que tout commentaire à son sujet se doit de prendre en considération cette hétérogénéité (Pasquier, 2014). Ainsi, en premier lieu, l'analyse de notre corpus a révélé que les spectateurs écrivaient davantage de critiques par rapport à des films plutôt qu'à des séries télévisées. Ceci peut suggérer que notre corpus ait été biaisé par l'inclusion de cinéphiles plutôt que de sériephiles à proprement parler. Cependant, il nous semble que la médiane plus élevée retrouvée pour le visionnement de films soit en fait causée par le fait que les films, étant beaucoup plus courts en termes de durée de visionnement, aient pondéré plus fortement le nombre de critiques rédigées par les spectateurs. Ceci semble d'autant possible que l'offre en séries télévisées est moindre que celle des films.

Lors de notre analyse, nous nous sommes aperçue que quelques membres étaient très actifs. Cela pouvait s'observer au nombre de commentaires postés sous les critiques. Il nous est impossible de déterminer si les membres en question se connaissaient à l'extérieur du média social, mais l'analyse nous laisse au moins à penser que le site *SensCritique* permet de former des cercles sociaux. Ceci converge avec les idées de Clément Combes (2011), chercheur spécialisé en pratiques et usages numériques, selon lesquelles la passion des critiques amateurs envers une œuvre artistique mène à la mise en commun d'opinions et de connaissances et rend collective une action généralement considérée comme solitaire, comme le fait de visionner une série. Notre

analyse converge en effet dans ce sens : nos critiques étaient majoritairement des cinéphiles et des sériephiles, soit donc des membres ayant de solides connaissances cinématographiques. Le partage des connaissances de ces membres avec d'autres membres ayant des codes similaires peut avoir amené une création commune de sens, et ce, grâce à l'utilisation des dispositifs qui ont été mis en place sur le site, comme par exemple un système basé sur l'envoi de commentaires. Nous avons observé qu'à travers ces commentaires, plusieurs spectateurs critiques se remerciaient entre eux, se conseillaient mutuellement quant au visionnement d'autres œuvres et échangeaient plus en profondeur sur certains sujets. Par exemple, certains se questionnaient, par l'entremise des commentaires, sur la nature de *Black Mirror* en tant que divertissement ou bien en tant que dystopie.

Nous avons également remarqué qu'au sein de la communauté, la critique semble devenir de plus en plus inséparable du visionnement de la série en raison du nombre grand nombre d'édition de chaque critique. En effet, l'acte du visionnement ne semble plus être suffisant pour une partie des spectateurs, lesquels visionnent le contenu de la série seulement en vue de rédiger par la suite une critique. Le chercheur Michael Bourgate (2017) parle d'ailleurs de cette inséparabilité qui transparaît de plus en plus dans le visionnement d'un film ou d'une série télévisée, le spectateur se réappropriant et réinventant dans la vie quotidienne l'expérience vécue au cours du visionnement pour en générer un produit différent, comme la publication de critiques sur un site internet. Nous avons remarqué un tel processus dans notre corpus lorsque nous avons observé un nombre important de critiques pour chacun des membres mais également un nombre important d'*édits*¹⁵ dans les critiques. Ainsi, il n'est pas rare que certains spectateurs tiennent à jour leurs critiques, que ce soit après avoir

¹⁵ Manœuvre qui permet d'éditer la critique sans restriction.

visionné une nouvelle saison ou afin d'enrichir a posteriori leurs interprétations. Certains critiques semblent donc soucieux de la qualité de leurs écrits et par conséquent s'avèrent conscients du lecteur et de l'importance des critiques chez les nouveaux spectateurs qui voudront décoder la série.

Au-delà de la lucidité dont certains spectateurs font preuve par rapport à l'impact qu'ils peuvent avoir sur le lectorat, certains critiques sont également lucides quant à l'impact que la série exerce sur leur propre personne. En effet, l'étude du contenu émotionnel des critiques de notre corpus nous a révélé que les critiques avaient souvent du recul sur ce qu'ils vivaient lors du visionnement de *Black Mirror*. Comme expliqué par Pasquier (2003), en mettant des mots sur l'impact émotionnel ressenti au cours du visionnement, les auteurs des critiques permettent au lectorat de se rapprocher davantage de l'expérience de l'auteur et en ce sens peuvent susciter l'intérêt ou la réprobation du lectorat. Ainsi, à l'annonce d'un critique qui rapporterait avoir été effrayé par la série, une partie du lectorat pourrait devenir enthousiaste à l'idée de visionner la série tout comme une autre partie pourrait plutôt chercher à éviter le visionnement.

Pour rester dans l'axe de la lucidité, un fait surprenant lors de l'analyse a été le regard porté par le critique sur le public de la série. Nous ne nous attendions pas à ce que les critiques eux-mêmes cherchent à définir le public de la série. Pourtant, plusieurs critiques posent un regard global sur l'œuvre et sur le public de l'œuvre. Une nuance intéressante existe toutefois dans les critiques qui exploraient les caractéristiques du public de *Black Mirror*. Nous avons observé que ce sont plutôt les spectateurs qui n'adhéraient pas au discours alarmiste de *Black Mirror*, lesquels correspondent au concept de « non-public » décrit par Esquenazi (2002), qui jugeaient, le plus souvent en employant des tournures à connotation négative, le public de la série et par extension toute la communauté des gens qui abondent dans le sens du message dystopique de la série. Par contraste, les spectateurs qui adhéraient au discours

alarmiste par rapport à l'impact des nouvelles technologies ne faisaient aucune mention des caractéristiques potentielles du public de la série.

L'analyse des commentaires a permis de mieux comprendre les interactions entre les membres, tous des critiques du site *SensCritique* mais sans nécessairement avoir écrit sur la série *Black Mirror*. Même si les auteurs des commentaires ne correspondent pas nécessairement au public de *Black Mirror*, les échanges permettaient souvent d'aller plus loin dans l'analyse de la série. Nous avons remarqué que les membres se dévoilaient davantage à travers les commentaires et que cette forme de communication semblait alléger les règles imposées par l'exercice de style inhérent à la critique. La distance entre le critique et le spectateur disparaît partiellement au cours de ces interactions, ce qui converge avec le concept d'« hybridité » du public élaboré par Chaouni (2018). Selon elle, le public agit désormais à la fois comme un émetteur, un récepteur et un créateur du contenu sur internet. Ainsi, les spectateurs consomment la série télévisée, produisent des critiques qui seront publiées sur internet, et grâce aux médias sociaux, produisent sans fin de nouveaux contenus qui deviendront à leur tour porteurs de sens pour d'autres personnes. L'étude de notre corpus met donc directement l'accent sur cette partie du public qui, réceptrice, consomme la série et devient elle-même génératrice de contenus par le biais de ses critiques.

5.2.2 Critiquer, c'est partager

L'analyse des commentaires nous a permis de mieux comprendre le rôle et l'impact des critiques. Ce qui ressort de l'analyse de ces commentaires est principalement la

volonté de partager ses impressions sur une série, un comportement longuement décrit par Jenkins et Combes, d'autant plus que le format du site *SensCritique* correspond parfaitement à l'« impérieuse nécessité qu'il y avait pour l'aficionado de partager la singularité de sa passion » (Combes, 2011). Ce partage s'opère en deux temps dans le corpus de nos critiques : tout d'abord, lorsque le spectateur rédige la critique et ensuite, lorsque celui-ci répond aux commentaires postés sous sa critique. Ce partage multiple, propre aux médias sociaux, amplifie la volonté de communication d'une passion commune. Notre étude va dans le sens de la conclusion de Clément Combes (2011) relativement aux critiques amateurs qui, motivés par leur passion, souhaitent mettre en commun leurs opinions et leurs connaissances afin de transformer une action solitaire en une action davantage collective. En effet, tel qu'exprimé par Livingstone et Lunt (1993), l'amateur ne possède pas moins de savoir qu'un professionnel ; les multiples références cinématographiques, littéraires et même philosophiques, ou encore la richesse des réflexions et la qualité d'écriture font de certaines critiques amateurs des critiques de qualité. Leafbeater et Miller parlent même de la place grandissante que prennent désormais les amateurs et qualifient ce changement de « révolution des "pro-am" » (pour « professionnel/amateur ») (2004).

De plus, de façon générale, les critiques concrétisent bien le débat que souhaite générer la série, en offrant la possibilité de poser directement des questions aux lecteurs. Ainsi, certaines critiques attendent probablement de recevoir des réponses à leurs questions dans les commentaires. Le sociologue Dominique Cardon explique d'ailleurs que :

En invitant chacun à rendre publiques informations et productions personnelles et en développant des fonctionnalités de communication et de partage, ces plateformes offrent des opportunités à la constitution de formes collectives sur un mode non-prescriptif et résolument auto-organisé. À leur manière, elles favorisent l'émergence d'une dynamique de bien commun à partir de logiques d'intérêt personnel en articulant de façon originale individualisme et solidarité. (Cardon, 2008)

Ainsi, en alimentant la réflexion de la série sur l'avenir de l'humanité, les critiques créent du sens et construisent une signification commune du message de *Black Mirror*. Patrice Flichy, chercheur en sciences de l'information, propose que les critiques amateurs qui postent leurs opinions en ligne représentent un phénomène de démocratisation des compétences puisqu'ils permettent au peuple de prendre part au débat public (Flichy, 2010). Toutefois, les critiques amateurs restent encore peu nombreux à l'échelle d'une société.

5.3 Black Mirror, une série qui met en scène son environnement

Black Mirror met en lumière une certaine forme d'absurdité qui concerne l'espace technologique connecté dans lequel nous vivons (Beaude, 2013 ; Floridi, 2014). En effet, l'étude des critiques de notre corpus révèle bien que les différentes opinions identifient une absurdité dans le fait de commenter une série qui dénonce les nouvelles technologies en utilisant pour ce faire des moyens dérivés des nouvelles technologies.

5.3.1 Du miroir social au regard sur soi : la mise en abîme de la réalité et son processus réflexif

Les dystopies, qu'elles soient littéraires ou cinématographiques, « nous invitent à la réflexion et à la contemplation de ce monde-ci, à être attentif aux dynamiques des métamorphoses sociétales » (Celka et Vidal, 2011). En ce sens, elles invitent toute personne qui consacre son temps à lire ou à regarder du contenu dystopique, mais également toute personne qui ne se sent pas directement concernée par les problèmes mis en relief par les thèmes dystopiques, à « ouvrir les yeux » sur le monde qui les entoure. La dystopie cherche donc à conscientiser un maximum de personnes et non seulement les personnes déjà convaincues par le message dystopique. Cette façon de faire est déplorée par certaines critiques, notamment les spectateurs qui n'adhèrent pas au discours alarmiste envers les nouvelles technologies.

Black Mirror a suscité des sentiments d'inquiétude chez une partie du public en raison du message pessimiste qui y est véhiculé. Charlie Brooker, le réalisateur de la série, exerce un tel impact sur les spectateurs car il parle d'un sujet qui raisonne chez toute personne qui consomme des biens culturels par l'intermédiaire de la télévision, de l'ordinateur ou du téléphone cellulaire, qu'on soit alarmiste ou non envers les nouvelles technologies. Comme l'explique de façon lyrique le maître de conférences en philosophie, Christian Godin : « Ce sont ses propres horreurs (la violence permanente, la guerre, le totalitarisme) que l'homme du 20^e siècle est allé projeter jusque dans les étoiles, et non ses espérances » (Godin, 2010). La professeure et spécialiste de l'utopie, Madonna Desbazeille, ajoute également qu'« au 20^e siècle, on assiste à un renversement ; on n'écrit plus d'utopies, le pessimisme a remplacé l'optimisme et l'angoisse et la désespérance ont remplacé l'espérance » (Desbazeille, 2009, p.73). Effectivement, la série *Black Mirror* renforce un discours contemporain

pessimiste qui peut aller jusqu'à l'horreur, le discours de l'être humain en perte de contrôle vis-à-vis des nouvelles technologies.

L'analyse des critiques montre que certaines d'entre elles regrettent une mise en scène trop catastrophiste des peurs contemporaines, suscitant chez elles un sentiment de malaise plutôt que de peur ou d'angoisse. Le fait qu'un malaise soit suscité est toutefois intéressant en ce qui concerne la représentation de la dystopie. En effet, la dystopie ne serait donc pas nécessairement provoquée par la présence d'images spectaculaires ou violentes mais pourrait parfois être la conséquence de l'impression de réalité qui bouscule le spectateur. Johanna Krawczyk, docteure en études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle, s'est intéressée au rapport du spectateur qui perçoit et interprète les mises en scène de nature provocatrice comme des agressions directes. Ainsi, dans le cadre d'une de ses recherches, elle a échangé avec le metteur en scène britannique Edward Bond, théoricien de l'art de la mise en scène, qui dit ne pas choisir « délibérément d'être agressif avec le public. Mais mettre en scène notre temps suppose des actes d'agression et je choisis de le montrer de façon réaliste. Mais j'ajoute également un niveau dramatique, souvent de l'ordre du langage ordinaire – celui que vous pouvez entendre au supermarché – pour fixer les événements dans notre réalité. C'est la réalité qui perturbe tout public »¹⁶ (Krawczyk, 2015). Dans ce sens, on peut penser que le réalisme de la série soit une des particularités qui amènent les spectateurs à être bouleversés par le thème de *Black Mirror*. Ainsi, pendant le visionnement, le spectateur pourrait se retrouver face à une fiction qu'il juge

¹⁶ Traduction effectuée par la chercheuse Johanna Krawczyk : « I don't deliberately choose to be aggressive to the audience. But staging our times involves aggressive acts and I portray these realistically. But I also add a dramatic level, often of ordinary talk – the type you can hear in a supermarket – to fix the events in our reality. It's this reality that may disturb audiences ». Citation extraite d'une correspondance personnelle entre Johanna Krawczyk et Edward Bond, datant d'octobre 2013

malsaine, principalement en raison du fait qu'il parvienne à se mettre à la place des protagonistes et à se rendre compte de son propre rapport aux nouvelles technologies. Cette identification aux personnages serait d'autant plus soutenue par le processus de la mise en abîme. Ce processus est présent lorsque « le texte d'une œuvre fait résonner chez l'interprète des sonorités préexistantes dans sa conscience. En ce sens, on pourrait dire que l'interprète est un réceptacle fasciné par son propre contenu » (Craciun, 2016, p.52-53). Les critiques que nous avons analysées font d'ailleurs mention à plusieurs reprises de ce processus. Elles élaborent sur l'effet miroir de l'œuvre, soit l'effet de voir sa propre réalité dans celle des protagonistes, l'effet à l'origine du titre *Black Mirror*. L'attrait suscité par la série grâce au processus de mise en abîme encourage l'appropriation de l'œuvre par les spectateurs, ce qui les amène à réfléchir sur l'impact des nouvelles technologies, réflexions qui peuvent être traduites sous forme de critiques destinées à un large public. La mise en abîme est donc utilisée par la série dans un « but didactique précis : celui de guider le lecteur à voir et à lire l'œuvre d'une façon critique » (Craciun, 2016, p. 5). Cela correspond au souhait du genre dystopique en général, qui est de générer une réflexion critique.

La façon de faire des dystopies est souvent de débiter par une histoire réaliste qui met l'accent sur un travers sociétal. « Si l'utopie classique pouvait être considérée comme la vérité, au sens hégélien, du réel (le chien est l'utopie du loup, a-t-on dit), la contre-utopie est la vérité, au sens freudien, de l'utopie, elle révèle de notre réel et de notre monde les vices cachés » (Godin, 2010). Ainsi, c'est cette mise en lumière des vices cachés de la société, auxquels les individus ne pensent pas au quotidien, qui appelle le public à l'introspection. En effet, en raison du thème dystopique, le spectateur est appelé à réfléchir à sa propre réalité, aux actions qu'il fait de façon banale, comme évaluer un restaurant sur internet, situer un proche à partir d'une application de géolocalisation ou regarder les commentaires avant d'acheter un produit, des actions si fréquemment effectuées qu'elles sont désormais rarement remises en question.

Johanna Krawczyk décrit d'ailleurs l'objectif de la dystopie ainsi : « Là où l'utopie est pensée comme une fuite vers un possible merveilleux, la dystopie brosse le portrait du pire dans un élan d'autocritique. Contrairement à l'utopie, elle recherche la "polémique", dérange par les vérités qu'elle soulève » (Krawczyk, 2015). Ainsi, la dystopie souhaite provoquer ses spectateurs.

5.3.2 Le succès dystopique

À des fins de comparaison, nous avons survolé sur le site *SensCritique* les premiers commentaires recommandés pour une autre série dystopique à succès afin de vérifier si l'interprétation que nous faisons de nos critiques permet d'analyser véritablement les mécanismes du succès dystopique ou bien seulement ceux du succès de la série *Black Mirror*. Nous avons choisi *The Handmaid's Tale* (« La Servante écarlate ») comme autre série dystopique à succès car cette série a décroché le titre de meilleure série de l'année 2017 aux Emmy Awards. Cette analyse succincte révèle que dès les premières critiques, les termes et formulations retrouvés dans notre corpus pour *Black Mirror* sont les mêmes que pour la série *The Handmaid's Tale*. En effet, la série est décrite à partir de formulations similaires, comme par exemple : « atmosphère angoissante », « anxigène », « c'est bouleversant », etc. Ainsi, bien que la série *The Handmaid's Tale* ne traite pas de nouvelles technologies, elle suscite malgré tout des commentaires du même genre que ceux retrouvés lors de notre analyse des critiques de *Black Mirror*. Ceci soutient donc que les interprétations dérivées de notre corpus permettent en effet de mieux comprendre les caractéristiques du succès dystopique et ne sont donc pas purement relatives à des caractéristiques qui concernent la série *Black Mirror*. Notre analyse principale et notre analyse succincte des critiques de *The*

Handmaid's Tale montrent que la dystopie renferme un message qui a un impact sur la majorité du public sans que le message dystopique n'ait à porter sur les nouvelles technologies (*Black Mirror*) ou sur la mainmise du fondamentalisme religieux (*The Handmaid's Tale*).

En dépit de quelques critiques négatives, nous avons observé que *Black Mirror* était largement apprécié des critiques, ce qui va dans le sens de la série ayant rencontré un succès. Nous ne nous sommes pas penchés sur la notation des critiques, mais la série avait atteint une note globale de 8,2 sur 10 sur le site *SensCritique* en date du 12 octobre 2018. Ceci correspond au genre dystopique étant à l'heure actuelle un succès dans les librairies, les cinémas et à la télévision. Par exemple, le fait que la popularité d'un livre dystopique puisse désormais se traduire par une déclinaison en plusieurs volumes, comme dans le cas de la série *The Hunger Games*, suggère en effet que les lecteurs d'aujourd'hui rejettent les conventions de l'intrigue des romans grand public (Basu *et al.*, 2015). Aussi, l'étude de notre corpus révèle que, bien qu'il y ait considérablement plus de critiques rédigées sur des films et des séries télévisées comparativement à toute autre œuvre culturelle, les références artistiques et culturelles les plus fréquentes faites dans les critiques concernaient des écrivains, très souvent Orwell et Huxley. Ceci était attendu, étant donné que la grande majorité des commentateurs ayant publié en ligne sur le contenu de la série *Black Mirror* s'appuient sur des auteurs littéraires dystopiques. Ces mêmes auteurs sont donc également devenus des références pour les spectateurs de notre corpus, des références par ailleurs centrales au processus de popularisation du concept de dystopie. Que ces deux auteurs soient parmi les plus mentionnés dans les critiques est particulièrement important pour l'interprétation du thème dystopique faite par les internautes. Puisque les critiques de notre corpus utilisent des auteurs similaires à la grande majorité des critiques ailleurs sur internet, cela soutient l'idée que les interprétations découlant de notre analyse seront davantage généralisables à l'ensemble des spectateurs de *Black Mirror*. Neil Postman, théoricien des médias américains, mentionne l'importance de

ces auteurs et précise l'apport différentiel que ces auteurs peuvent apporter à l'étude de la dystopie :

Contrairement à une opinion répandue même chez les gens cultivés, les prophéties de Huxley et Orwell sont très différentes l'une de l'autre. Orwell nous avertit du risque que nous courons d'être écrasés par une force oppressive externe. Huxley, dans sa vision, n'a nul besoin de faire intervenir un Big Brother pour expliquer que les gens seront dépossédés de leur autonomie, de leur maturité, de leur histoire. Il sait que les gens en viendront à aimer leur oppression, à adorer les technologies qui détruisent leur capacité de penser. (Postman, 2010)

La série *Black Mirror* pourrait justement représenter le *Big Brother* d'Orwell ou le messenger de Huxley qui tente de prévenir l'oppression sournoise exercée par les nouvelles technologies. Il est intéressant de souligner que bien que le succès dystopique soit clairement représenté au cinéma et dans les séries télévisées, il est également présent dans la littérature contemporaine pour adolescents (Bazin, 2012). En effet, selon un sondage réalisé en 2011 et affiché sur le site de littérature *Babelio*, près de 80 % des répondants choisissaient la science-fiction à la question « À quel genre associez-vous la littérature "Jeune Adulte" ? ». Malheureusement, il nous est impossible de connaître l'âge des spectateurs qui ont rédigé les critiques de notre corpus, et donc d'établir des liens en fonction des groupes d'âge. Il est toutefois plausible que le fait d'avoir grandi en présence des nouvelles technologies, sur des années et de façon récurrente, puisse transformer ces nouvelles technologies en de véritables objets du quotidien, totalement incarnés à la vie des gens et biaisant leur regard sur leur utilisation (Basu *et al.*, 2015). En effet, les outils numériques ont été très rapidement adoptés par les sociétés et aisément intégrés au mode de vie occidental (Pasquier, 2018), de façon similaire à d'autres phénomènes historiques comme celui de la démocratisation de la photographie au début du 20^e siècle, décrite par Bourdieu dans *Un art moyen* (1965). Que cette réflexion ne soit donc pas initiée spontanément mais qu'elle soit encouragée par la série *Black Mirror* pourrait

expliquer le bouleversement de certains spectateurs suite au visionnement. En résumé, l'impact sur le spectateur suscité par la représentation des nouvelles technologies dans *Black Mirror*, allié au succès que connaît la série, démontre que la question du rapport aux nouvelles technologies concerne et intéresse un grand nombre de personnes. Mentionnons que la série n'est bien entendu pas un succès partout sur la planète. En effet, la série est un *discours* sur un réel inscrit dans une culture donnée. Le réel mis en scène par la série *Black Mirror* correspond à une « image culturelle du monde » dans lequel vit Charlie Brooker (Marchand, 1988), qui n'est pas nécessairement celui des personnes vivant dans d'autres sociétés.

Il est également intéressant de préciser que dès la fin de l'année 2018, Netflix compte laisser la possibilité au téléspectateur de choisir la fin d'un épisode. La série choisie pour ce lancement sera *Black Mirror*. Le choix de cette série n'est pas anodin puisque cette nouvelle façon de faire servira fort probablement le message de *Black Mirror*. Effectivement, on peut s'attendre à ce que ce type de processus augmente l'engagement spectatorial ainsi que l'aspect créatif du spectateur, qui pourra modifier le scénario et avoir un impact sur le sort des protagonistes. Ici, on ajoute donc un degré important au concept de mise en abîme.

5.4 La représentation de la réalité dystopique

5.4.1 L'appropriation de *Black Mirror* par les critiques

À plusieurs reprises, les critiques décrivent la série comme une représentation de la vérité, la qualifiant de « criante de vérité » (membre *Halifax*, le 7 novembre 2013).

Ces critiques vont dans le sens de ce qui est souvent attendu d'une représentation artistique, c'est-à-dire qu'on en « attend une représentation sociale qui soit vraie, ou, plus pragmatiquement, une image "bien assez bonne" de la réalité » (Coavoux, 2009). La représentation exige donc d'être crédible et de donner l'impression au spectateur que ce qui est vu est bien vrai afin qu'il puisse croire en ce qu'il voit (H. S. Becker, 2009). Esquenazi explique à ce propos que l'appropriation d'une œuvre de fiction par un spectateur dépend du lien qui existe entre la fiction et la réalité de ce spectateur et que cette appropriation dépend de deux conditions. La première d'entre elles est la présence de vraisemblance :

La première condition d'une appropriation active concerne donc l'adéquation entre le récit saillant et la base réelle. Le premier doit s'insérer convenablement au sein de la seconde, du moins du point de vue du destinataire (...) Les éléments « saillants » du récit doivent apparaître comme une modélisation acceptable d'événements et d'individus qui pourraient trouver place dans un récit historique situé dans le même univers : la « base réelle » du récit, son mode d'accueil en quelque sorte, impose la vraisemblance. (Esquenazi, 2009, p.125)

Cette vraisemblance divise les critiques que nous avons incluses dans notre corpus. En effet, bien qu'une partie d'entre elles voient dans la série une représentation parfaite de la société actuelle, d'autres pensent plutôt qu'il s'agit d'un miroir déformant de la société actuelle. Selon ces critiques, la représentation de la société dépeinte dans *Black Mirror* serait « augmentée », « biaisée », « dénaturée », « déviée », « faussée », « poussée à l'extrême », même « cruelle ». En effet, ces critiques ne pensent pas que la série mette en scène des histoires vraisemblables, ce qui nuance l'hypothèse selon laquelle le public juge la série comme crédible. En effet, comme discuté précédemment, le public de *Black Mirror* valide en grande partie le discours dystopique de la série, mais une autre partie, moins nombreuse mais tout de même existante, en dénonce l'alarmisme.

L'importance de la vraisemblance se remarque bien dans la façon dont le premier épisode de la saison 1 est analysé par les critiques. Dans cet épisode, des criminels

exigent du Premier ministre britannique qu'il ait une relation sexuelle avec un porc, filmée et sans trucage, afin de libérer un membre de la famille royale détenu en otage. Dans notre corpus de critiques, cet épisode a été vivement critiqué et repris à plusieurs reprises comme un exemple de l'invraisemblance de la série. Notons toutefois qu'il s'agissait là du premier épisode de la série, d'un épisode pilote dont la conséquence a fort probablement été une perte de crédibilité auprès d'un certain public, celui que nous identifions dans notre corpus comme dénonçant l'alarmisme du discours dystopique et qui souligne le manque de vraisemblance de la série. Si ce public moins réceptif a malgré tout continué de regarder la série, ce qui est probablement le cas étant donné les critiques rédigées sur le site, il aura fallu que les spectateurs changent de perspective par rapport à la vraisemblance de la série ou bien qu'ils fassent preuve de ténacité en poursuivant le visionnement des épisodes dans l'espoir que davantage de vraisemblance finisse par transparaître des épisodes. Par contraste, l'autre partie du public, celui dénonçant les nouvelles technologies, défend cet épisode et ce « manque de vraisemblance » en le considérant justement comme la conséquence des dérives des nouvelles technologies, donc que les nouvelles technologies affectent la société au point de la rendre invraisemblable. Dans tous les cas, *Black Mirror* est considéré comme crédible par la majorité des critiques dans sa façon de représenter ce que pourraient être les « dérives actuelles et à venir de notre Monde » (membre *Sscrew49*) engendrées par les nouvelles technologies. Cette divergence entre les critiques quant à l'importance de la vraisemblance peut s'expliquer de plusieurs manières. Premièrement, elle peut résider dans la relation esthétique du spectateur avec l'œuvre car l'esthétique occupe une place centrale dans le concept de représentation (Becker, 2009). Ainsi, lorsque la forme représentationnelle est réussie, comme par exemple en parvenant à reproduire de façon fidèle un phénomène existant à l'écran, elle peut faire oublier au spectateur la véritable réalité et donc la modifier suffisamment pour que la série corresponde à son interprétation de la vraisemblance (Becker, 2009). Les choix esthétiques du réalisateur de la série pour représenter son message peuvent donc ne pas être entrés

en résonance avec une certaine partie du public. Deuxièmement, puisque la réalité montrée dans la série *Black Mirror* est généralement associée à la peur, certains utilisateurs des nouvelles technologies peuvent décider de ne pas reconnaître qu'il s'agit d'un monde possiblement vraisemblable. En effet, les épisodes se terminent rarement bien : alors que certains personnages sombrent dans la folie, d'autres finissent au poste de police.

La deuxième condition énoncée par Esquenazi pour l'appropriation d'une œuvre est le concept de médiation imaginaire du personnage :

La seconde condition de l'appropriation du récit par le destinataire est donc liée à la relation privilégiée que ce dernier doit nouer avec l'un des personnages (ou parfois avec l'ensemble des personnages) pour se sentir directement affecté par le récit, y être effectivement sensibilisé. Dans les termes de Kate Hamburger, celui-ci joue pour celui-là le rôle d'énonciateur de l'univers fictionnel et occupe dans le récit fictionnel la fonction que tient le témoin ou le document dans le récit historique, celle d'un médiateur garantissant la représentation. (Esquenazi, 2009, p.132)

L'analyse des critiques que nous avons récoltées sont en faveur d'une médiation imaginaire entre les spectateurs et les protagonistes de la série. En effet, elle montre que les spectateurs entretiennent une relation privilégiée avec les personnages de la série (et leur vécu) ainsi qu'avec l'objet même de la série, les nouvelles technologies. Le spectateur paraît directement sensibilisé par le récit lui-même, tout en étant affecté par ce qui est vécu par les personnages. Cependant, la médiation avec le vécu du protagoniste ne semble pas complète. En effet, la série *Black Mirror* fait presque exclusivement le portrait de protagonistes qui vivent de la peur et de la crainte par rapport aux nouvelles technologies. C'est précisément cette peur et cette crainte envers la technologie qui sont sujettes à la médiation imaginaire des spectateurs : tout autre vécu émotionnel de la part des protagonistes de la série en dehors du rapport aux nouvelles technologies ne se reflète donc d'aucune façon dans les critiques analysées dans notre corpus. La relation empathique des spectateurs envers les

protagonistes n'existe qu'en présence d'un récit dystopique par rapport aux nouvelles technologies. Ce qui suscite l'empathie des spectateurs est le drame découlant de la dystopie.

5.4.2 La « re-formulation » de la réalité et la libération cathartique

Pour Aristote, la mimésis et la catharsis vont de pair. Ces deux notions sont à voir comme « l'avvers et l'envers d'un même travail sur un réel à chaque fois redéfini » (Marchand, 1988). Alors que la mimésis consiste en la « re-formulation » du réel, la catharsis est plutôt un « rite purgatif qui consiste à représenter et à exorciser les angoisses et les désirs d'un peuple » (Marchand, 1988, p.108). Sur la base de cette définition, *Black Mirror* est une série clairement cathartique pour Charlie Brooker et l'analyse de nos critiques révèle que les émotions véhiculées par la série peuvent également agir ainsi aux yeux des spectateurs. Louis Moulinier voyait dans la catharsis un phénomène « homéopathique » permettant de guérir « l'excès par l'excès » (Marchand, 1988, p.111 ; Moulinier, 1952, p.411). Le thème de la série et sa mise en scène « excessive » peuvent avoir permis de créer des images et des réflexions profondes qui sont à l'origine d'émotions et de réactions bouleversantes pour le public. Cet « excès par l'excès » est également la réponse de certaines critiques à la façon de faire de Charlie Brooker, c'est-à-dire celle d'utiliser les nouvelles technologies pour critiquer les nouvelles technologies. La catharsis est un phénomène courant dans les œuvres de fiction et Alfred Hitchcock l'a fréquemment utilisée dans ses films, plaçant que ce procédé purgatoire produit des « chocs moraux bénéfiques » chez les spectateurs :

Je suis prêt à procurer des chocs moraux bénéfiques. La civilisation est devenue si protectrice qu'il ne nous est plus possible de nous procurer

instinctivement la chair de poule. C'est pourquoi afin de nous dégourdir et récupérer notre équilibre moral, il faut susciter ce choc artificiellement. Le cinéma me paraît être le meilleur moyen d'atteindre ce résultat. (Truffaut qui rapporte les paroles de Hitchcock, 1983, p.168)

Nous pouvons ainsi tracer des similitudes entre les « chocs » évoqués par nos critiques et les chocs moraux bénéfiques décrits par Hitchcock. En effet, les deux font référence à la nécessité de susciter des questionnements et de générer des réflexions par rapport à nos actions, dans le but avoué de produire un impact sur la façon de penser ou d'agir des gens. De cette façon, la fiction cathartique agit effectivement en tant que fonction libératrice (Somville, 1975).

Afin de compléter notre réponse par rapport au rôle de la dimension dystopique dans l'engagement du plaisir spectatorial, il est important d'aborder le concept de « malaise cathartique » (Marchand, 1988). Le malaise cathartique survient lorsqu'un spectateur éprouve du plaisir dans le visionnement d'une série qui met en scène les dérives d'un avenir proche : ce plaisir peut paraître à première vue paradoxal, mais il s'explique par la distance qui existe nécessairement entre le réel et la fiction (Marchand, 1988). En effet, le spectateur a le privilège d'assister à une représentation inquiétante d'un monde potentiellement vrai soumis aux nouvelles technologies, et ce, sans en vivre les conséquences. À ce propos, l'historienne Anne Ubersfeld explique que le plaisir théâtral, comme tout plaisir face à une représentation fictive, représente « l'union de tous les éléments affectifs, plus, l'éloignement qui permet la paix » (Ubersfeld, 1981, p.342). Dans une série dystopique comme *Black Mirror*, cette notion de plaisir théâtral doit toutefois être nuancée car l'emphase de la série porte justement sur la possibilité que le thème dystopique par rapport aux nouvelles technologies ne devienne une réalité. Ainsi, contrairement à la proposition d'Ubersfeld proposant que la paix puisse être un ingrédient du plaisir théâtral, il semble bien que l'inverse, c'est-à-dire l'absence de paix et la présence d'un conflit à venir, puisse également contribuer au plaisir spectatorial. La particularité de la

dystopie est donc de réunir tous les éléments affectifs nécessaires au plaisir spectatorial, en jouant sur la temporalité et l'espace-temps afin que le spectateur soit interpellé malgré l'apparence actuelle d'une certaine quiétude.

Le statut de la fiction est « hautement instable » (Monjour *et al.*, 2017, p.7). En effet, les différents auteurs que nous avons utilisés dans notre mémoire au sujet du réalisme de la fiction partageaient l'idée qu'une œuvre « sur l'avenir ne peut nous intéresser que si ses prophéties ont l'apparence de choses dont la réalisation peut se concevoir » (Huxley, 2002, p.10). Bien que la plus grande partie des critiques abondent dans le sens du message de la série, nous avons pu observer qu'une certaine partie du public n'était pas d'accord avec le fait que *Black Mirror* soit vraisemblable. Tout laisse à penser que les nuances soient encore plus complexes que cette distinction binaire entre les spectateurs qui abondent dans le sens du message de *Black Mirror* et ceux qui le dénoncent.

CONCLUSION

« Plus récemment les dystopies se sont fait l'écho des craintes et des angoisses d'anéantissement atomique ou écologique. *The Sheep Look Up* (1972) de John Brunner est un exemple de récit de menace d'anéantissement écologique. Le genre dystopique est aujourd'hui largement pratiqué. La fonction alléguée par les auteurs est essentiellement dissuasive : l'écrivain de science-fiction dystopique lance un avertissement aux nations : « Halte au suicide collectif ! » Il proclame que l'humanité est responsable de son devenir et qu'elle doit réagir ici et maintenant. Pour cette raison, les dystopies sont particulièrement révélatrices des phantasmes et des angoisses collectifs qui traversent les sociétés occidentales à des époques déterminées. » (Gouanvi, 1994, p.34)

Au moment où les séries télévisées sont de plus en plus reconnues comme des œuvres culturelles, nous avons voulu comprendre plus particulièrement le phénomène du succès de ces œuvres dystopiques. Bien que la dystopie ait déjà connu la gloire dans la littérature et dans le cinéma de science-fiction, elle s'adressait davantage à un public de niche. Aujourd'hui, elle devient toujours plus présente dans les fictions populaires et plus particulièrement dans les séries. Nous nous sommes intéressés à la série *Black Mirror* car elle nous a semblée être parmi les séries les plus représentatives de ce succès. En effet, elle est l'une des premières à être devenue populaire par son univers sombre et par son message réflexif. L'objectif de notre recherche était d'analyser l'interprétation du public du genre dystopique en étudiant son rapport à la réalité, son message et ses effets en vue de mieux comprendre les raisons du succès de *Black Mirror*. Pour ce faire, nous avons effectué une étude de la réception des critiques postées en ligne sur un site internet spécialisé dans la critique d'œuvres culturelles, dont le fonctionnement avoisine considérablement celui d'un média social, afin d'avoir accès à des critiques qui démontrent qu'il y a eu réception de la série (Allard, 2000 ; Lochard et Soulages, 1998). Nous avons trouvé pertinent

de consacrer notre analyse à ces critiques car elles font office de médiation entre l'objet culturel, le sens que la production veut lui donner et la réception du spectateur. Les critiques sont des « traces figées d'une action collective (the frozen remains of collective action), réanimées à chaque fois que quelqu'un se les approprie » (Becker, 2009). En ce sens, les critiques en ligne sont donc un « matériau exceptionnel pour connaître l'opinion des consommateurs » (Pasquier, 2014, p.10).

Afin de répondre à notre question principale de recherche, qui portait sur l'importance de la mise en scène dystopique dans le succès de la série *Black Mirror*, nous nous sommes particulièrement intéressés à la perception par les critiques du rapport entre la dystopie et la réalité. Notre hypothèse était que peu importe que le spectateur perçoive que la série se déroule dans un contexte futuriste ou dans un contexte actuel, l'identification du spectateur à la série était toujours possible grâce au processus de mise en abîme. Nous proposons aussi que cette identification encouragerait considérablement l'appropriation de l'œuvre par les spectateurs. Notre analyse a montré qu'il y a effectivement un clivage quant à la crédibilité scénaristique. Bien que la majorité des spectateurs considère *Black Mirror* comme une dystopie, d'autres étaient plus réticents à lui apposer une telle appellation, notamment en raison de son rapport à la réalité. Ainsi, pour la majorité, la série était vraisemblable alors que pour les autres, elle ne l'était pas suffisamment. La majorité abonde donc dans le sens de Huxley, qui pensait qu'« un livre sur l'avenir ne peut nous intéresser que si ses prophéties ont l'apparence de choses dont la réalisation peut se concevoir » (Huxley, 2002). *Black Mirror* divise donc sur ce critère, en partie à cause de la mise en scène esthétique qui interfère avec l'interprétation de la temporalité. En effet, alors qu'à un moment, la mise en scène est plus proche de notre société en raison d'un scénario se déroulant dans un univers semblable à notre réalité, à d'autres, l'univers présenté est plutôt complètement imaginaire. La divergence considérable entre les critiques peut donc être causée par cette hétérogénéité entre les spectateurs. À notre avis, l'analyse des obstacles qui peuvent entraver l'identification

du spectateur aux protagonistes de la série doit être nécessairement s'intéresser à ces différents types de spectateurs. Puisqu'il s'agit d'une anthologie, certaines personnes ont donc adhéré à certains des univers de *Black Mirror* alors que d'autres n'ont pas réussi à s'y projeter ou à s'identifier aux personnages. Malgré tout, les critiques parvenaient à s'approprier l'œuvre en raison de l'objet de la série qui montre un sujet sociétal compréhensible par tous. Également, la mise en abîme, souvent analysée par le spectateur-critique, a contribué à l'engagement dans le processus de la série.

Nous nous sommes également demandée quelle est l'interprétation faite de l'expérience dystopique du public. Nous pensions que l'expérience la plus percutante consistait en une réflexion introspective de la part du spectateur envers son utilisation des nouvelles technologies. C'est ce que notre analyse démontre : le public ayant composé les critiques de notre corpus a été en grande majorité bouleversé par la série. Cela s'est traduit par des impacts émotionnels puissants tels que des frissons, mais surtout par une réflexion intense sur l'humanité qui a perduré au-delà du visionnement des épisodes. L'émotion la plus marquante auprès du public de *Black Mirror* a été l'effet de choc. Bien que le positionnement dystopique de l'utilisation des nouvelles technologies soit clairement établi par la bande-annonce de la série, il semble que le spectateur ait été malgré tout surpris du thème dystopique. Ainsi, si l'objectif des œuvres d'anticipation est de choquer, on pourrait dire que l'objectif est atteint en ce qui concerne la série *Black Mirror*. Personne n'a toutefois semblé « technophobe », pour reprendre l'appellation de Feenberg ; au contraire, le public semblait plutôt interloqué ou choqué des dérives possibles que peuvent prendre les nouvelles technologies. Bien que *Black Mirror* n'ait pas proposé de solutions aux problèmes éventuels que la société encourt à cause des nouvelles technologies, notamment en ne remettant pas ouvertement en question le rapport de la société aux nouvelles technologies, la dystopie est tout de même parvenue à attirer l'attention du public sur une société dans laquelle il pourrait souhaiter ne pas vivre.

En ce qui concerne l'interprétation du message dystopique, puisqu'il s'agit de la finalité de la dystopie, nous nous attendions à ce que le public de la série s'attarde sur cette question. Ainsi, afin qu'un message soit décodé tel que voulu par un émetteur, nous avons vu que le message gagne souvent à être simple et naturel pour reprendre la terminologie de Stuart Hall. Dans la série *Black Mirror*, le message est effectivement simple et toutes les critiques colligées dans notre corpus ont compris la même chose. Cette simplicité lui a toutefois été reprochée car elle ne laisserait pas de place aux dérogations interprétatives. En effet, alors que ceci est perçu chez certains spectateurs comme une qualité, chez d'autres, probablement ceux davantage à la recherche d'un contenu permettant l'exploration et l'exploitation imaginative, cette caractéristique de la série est jugée négativement. *Black Mirror* aurait donc le défaut de son genre : son message est percutant mais peut être trop moralisateur et trop présent.

Finalement, une dystopie nécessite certaines caractéristiques pour devenir un succès. *Black Mirror* joue sur plusieurs aspects propres à la dystopie : la temporalité (question d'une représentation correspondant à un futur proche ou à un présent exacerbé brouillant les frontières du spectateur), le réalisme (vraisemblance du thème purgatoire qui permet l'identification afin de créer l'indignation) et les émotions intenses qu'elle procure. L'analyse de nos critiques suggère que le public semble conscient de ces manœuvres mais qu'il n'en semble pas dérangé car ne se sentant pas manipulé. Le public connaît en effet les ficelles de la fiction, d'autant plus que le public que nous avons étudié était composé de sériephiles et de cinéphiles qui semblaient bien connaître le monde du cinéma. On apprend également à travers notre analyse que les critiques de notre corpus incluaient également un public que nous pourrions catégoriser comme un « non-public » pour reprendre la terminologie d'Esquenazi. Ce non-public aurait ainsi regardé la série uniquement car elle leur aurait été conseillée ; ces spectateurs n'étaient donc ni des fans de science-fiction ni des adeptes de l'idéologie véhiculée par la série.

Même si *Black Mirror* n'a donc pas convaincu tous ses spectateurs de la crédibilité de son univers, soit l'un des ingrédients les plus importants pour l'appréciation d'une série, il faut comprendre que le public trouve malgré tout un consensus sur un point : il s'agit d'une série intéressante par la réflexion qu'elle suscite. Ainsi, bien qu'en général « les fictions explorent les "mondes possibles" en accompagnant les préoccupations, les interrogations et les tensions de "l'esprit du temps" de son époque » (Macé, 2016, p.76 qui reprend les termes de Morin, 1998), la dystopie se distingue des autres fictions par sa fonction libératrice. Celle-ci s'exerce grâce à l'utilisation d'un ton alarmiste et d'un message sombre et franc qui ne laisse pas de doute quant à l'interprétation désirée par l'émetteur. La dystopie propose un « divertissement cérébral » en grossissant les traits d'un potentiel danger pour la société afin de créer ce que Hitchcock appelle un « choc moral bénéfique ». La dystopie invite donc le public à réfléchir au monde qui l'entoure en lui proposant d'effectuer un regard introspectif sur ses agissements personnels, et plus globalement sur la portée sociale et sociétale de l'utilisation de ces nouvelles technologies. Bien qu'il ait été reproché aux séries grand public d'être un divertissement abrutissant, en « détournant l'être humain des problèmes essentiels »¹⁷ selon la définition de Pascal, *Black Mirror* divertit plutôt par le débat essentiel qu'il propose.

L'étude que nous avons conduite comprend toutefois certaines limites. Tout d'abord, nous n'avons pas pu vérifier les informations données sur le site afin de confirmer l'identité des critiques. Une telle approche nous aurait permis d'assurer qu'il ne s'agit pas de critiques instrumentalisées (Larceneux, 2001). En effet, par exemple, il peut arriver que certaines critiques soient payées par des productions pour faire la

¹⁷ B. Pascal, *Pensées*, op. cit., fragment 168

promotion d'une série en publiant de fausses critiques. Dans le cas qui nous concerne, on ne peut donc que supposer qu'il s'agisse effectivement de critiques amateurs sans conflit d'intérêts. Ensuite, nous avons noté une certaine hétérogénéité au sein de notre corpus. Certains spectateurs-critiques avaient plus de choses à exprimer que d'autres. De ce fait, quelques critiques plus longues contenant davantage d'arguments intéressants pour notre étude ont occupé une place plus importante dans les résultats de notre analyse. Enfin, il faut noter que les conclusions de notre étude reposent sur « des perceptions de la réalité, et non (de) la réalité en soi » (Dépelteau, 2000, p.313).

En conclusion, les critiques nous ont permis de comprendre que le genre dystopique contribue significativement au succès de la série *Black Mirror*, notamment en raison de l'importance du questionnement qu'il impose par rapport à l'impact des nouvelles technologies dans la société contemporaine et future. Puisque « plus qu'une série, *Black Mirror* est une expérience » (membre *MadMath*), nous encourageons la tenue d'autres études cherchant à investiguer plus en profondeur l'expérience du public. Il serait intéressant de combler les limites de notre étude en tentant de noter certaines caractéristiques (sociodémographiques par exemple) du public faisant les critiques afin de mieux comprendre le rapport à la dystopie. Il serait intéressant de poursuivre l'idée de notre étude en comparant plusieurs séries dystopique entre elles afin de confirmer nos résultats. De plus, nous pensons qu'une collaboration interdisciplinaire serait intéressante, notamment afin de mieux comprendre les différentes influences sociales sur la perception de la série dystopique.

ANNEXE A

EXEMPLE DE CRITIQUE ANALYSÉE



Critique publiée par chlmixeur le 21 décembre 2011

Trois ans après la mini-série *Dead Set* qui mélangeait habilement zombies et télé-réalité, Charlie Brooker est de retour. Son nouveau bébé s'appelle *Black Mirror* et se compose de trois épisodes. Même si cela peut paraître un peu léger sur le papier, le journaliste anglais dit plus de choses en 3 heures de télévision que certains scénaristes en plusieurs saisons.

Indépendants les uns des autres, les trois épisodes ont toutefois le mérite de s'attaquer communément à une thématique qui nous concerne tous : l'impact sans cesse croissant des nouvelles technologies dans notre quotidien. Facebook, Twitter, Youtube, X-Factor, Microsoft Points, HD, VOD : tous ces barbarismes qui ne voulaient rien dire il y a 10 ans ont envahi notre vie de manière inouïe, et Charlie Brooker s'amuse à anticiper les conséquences de ce tout-technologique dont nous sommes devenus prisonniers sans trop nous en apercevoir.

A travers trois scénarios absolument brillants d'inventivité, l'ancien polytechnicien s'amuse avec le téléspectateur : à une époque où le sensationnel fait rage, existe-t-il encore des limites que les journalistes et les téléspectateurs ne sont pas prêts à

franchir ? Seriez-vous prêt à regarder la pire des infamies si une immense célébrité était sur le point de s'humilier en direct à la télé ? Alors que le trash règne en maître sur les médias, possédons-nous encore un semblant de morale, ou sommes-nous prêts à tout encaisser sous prétexte de "droit à l'information" ?

Charlie Brooker s'intéresse également à la dématérialisation dans le monde des jeux vidéo, ainsi qu'au poids de la publicité dans notre existence. Et si toute notre vie ne servait qu'à se payer des points de Xbox Live ? Imaginez quelques secondes une existence dans laquelle le moindre acte, même le plus banal, serait immédiatement facturé et déduit de notre total de points. Abrutis que nous serions à pédaler sur des vélos du matin au soir, nous regarderions des écrans à longueur de journée, et il nous serait interdit de détourner le regard pendant la coupure pub, sous peine de sanction pécuniaire... Est-ce si irréaliste que cela ?

Que penser enfin de cette manie moderne qui pousse les gens à tout photographier et à tout filmer pour se fabriquer des souvenirs ? Dans notre entourage, combien connaissons-nous de personnes qui passent leur temps à essayer de revivre le passé plutôt que d'apprécier le présent ? Dans son troisième et dernier épisode, Black Mirror nous fait réfléchir sur le poids des images et le droit à l'oubli, à une époque où les caméras de surveillance se multiplient à vue d'œil...

Soyez-prévenus, Black Mirror est une série coup de poing, choquante en apparence, mais ô combien pertinente et clairvoyante à travers les thèmes qu'elle aborde. Dans un style futuriste visuellement très léché, cette série d'anticipation pas si farfelue que cela a le mérite de nous faire cogiter, et si on ressort de son visionnage un peu groggy, on a aussi l'agréable impression d'avoir assisté au couronnement du nouveau roi de la télé britannique.

8 chtimixeur · 205 critiques · Ajouter à mes éclaircisseurs

Critique lue 17666 fois

273 apprécient · 9 n'apprécient pas

Et vous, avez-vous apprécié la critique ?

Oui Non

25 commentaires

Tous autorisés

ANNEXE B

LISTE DES CRITIQUES ANALYSÉES

Nom	Nbr de critiques	Titre	Date initiale de la critique (sauf Edit)
Chtimixeur	205	Une série d'anticipation sur le poids des images	21/12/2011
Before-Sunrise	661	L'Homme, ce sac à puces	12/10/2012
Eric Pokespagne	4376	Arcade Fire (critique de « Black Mirror » saison par saison)	1/04/2018
Gand-Alf	2270	The twilight zone	20/07/2013
TheBadBreaker	86	I Fear the day that technology will surpass our human interaction	25/11/2013
Kalis	174	Sombre reflet	5/02/2016
Citizen-Ced	271	Bien plus qu'une histoire cochonne	16/01/2013
Limma	263	C'est déjà demain	7/04/2018

SpiderJerusalem	75	« Britain got Talent »	5/03/2012
Toma_uberwenig	212	Le cochon qui cache la forêt	12/11/2012

Mc3	1231	Où est mon portable ?	13/07/2014
Wildsevens	100	Là, il me faudrait un titre accrocheur à la hauteur du choc que m'a fait cette série !	10/07/2013
Gwimdor	331	Critique de Black Mirror per Gwimdor	15/01/2012
Satané	207	Modèle référentiel	28/10/2012
JimBo Lebowski	454	Fables d'anticipation	2/07/2014
Halifax	435	Juste brillantissime	7/11/2013
EndOfLine	9	la dystopie 2.0	1/03/2012
GioToutcourt	5	San Junipero (Critique avec Spoilers)	8/09/2017
Cmd	189	C'est l'homme le cochon/Le poisson qui est devenu un piranha/L'homme du retour rapide	3/05/2012
Liehd	236	En un miroir explicitement	7/03/2016

Enlak	472	Critique de Black Mirror par Enlak	9/02/2014
Real Cosmic M	907	Le Mirror Zone	12/07/2017
Kwxyz	1163	Un deux trois des miroirs noirs	7/09/2012
LinkRoi	211	La technologie mortelle, ou pas !	26/02/2017
CodyGS	1	Critique de Black Mirror par CodyGS	20/12/2011
Baskerville	3	Channel 4, Netflix : merci.	23/10/2016
JaviFou08	267	#Black.Future	31/10/2016
Manutaust	64	« 15,000,000 Merits » et autres histoires	26/08/2012
La 6ème séance	55	Série d'anticipation humaine	25/03/2014
Raoh	359	La chute de l'avenir 2.0	24/03/2013
Jeunecinéphile	49	Critique de Black Mirror par jeunecinéphile	26/10/2014
SpaceTiger7	18	Impitoyable Jungle	9/07/2014

Guillaume Natas	39	Critique de Black Mirror par Guillaume Natas	17/02/2013
Cthulhu	1465	Critique de Black Mirror per Cthulhu	26/08/2012
Christo Bee	174	Critique de Black Mirror par Christo Bee	20/12/2011
PanchoVilla	36	Etait-ce vraiment nécessaire d'en faire 4 saisons, voir plus ?	31/12/2017
YellowStone	83	Blank Mirror	16/08/2012
Felix	77	BANKSY AVEC 9999999999% DE CAFEINE EN PLUS POUR MIEUX TE REVEILLER	5/07/2016
Swinging Sixties	69	Savoir ce qu'on sait	16/10/2016
Aranud Airua	23	« Buckle your seatbelt Dorothy, 'cause Kansas is going bye-bye! »	3/08/2014

Soprano	67	Critique de Black Mirror par Soprano	15/06/2012
Sébastien Deville	12	Philosophie de « Black Mirror »	18/02/2017
Rick Hunter	34	Enfoirés d'anglais !	9/02/2015
Khomille	79	« Black Mirror », true story	12/05/2014

Droogietoto	35	L'évolution...	24/03/2012
Anark23	98	Quand le transhumanisme tend au déshumanisme	5/09/2014
Valtwovee	115	Critique de Black Mirror par Valtwovee	18/10/2015
Tibo2257	213	Très original !	5/03/2012
Caiuspupus	1037	Les Britanniques savent nous étonner !	20/12/2011
Ozymandyas	88	Back in '84/ Saisons 1 et 2 + épisode de Noël	19/04/2015

DemienVonPrios	3	L'une des meilleures séries, toute époque confondue	30/10/2013
Facaw	105	Tout est bon dans le cochon...	23/12/2012
Zogakor	1423	Critique de Black Mirror par Zogarak	22/07/2014
VernonMxCrew	170	L'hôpital et la charité	8/02/2017
Mahou	154	Critique de Black Mirror par Mahou	21/12/2011
KingRabbit	171	Des cochons, Bigdil, Beppe Grillo, 1984, Strange Days et Real Humans	7/07/2013

Diane Chasseresse	2	De la critique sociale au compte moral	20/03/2018
Fatpooper	7085	Anticipons, mes couillons, anticipons !	27/12/2012
Prodigy	277	Critique de Black Mirror par Prodigy	21/06/2013
Mad Dog	474	A mi-chemin entre la critique de la société et la série de faux cul	26/04/2018

Kinoa4ever	95	Critique Episode par Episode - Réédition permanente	18/01/2018
Adrien Cornuau	22	Critique de la saison 4	6/02/2018
Cinememories	487	L'homme esclave du numérique	1/05/2018
Un-Ange	6	Coup de coeur	18/01/2018
Loutralep	32	ça vaut le coup d'oeil, avec un très bon rapport qualité/durée	15/03/2016
DarkNightReturn	752	Des mondes bien sombres	18/06/2015
TPPT	11	Black Mirror c'est bien ? C'est dérangeant. Mais c'est bien ? C'est dérangeant.	15/02/2018
Nicolas Périé	5	Un miroir sur l'avenir	22/12/2013

Jimmy Darmody	10	Déconnectez-vous	22/08/2013
JulienBonnet	85	Fuck internet	8/09/2013
Jackyro	196	Critique de Black Mirror par Jackyro	10/02/2013
MadMath	13	Dark reflection	28/02/2013
Sscrew49	277	Black Mirror	7/01/2018
Richie	140	Critique de Black Mirror par Richie	12/02/2012
Eatsy	233	Critique de Black Mirror per Easty	19/06/2015
OVBC	625	Huxley & me	20/12/2012
keiser3354	21	Pas crédible, pas original, et ennuyeux	26/03/2013
Nerdehdel	22	Choque pour mieux dénoncer	30/07/2013
Muleet	41	Tautologique	26/10/2016
USEFOOL	135	Critique de Black Mirror per USEFOOL	14/10/2013

Zoé Géraud	1	S04E05 - METALHEAD, plaidoyer	22/01/2018
Shadi_Ben	6	La série futuriste	5/02/2018
Sumo06	1150	Black Mirror – une série incroyablement bonne un must	1/06/2018
John Fawkes	154	De l'autre côté du miroir...	2/05/2015
Broya	3358	Critique de Black Mirror par Broyax	30/05/2014
Slowpress	156	Critique de Black Mirror par slowpress	23/09/2013
Marie Aubertin	7	Se faire retourner le cerveau à chaque épisode	22/11/2016
Elroukino Chasseur2mouches	80	Studio 404	27/10/2016
Anarchynpp	250	Please login	20/10/2016
Pourcentage	11	Le reflet sombre de votre âme	30/06/2015

Maad Vok	6	Un monument entre séries et septième art	11/03/2015
ClementLeroy	141	The show must go on !!!	9/02/2015

Amoneptah	109	Dystoplaque	22/01/2014
R0ck	291	Reflet de nous-meme	6/11/2012
Charlotte-J	11	Critique de Black Mirror par Charlotte-J	22/09/2012
Filmosaure	299	Critique de Black Mirror per Filmosaure	29/12/2016
bill_baroud	172	Retour sur la place de l'image dans la société anglo-saxonne	21/01/2012
dec666	64	No limit ??	19/02/2012
Fry3000	740	Miroir déformant	22/11/2015
Céline Citronrouge	132	Critique de Black Mirror par Céline Citronrouge	4/11/2012

BIBLIOGRAPHIE

- Aldridge, A. (1984). *Scientific World View in Dystopia*. Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press.
- Alkon, P. K. (2013). *Science Fiction Before 1900: Imagination Discovers Technology*. Londres : Routledge.
- Allard, L. (2000). Cinéphiles, à vos claviers ! Réception, public et cinéma. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 18(99), 131-168.
doi:10.3406/reso.2000.2198
- Allen, R. C. et Hill, A. (2004). *The Television Studies Reader*. Londres : Psychology Press.
- André, D. (2005). Le cinéma de science-fiction américain ou l'anti-utopie. *CinémAction*, 115, 165-180.
- Ang, I. (1995). *Living Room Wars: Rethinking Media Audiences* (1^{ère} édition). New York : Routledge.
- Bardin, L. (2013). *L'analyse de contenu* (2^e édition). Paris : Presses Universitaires de France.
- Baroni, R. (2004). La valeur littéraire du suspense. *A contrario*, 2(1), 29-43.
- Basu, B., Broad, K. R. et Hintz, C. (2015). *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave New Teenagers* (1^{ère} édition). New York : Routledge.
- Baudrillard, J. et Evans, A. B. (1991). Simulacra and Science Fiction (Simulacres et science-fiction). *Science Fiction Studies*, 18, 309-313.
- Bazin, L. (2012). Mondes possibles, lendemains qui chantent ? Projections utopiques dans la littérature de jeunesse contemporaine. *TRANS - Revue de littérature générale et comparée*, 14. doi:10.4000/trans.567

- Beaude, B. (2013). Internet, changer l'espace, changer la société. *Annales de géographie*, 692, 466-479. doi:10.3917/ag.692.0466
- Beaudouin, V. et Velkovska, J. (1999). Constitution d'un espace de communication sur Internet (forums, pages personnelles, courrier électronique...). *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 17(97), 121-177. doi:10.3406/reso.1999.2169
- Becker, H. S. (2009). *Comment parler de la société*. Paris : La Découverte.
- Behlil, M. (2005). Ravenous Cinephiles: Cinephilia, Internet, and Online Film Communities. Dans de Valck, M. et Hagener, M. *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Amsterdam : Amsterdam University Press, 111-123.
- Béliard, A-S. (2016). *S'il te plaît, dessine-moi une série. Contributions des internautes et série télévisées*. Presses des Mines
- Benassi, S. (2000). *Séries et feuilletons T.V.: pour une typologie des fictions télévisuelles*. Liège : Éditions du Céfal.
- Bianchi, J. et Kouloumdjian, M.-F. (1986). Le concept d'appropriation. Dans *L'espace social de la communication*, (143-151). Paris : CNRS Éditions
- Birkenstein, J., Froula, A. et Randell, K. (2010). *Reframing 9 / 11: Film, Popular Culture and the "War on Terror"*. New York : Continuum.
- Bouillaguet, A. et Robert, A. D. (1997). *Que sais-je ? L'analyse de contenu*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bourdieu, P. (1996). *Sur la télévision*. Paris : Raisons d'agir.
- Bourgatte, M. (2017). Pour une analyse informatisée de la critique de cinéma. Ce que dit la critique de la structure du champ cinématographique. *Questions de communication*, 1(31), 315-333.
- Boyd, D. (2007). *Why Youth (Heart) Social Network Sites: The Role of Networked Publics in Teenage Social Life*. Rochester, New York : Social Science Research Network.
- Boyd, D. M. et Ellison, N. B. (2007). Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship. *Journal of Computer-Mediated Communication*, 13(1), 210-230. doi:10.1111/j.1083-6101.2007.00393.x

- Bozzetto, R. (1992). *L'obscur objet d'un savoir: Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*. Aix-en-Provence : Université de Provence.
- Breton, P. et Proulx, S. (2002). *L'explosion de la communication à l'aube du XXI^e siècle*. Paris : La Découverte.
- Caillois, R. (1975). *Obliques / Images, images...* Paris : Stock.
- Cardon, D. (2008). Le design de la visibilité : un essai de cartographie du web 2.0. *Réseaux*, 6(152), 93-137. doi:10.3917/res.152.0093
- Carrazé, A. (2007). *Les séries télé*. Paris : Hachette Pratique.
- Castells, M. (2001). *La Société en réseaux*. Paris : Fayard.
- Celka, M. et Vidal, B. (2011). « Le futur, c'est maintenant ». L'imaginaire dystopique dans l'œuvre de James Graham Ballard. *Sociétés*, 3(113), 39-47. doi:10.3917/soc.113.0039
- Chaouni, N. (2018). *Les fans de séries télévisées sur les réseaux socionumériques*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Ciment, M. et Zimmer, J. (1997). *La critique de cinéma en France*. France : Ramsay.
- Claeys, G. (2010). *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Coavoux, S. (2009). Howard Saul Becker, Comment parler de la société. Artistes, écrivains, chercheurs et représentations sociales. *Lectures*, Les comptes rendus, URL : <http://journals.openedition.org/lectures/855>
- Combes, C. (2011). La consommation de séries à l'épreuve d'internet : entre pratique individuelle et activité collective. *Réseaux*, 1(165), 137-163. doi:10.3917/res.165.0137
- Costello, V. et Moore, B. (2007). Cultural Outlaws: An Examination of Audience Activity and Online Television Fandom. *Television & New Media*, 8(2), 124-143. doi:10.1177/1527476406299112

- Craciun, M.-D. (2016). *La technique de la mise en abyme dans l'œuvre romanesque d'Umberto Eco*. Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand II. Récupéré de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01681040/document>
- Danto, A. (1984). Philosophy as/and/of Literature. *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 58(1), 5–20. doi:10.2307/3131555
- Dayan, D. (1992). Les mystères de la réception. *Le Débat*, 71(4), 141-157.
- Dayan, D. (1993). À la recherche du public : Réception, Télévision, Médias. *Hermès*, 11-12.
- Dayan, D. (2000). Télévision : le presque-public. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 18(100), 427-456. doi:10.3406/reso.2000.2232
- Dépelteau, F. (2000). *La démarche d'une recherche en sciences humaines. De la question de départ à la communication des résultats* (2^e édition). Québec : Presse de l'Université Laval.
- Desbazeille, M. (2009). *Ouverture pour le XXI^e siècle - Saurons-nous changer de cap?* Paris : Éditions L'Harmattan.
- Dewey, J. (2010). *L'art comme expérience*. Paris : Folio.
- Donnat, O. et Larmet, G. (2003). Télévision et contextes d'usages. *Réseaux*, 119(3), 63-94. doi:10.3917/res.119.0063
- Drevon, G. (2018). Au risque de la dystopie. *EspacesTemps.net*, Dans l'air. Récupéré de <https://www.espacestems.net/articles/risque-de-dystopie/>
- Dupuy-Salle, M. (2014). Les cinéphiles-blogueurs amateurs face aux stratégies de captation professionnelles : entre dépendance et indépendance, *Réseaux*, 1(183), 65-91. doi:10.3917/res.183.0063
- Eco, U. (1993). *De Superman au surhomme*. Paris : Grasset.
- Ellison, N. B. et Boyd, D. M. (2013). Sociality Through Social Network Sites. Dans Dutton, W. H. *The Oxford Handbook of Internet Studies*. doi:10.1093/oxfordhb/9780199589074.013.0008
- Ellul, J. (2008). *La Technique ou l'Enjeu du siècle*. Paris : Economica.

- Esquenazi, J.-P. (2002). Les non-publics de la télévision. *Réseaux*, 2-3(112-113), 316-344. doi:10.3917/res.112.0316
- Esquenazi, J.-P. (2007). *Sociologie des œuvres - De la production à l'interprétation*. Paris : Armand Colin.
- Esquenazi, J.-P. (2009). *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris : Hermès science publications.
- Esquenazi, J.-P. (2013). Pouvoir des séries télévisées. *Communication*, 32(1). doi:10.4000/communication.4931
- Esquenazi, J.-P. (2014). *Les séries télévisées - L'avenir du cinéma ?*. Paris : Armand Colin.
- Facer, K. (2011). *Learning Futures: Education, Technology and Social Change*. Londres : Taylor & Francis.
- Featherstone, M. (2017). *Planet Utopia: Utopia, Dystopia, and Globalisation*, Londres : Taylor & Francis.
- Feenberg, A. (1991). *Critical Theory of Technology*. Oxford : Oxford University Press, 256 p.
- Feenberg, A. (2017). The Internet and the End of Dystopia. *Communiquer*, 20, 77-84.
- Fish, S. E. (1980). *Is There a Text in this Class?: The Authority of Interpretive Communities*. Harvard : Harvard University Press.
- Fiske, J. (1986). Television: Polysemy and popularity. *Critical Studies in Mass Communication*, 3, 391-408. doi:10.1080/15295038609366672
- Flichy, P. (2010). *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Paris : Le Seuil.
- Floridi, L. (2014). *The Fourth Revolution: How the infosphere is reshaping human reality*. Oxford : Oxford University Press.
- Frodon, J.-M. (2008). *La critique de cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma.

- Geppert, M. et Hollinshead, G. (2017). Signs of dystopia and demoralization in global academia: Reflections on the precarious and destructive effects of the colonization of the Lebenswelt. *Critical perspectives on international business*, 13(2), 136-150. doi:10.1108/cpoib-07-2016-0026
- Geraghty, C. (1981). Continuous serial - a definition. Dans Dyer, R. *Coronation Street*, 13 (p. 9-26). BFI. Récupéré de <http://eprints.gla.ac.uk/3320/>
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. et Signorielli, N. (1980). The "Mainstreaming" of America: Violence Profile No. 11. *Journal of Communication*, 30, 10-29. doi:10.1111/j.1460-2466.1980.tb01987.x
- Godin, C. (2010). Sens de la contre-utopie. *Cités*, 42, 61-68. doi:10.3917/cite.042.0061
- Gouanvi, J.-M. (1994). *La science-fiction française au XXe siècle (1900-1968). Essai de socio-poétique d'un genre en émergence*. Amsterdam : Éditions Rodopi.
- Gourgues, G. (2013). Critique de la participation. Dans Casillo, I., Barbier, R., Blondiaux, L., Chateauraynaud, F., Fourniau, J.-M., Lefebvre, R., Neveu, C., et Salles, D. *Dictionnaire critique et interdisciplinaire de la participation*. Paris : GIS Démocratie et Participation.
- Grignon, C. et Passeron, J.-C. (1989). *Le Savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et en littérature*. Paris : Gallimard / Seuil.
- Guern, P. L. (2009). « No matter what they do, they can never let you down... ». *Réseaux*, 153, 19-54. doi:10.3917/res.153.0019
- Guertin, M. (2000). *La contestation dystopique : étude sur les rapports entre l'utopie, l'idéologie et la dystopie*. Trois-Rivières : Presses de l'Université du Québec à Trois-Rivières.
- Hall, S. (1984). The narrative construction of reality. *Southern Review*, 17, 3-17.
- Hall, S., Albaret, M. et Gamberini, M.-C. (1994). Codage/décodage. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 12, 27-39. doi:10.3406/reso.1994.2618
- Hamburger, K., Genette, G. et Cadiot, P. (1986). *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil.

- Hartley, J. (1987). Invisible fictions: Television audiences, paedocracy, pleasure. *Textual Practice*, 1, 121-138. doi:10.1080/09502368708582010
- Hartley, J. (2006). "Read thy self": Text, Audience, and Method in Cultural Studies. Dans White, M. et Schwoch, J. *Questions of Method in Cultural Studies* (p. 71-104). Blackwell Publishing Ltd. doi:10.1002/9780470775912.ch4
- Hearn, G. (1989). Active and Passive Conceptions of the Television Audience: Effects of a Change in Viewing Routine. *Human Relations*, 42(10), 857-875. doi:10.1177/001872678904201001
- Heinich, N. (2005). Les limites de la fiction. *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, 3-4(175-176), 57-76. doi:10.4000/lhomme.29504
- Hoggart, R. (2009). *Modern Classics the Uses of Literacy: Aspects Of Working-class Life*. Londres : Penguin Classic.
- Huntington, J. (1982). Utopian and Anti-Utopian Logic: H.G. Wells and His Successors. *Science Fiction Studies*, 9(2), 122-146.
- Huxley, A. (2002). *Le Meilleur des mondes*. New York : Pocket Books.
- Jenkins, H. (1992). *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York : Routledge.
- Jenkins, H. (2013). *La culture de la convergence - Des médias au transmédia*. Paris : Armand Colin.
- Jost, F. (1995). Le feint du monde. *Réseaux*, 4-5(72-73), 163-175.
- Jost, F. (2010). Que signifie parler de « réalité » pour la télévision ? *Télévision*, 1(1), 13-30.
- Jost, F. (2011). *De quoi les séries américaines sont-elles le symptôme ? 2ème édition revue et augmentée*. Paris : CNRS Éditions.
- Jost, F. (2015). *Les nouveaux méchants*. Montrouge : Bayard Culture.
- Jost, F. (2016). *Breaking Bad - Le diable est dans les détails*. Neuilly-sur-Seine : Atlande.

- Jost, F. et Libbrecht, L. (1998). The Promise of Genres. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 6, 99-121. doi:10.3406/reso.1998.3339
- Jouët, J. (2000). Retour critique sur la sociologie des usages. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 18(100), 487-521. doi:10.3406/reso.2000.2235
- Kaplan, A. M. et Haenlein, M. (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media. *Business Horizons*, 53, 59-68. doi:10.1016/j.bushor.2009.09.003
- Katz, E. et Liebes, T. (1991). Moyens de défense et vulnérabilités : typologie de la réaction des téléspectateurs face aux émissions de télévision importées. Dans Atkinson, D., Bernier, I., et Sauvageau, F. *Souveraineté et protectionnisme en matière culturelle. La circulation internationale des émissions de télévision à la lumière de l'expérience canadoaméricaine* (p. 147-161). Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Kirkpatrick, G. (2017). Transforming Dystopia with Democracy: The Technical Code and the Critical Theory of Technology. Dans Arnold, D.P. et Michel, A. *Critical Theory and the Thought of Andrew Feenberg* (p. 117-138). Londres : Palgrave Macmillan. doi:10.1007/978-3-319-57897-2_6
- Krawczyk, J. (2015). Agresser le spectateur, une quête d'utopie politique ? Éclairages sur la dystopie bondienne. *Tropics*, 2.
- Kumar, K. (1991). *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Cambridge : Blackwell Pub.
- Larceneux, F. (2001). Critical Opinion as a Tool in the Marketing of Cultural Products: The Experiential Label. *International Journal of Arts Management*, 3, 60-70.
- Leafbeat, C. et Miller P. (2004). *The Pro-Am Revolution : How Enthusiasts are Changing Our Society and Economy*, Demos, 74 p.
- L'Écuyer, R. (1990). *Méthodologie de l'analyse développementale de contenu : méthode GPS et concept de Soi*. Sainte-Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Leveratto, J.-M. et Jullier, L. (2010). *Cinéphiles et cinéphilie. Une histoire de la qualité cinématographique*. Paris : Armand Colin.

- Lévy, P. (2001). *Cyberculture*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Liebes, T. (1994). À propos de la participation du téléspectateur. *Réseaux. Communication - Technologie - Société*, 12(64), 93-105.
doi:10.3406/reso.1994.2472
- Liebes, T. et Katz, E. (1990). *The Export of Meaning: Cross-Cultural Readings of Dallas*. Cambridge : Polity.
- Lindlof, T. et Taylor, B. (2010). *Qualitative Communication Research Methods*. Thousand Oaks : Sage Publications.
- Livingstone, S (1989). « The Text-reader Model of the Television. Audience », article présenté au colloque « Public et Réception », Paris, Centre Georges-Pompidou
- Livingstone, S. et Lunt, P. (1993). Un public actif, un téléspectateur critique. *Hermès*, 11-12, 145-157. doi:10.4267/2042/15377
- Lochard, G. et Soulages, J.-C. (1998). *La communication télévisuelle*. Paris : Armand Colin.
- Lotz, A. D. (2014). *The Television Will Be Revolutionized, Second Edition*. New York : NYU Press.
- Lyon-Caen, G., Alloin, F., Baecque, A. de, Bégaudeau, F., Dittmar, J., Lefebvre, S. et Sakho, S. (2014). *La Critique de cinéma à l'épreuve d'Internet*. Éditions L'Entretemps.
- Macé, É. (2001). Qu'est-ce qu'une sociologie de la télévision ? *Réseaux*, 105(1), 199-242. doi:10.3917/res.105.0199
- Macé, É. (2002). Sociologie de la culture de masse : avatars du social et vertigo de la méthode. *Cahiers internationaux de sociologie*, 1(112), 45-62.
doi:10.3917/cis.112.0045
- Macé, É. (2007). Des « minorités visibles » aux néostéréotypes : les enjeux des régimes de monstration télévisuelle des différences ethnoraciales. *Journal des anthropologues*, 5 (Hors-série), 69-87. doi:10.4000/jda.2967
- Macé, É. (2016). Des cadres de guerre vulnérables ? *Réseaux*, 5(199), 71-97.
doi:10.3917/res.199.0071

- Machor, J. L. et Goldstein, P. (2000). *Reception Study: From Literary Theory to Cultural Studies*. New York : Routledge.
- Maigret, E. (2006). *Sociologie de la communication et des médias*. Paris : Armand Colin.
- Maigret, É. et Soulez, G. (2007). Les nouveaux territoires de la série télévisée. *MédiaMorphoses*, 7-13.
- Marchand, A. (1988). Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégarion du réel chez Aristote, Artaud et Brecht. *Philosophiques*, 15(1), 108-127.
doi:10.7202/027038ar
- Marcuse, H. (1965). Industrialisierung und Kapitalismus. Dans Stammer, O. 15. *Deutscher Soziologentag "Max Weber und die Soziologie heute"*, 161-180. Tübingen : Mohr Siebeck.
- Matrix, S. (2014). The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6(1), 119-138.
doi:10.1353/jeu.2014.0002
- Mattelart, A. et Érik, N. (2008). *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte.
- Millerand, F. (2004). *L'appropriation du courrier électronique en tant que technologie cognitive chez les enseignants chercheurs universitaires : vers l'émergence d'une culture numérique?* Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. Récupéré de <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/6727>
- Millet, G. et Labbé, D. (2002). *La Science-fiction*. Paris : Belin.
- Moliner, P., Rateau, P. et Cohen-Scali, V. (2002). *Les représentations sociales: pratique des études de terrain*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- Monjour, S., Vitali-Rosati, M. et Treleani, M. (2017). L'ontologie du numérique : Entre mimésis et réalité. *Sens public*. doi:10.7202/1048866ar
- Montalbetti, C. (2000). Jean-Marie Schaeffer, Pourquoi la fiction ? *Littérature*, 117(1), 126-127.

- Morin, E. (1998). *L'esprit du Temps*. Paris : Librairie générale française.
- Moulinier, L. (1952). *Le pur et l'impur dans la pensée des Grecs : d'Homère à Aristote*. Paris : Klincksieck.
- Moylan, T. et Baccolini, R. (2003). *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Londres : Psychology Press.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2016). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Paris : Armand Colin.
- Pasquier, D. (2003). Des audiences aux publics : le rôle de la sociabilité dans les pratiques culturelles. Dans Donnat, O. et Tolila, P. *Le(s) public(s) de la culture*. 109-119. Paris : Presses de Sciences PO.
- Pasquier, D. (2014). Les jugements profanes en ligne sous le regard des sciences sociales. *Réseaux*, 1(183), 9-25. doi:10.3917/res.183.0009
- Pasquier, D. (2018). *L'Internet des familles modestes : Enquête dans la France rurale*. Paris : Presses des Mines.
- Pasquier, D., Beaudouin, V. et Legon, T. (2014). « Moi, je lui donne 5/5 ». *Paradoxes de la critique amateur en ligne*. Paris : Presses de l'École des mines.
- Pfaelzer, J. et P., R. M. (1980). Parody and Satire in American Dystopian Fiction of the Nineteenth Century (La Parodie et la satire dans la fiction dystopique américaine du XIXème siècle). *Science Fiction Studies*, 7(1), 61-72.
- Postman, N. et Rocard, M. (2010). *Se distraire à en mourir*. Paris : Éditions Nova.
- Prédal, R. (2004). *La critique de cinéma*. Paris : Armand Colin.
- Procter, J. (2004). *Stuart Hall*. New York : Routledge.
- Proulx, S. (1988). *Vivre avec l'ordinateur: les usagers de la micro-informatique*. Éditions G. Vermette.
- Rindlof, T. (1988). Media Audiences as Interpretive Communities. *Annals of the International Communication Association*, 11(1), 81-107. doi:10.1080/23808985.1988.11678680

- Rüsen, J., Fehr, M. et Rieger, T. (2006). *Thinking Utopia: Steps Into Other Worlds (Making Sense of History)*. New York : Berghahn Books.
- Sardar, Z. et Loon, B. V. (1994). *Introducing Cultural Studies*. Flint : Totem Books.
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Paris : Le Seuil.
- Searle, J. R. (1982). *Sens et expression : Études de théorie des actes de langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Sepulchre, S., Collectif et Maigret, É. (2011). *Décoder les Séries Télévisées*. Bruxelles : De Boeck.
- Somville, P. (1975). *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*. Paris : Librairie philosophique.
- Stenger, T. et Coutant, A. (2017). Les réseaux sociaux numériques : des discours de promotion à la définition d'un objet et d'une méthodologie de recherche. *HERMES - Journal of Language and Communication in Business*, 23(44), 209-228. doi:10.7146/hjlb.v23i44.97330
- Torres, S. (2004). *Les temps recomposés du film de science-fiction*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Trousson, R. (2003). *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*. Paris : L'Harmattan.
- Truffaut, F. (1983). *Hitchcock (Revised Edition)*. New York : Simon & Schuster.
- Turkle, S. (1997). *Life on the Screen: Identity in the Age of the Internet*. New York : Simon & Schuster.
- Ubersfeld, A. (1981). *L'École du spectateur*. Paris : Temps actuels.
- Van Herp, J. (1996). *Panorama de la science fiction*. Bruxelles : Claude Lefrancq Éditeur.
- Vieira, F. (2013). *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing.
- Villez, B. (2008). Comment vivre avec la catastrophe ? Une série télévisée : *Lost*. *Esprit*, mars-avril, 112-123.

Wolf, M (1992). « Analyse textuelle et recherche en communications ; une convergence problématique », *Hermès*, 11-12 « À la recherche du public. Réception, Télévision, Médias », p.213-226

Wolton, D. (2011). *Éloge du grand public*. Paris : Flammarion.