

Publictionnaire

DiCTIONNAIRE encyclopédique et critique des Publics

(<http://publictionnaire.huma-num.fr/>)

🏠 [Accueil](#)

📄 [Notices](#)

👤 [Auteur·e·s](#)

👥 [Comités](#)

📁 [Projet](#)

🌐 [Liens](#)

(<http://publictionnaire.huma-num.fr/>)

(<http://publictionnaire.huma-num.fr/auteur/>)

(<http://publictionnaire.huma-num.fr/comite/>)

Spoiler

Le mot « spoiler » vient du verbe anglais *to spoil* qui signifie gâcher, déflorer, mais aussi abîmer, spolier. *Spoiler*, c'est divulguer de manière impromptue un élément clé de l'intrigue d'une œuvre de fiction. Un mot-valise québécois résume bien la tension que cette pratique induit chez le spectateur, entre la prise de connaissance prématurée d'une information cruciale et l'anéantissement (intégral ou partiel) du plaisir lié à la découverte du rebondissement attendant : « divulgâcher ». L'action de *spoiler* possède une connotation doublement négative : elle consiste à la fois à divulguer une information confidentielle et à gâcher la surprise suscitée par un virage narratif inattendu. Elle prend donc les devants sur les auteurs et sur la réception de la fiction.

Le « divulgâcheur » se substitue à la fiction sans y avoir été autorisé par le spectateur, ce qui lui vaut son étiquette de parasite. Ce n'est pas son action en tant que telle qui porte préjudice (la fiction elle-même peut divulguer une information qu'elle avait jusque-là tenue secrète), mais son temps d'avance et son illégitimité auctoriale. Selon Évelyne Languèche (1993 : 105), « la "vérité qui blesse" n'est pas celle de l'argument juste, mais celle des relations d'inclusion et d'exclusion qui le sous-tendent, en un mot, [...] l'injure tient moins à ce qu'elle signifie (du strict point de vue du sens) qu'aux places qu'elle assigne ». Parce qu'il vient s'immiscer entre le spectateur et la fiction, celui qui *spoile* tient la place d'un perturbateur extérieur s'incluant de force dans une relation intime à laquelle il n'a pas été convié. Pour autant, l'acte n'est pas forcément délibéré : le *spoiler* peut naître d'une simple envie de partager son goût de la fiction. En ce sens, deux facteurs doivent être étudiés spécifiquement pour bien comprendre les circonstances dans lesquelles se forme et prospère le terreau du *spoiler* : la construction narrative, et la périodicité de diffusion.

Famille



(<http://publictionnaire.huma-num.fr/famille/pratiques-et-usages/>)

[Pratiques et usages](#)

(<http://publictionnaire.huma-num.fr/famille/pratiques-et-usages/>)

Auteur·e·s

[Campion Benjamin](http://publictionnaire.huma-num.fr/auteur/campion-benjamin/)
(<http://publictionnaire.huma-num.fr/auteur/campion-benjamin/>)

Représenter, inventer la réalité du romantisme à l'aube du XXIe siècle

Université Paul Valéry Montpellier

Citer la notice

Des récits qui se prêtent aux effets de surprise

Toute œuvre de fiction peut être sujette à *spoiler* – qu'elle prenne la forme d'un conte, d'un opéra, d'une pièce de théâtre, d'un roman, d'un film, d'une série télévisée. Cependant, ce sont celles qui font le plus ouvertement la « promesse d'un dénouement » (Favard, 2019) qui s'y exposent le plus. Le thriller est une cible de choix par le fait qu'il cherche à tenir son public en haleine par le suspense, la tension narrative. La gêne produite par le *spoiler* dépend également de la position de l'événement dévoilé dans l'œuvre : s'il se situe au tout début, le spectateur l'aura vite rattrapé et il pourra de nouveau se laisser surprendre par les volte-face narratives. Ce sont donc généralement les rebondissements situés en fin de récit qui cristallisent les plus grands agacements à savoir à l'avance ce qui va se passer. Les récits fondés sur le mystère, l'incomplétude, la résolution d'énigmes par le biais de *twists* (des renversements de situation inattendus) sont les plus exposés à une altération de l'expérience spectatorielle en cas de *spoiler*. Au cinéma, des films comme *Fight Club* (Fincher, 1999), *Sixième Sens* (Shyamalan, 1999) ou *Les Autres* (Amenábar, 2001) ne s'appréhendent pas de la même manière dès lors que l'on sait que l'un ou plusieurs de leurs protagonistes sont des fantômes ou des projections mentales, et non des êtres vivants. Même si le plaisir qu'il peut procurer ne se résume pas à la possibilité de le reconsidérer à la lumière de son *twist* final, le récit de ces longs-métrages tend tout entier vers une résolution qui s'apparente, en réalité, à une *redéfinition* de l'intrigue. L'effet de surprise nécessite que le spectateur croie fermement à une version A de l'histoire, et ne s'attende pas à ce qu'on lui ait « menti » en lui dissimulant une version B qui, bien que tardive, s'affirme comme la seule qui fasse foi.

Certains cinéastes n'attendent pas les derniers instants du film pour orienter et tromper les attentes de leur public. L'une des applications les plus concrètes et retentissantes de ce principe de détournement se trouve dans *Psychose* (Hitchcock, 1960), dont le réalisateur s'est spécialisé dans la direction de spectateurs. Il explique sa démarche : « La première partie de l'histoire est exactement ce qu'on appelle ici à Hollywood un "hareng rouge", c'est-à-dire un truc destiné à détourner votre attention, afin d'intensifier le meurtre, afin qu'il constitue pour vous une surprise totale. [...] Vous savez que le public cherche toujours à anticiper et qu'il aime pouvoir dire : "Ah ! moi, je sais ce qui va se passer maintenant." Alors il faut non seulement tenir compte de cela, mais diriger complètement les pensées du spectateur » (Truffaut, 1966 : 230). Les propos d'Alfred Hitchcock (1899-1980) révèlent qu'il a également dû lutter contre les *spoilers* produits par les spectateurs eux-mêmes : quiconque suit attentivement un récit à énigmes est en effet susceptible de repérer des indices et de deviner la suite, à l'image des « spectateurs devenus "légistes" » (Hatchuel, 2015 : 244) qui cherchent aujourd'hui à résoudre les grands mystères des séries télévisées dont le schéma narratif est fondé sur l'intrigue.

Campion Benjamin, « Spoiler »
Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics.
Mis en ligne le 12 mars 2021.
Dernière modification le 25 mars 2021. Accès :
<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/spoiler>. **COPIER**

Voir aussi

[Audience](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/audience/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/audience/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/audience/)

[Bouche à oreille](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/bouche-a-oreille/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/bouche-a-oreille/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/bouche-a-oreille/)

[Buzz](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/buzz/) (<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/buzz/>)

[Cadre participatif et adresse](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cadre-participatif-et-adresse/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cadre-participatif-et-adresse/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cadre-participatif-et-adresse/)

[Cinéphilie](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cinephilie/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cinephilie/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/cinephilie/)

[Communauté en ligne](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/communaute-en-ligne/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/communaute-en-ligne/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/communaute-en-ligne/)

[Communauté interprétative](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/communaute-interpretative/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/communaute-interpretative/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/communaute-interpretative/)

[Eco \(Umberto\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/eco-umberto/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/eco-umberto/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/eco-umberto/)

[Esthétique de la réception](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/esthetique-de-la-reception/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/esthetique-de-la-reception/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/esthetique-de-la-reception/)

[Faire réceptif](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/faire-receptif/)

[\(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/faire-receptif/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/faire-receptif/)

[Fan](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/fan/) (<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/fan/>)



Scène du meurtre sous la douche, *Psychose (Psycho)*, réalisé par Alfred Hitchcock, 1960. Source : Pixabay (<https://pixabay.com/fr/vectors/psycho-douche-sc%C3%A8ne-film-meurtre-29041/>), (CC0)

Le *spoiler* résulte de la révélation de l'inattendu ; incidemment, il prouve que l'attente (au sens d'une anticipation) fait partie de la formation du spectateur qui, à force de regarder des œuvres du même genre, apprend à en identifier et s'attend à en retrouver les caractéristiques principales. En effet, selon le concept de *genration* développé par Chloé Delaporte (2015 : 119), « le genre ne se maintient pas, *il est maintenu*, chaque jour et à de multiples niveaux, par les individus qui interprètent les films et construisent un consensus générique ». Par défaut, le spectateur est donc déjà *spoilé* quand il connaît certaines règles canoniques de construction narrative liées, par exemple, à la hiérarchie des personnages et au temps minimal de présence qui leur sera accordé. Là encore, A. Hitchcock a cependant démontré qu'il était possible de se servir de ce prétendu temps d'avance sur la fiction pour démultiplier l'effet de surprise : « Il n'est pas d'usage de tuer la star au premier tiers du film. Moi, j'ai fait exprès de tuer la star, car ainsi le meurtre était encore plus inattendu. C'est d'ailleurs pour cela que j'ai insisté ensuite pour qu'on ne laisse pas rentrer le public après le début du film, car les retardataires auraient attendu de voir Janet Leigh après qu'elle eut quitté l'écran les pieds devant ! » (Truffaut, 1966 : 231). Pour ménager son effet, A. Hitchcock interdisait à ses acteurs de donner des entretiens promotionnels, il refusa que le film soit projeté en avance à la presse, et il enjoignit le public à ne pas révéler ce moment de bascule aux spectateurs n'ayant pas encore vu le film. Il posa ainsi les fondations d'une mise en garde contre les *spoilers*, à une époque où l'internet, les appareils mobiles et les réseaux sociaux ne permettaient pas encore de révéler publiquement la fin d'un film avant même d'être sorti de la salle de cinéma.

num.fr/notice/fan/)

Fidélisation

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/fidelisation/>)

Formation esthétique du public

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/formation-esthetique-du-public/>)

Hypernarrativité

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/hypernarrativite/>)

Insulte

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/insulte/>)

Iser (Wolfgang)

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/iser-wolfgang/>)

Jauss (Hans Robert)

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/jauss-hans-robert/>)

Lecteur Modèle

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/lecteur-modele/>)

Metz (Christian)

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/metz-christian/>)

Oscillation

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/oscillation/>)

Personnage de fiction

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/personnage-de-fiction/>)

Public expert

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/public-expert/>)

Réception

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/reception/>)

Spectature

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/spectature/>)

Télespectateur

(<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/telespectateur/>)

Un temps d'avance ou de retard sur la fiction

[Troll \(http://publictionnaire.humanum.fr/notice/troll/\)](http://publictionnaire.humanum.fr/notice/troll/)

À de multiples niveaux, le temps est une donnée centrale de l'impact et du pouvoir de nuisance du *spoiler*. C'est la raison pour laquelle la série télévisée – art du temps s'il en est – est sans doute la forme narrative la plus propice à son irruption et aux vifs désagréments qui peuvent en découler. En premier lieu, le chemin à parcourir pour accéder à un tournant du récit peut être beaucoup plus long, et le caractère dissuasif de sa divulgation beaucoup plus prononcé qu'au cinéma. Obtenir prématurément la réponse à une question centrale posée pendant plusieurs saisons par une série au long cours – par exemple, « Les naufragés de *Lost* (ABC, 2004-2010) ont-ils survécu au crash de l'Océanic 815 ? », ou « Quelle est la vraie identité de Jon Snow dans *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019) ? » – ne produit pas le même effet que d'apprendre, avant de l'avoir vu en salle ou à la télévision, ce qu'il advient de Marion Crane dans *Psychose* (1 h 49). Le second cas de figure peut être perçu de façon très négative, bien que l'expérience sensorielle d'un film dépasse de loin le simple fait d'obtenir des « informations qui tardent à être livrées » (Baroni, 2007 : 99). Il n'empêche que le temps investi n'aura pas été le même.

S'ajoute à cette dichotomie une complexification narrative des séries télévisées à partir des années 1980. Comme l'explique Florent Favard (2019 : 37), « leur degré [...] d'exigence en termes de mémorisation et de recul de la part du public [a changé]. Qu'il s'agisse des liens entre les épisodes, ou des scénarios des épisodes eux-mêmes, de leurs sujets comme de leur mise en forme, l'évolution des contextes économiques, socioculturels et technologiques peut être corrélée à une évolution de la narration sérielle ». En rendant ces séries plus feuilletonnantes, leurs concepteurs ont eux-mêmes tacitement œuvré à s'exposer aux *spoilers*. Si des épisodes autonomes ne présentent pas grand danger (*Columbo*, diffusée sur NBC, puis ABC entre 1968 et 2003, va même jusqu'à révéler l'identité du coupable au début de chaque épisode), un récit « à suivre » sur plusieurs épisodes, voire plusieurs saisons, laisse davantage de temps à la quête de réponses. C'est d'autant plus vrai pour les séries qui s'appuient sur une mythologie – que F. Favard (*ibid.* : 129) distingue du canon en la définissant comme « quelque chose de progressif et de prospectif, qui évolue dans le temps long de la série ». De *The X-Files* (Fox, 1993-2002) à *Westworld* (HBO, 2016-), les séries mythologiques consacrent de longs arcs narratifs à élaborer des mystères dont la révélation prématurée peut grandement nuire au plaisir d'atteindre le dénouement (si tant est que celui-ci finisse par advenir, la série pouvant être annulée avant qu'il soit mis en place).

Dans les années 2010, le positionnement des plateformes de *streaming* sur le marché des séries originales n'a pas manqué de modifier le statut du *spoiler*. Netflix, en particulier, a opté pour une périodicité de diffusion à contre-courant qui consiste à mettre en ligne tous les épisodes d'une saison en même temps – et non à un rythme hebdomadaire, selon la tradition de la télévision américaine. Cela remet en cause la définition même du *spoiler*, qui,

selon Nils C. Ahl et Benjamin Fau (2016 : 1058), « désigne des révélations concernant l'intrigue d'épisodes qui n'ont pas encore été diffusés ». En l'occurrence, les épisodes mis en ligne par Netflix (et par les plateformes qui suivent le même modèle) sont d'emblée tous accessibles à l'échelle de la saison, ce qui signifie qu'un spectateur A peut *spoiler* un spectateur B du simple fait qu'il ait été plus rapide à regarder l'ensemble de la saison. Ainsi le rythme de visionnage individuel remplace celui imposé par les chaînes de télévision, ce qui entraîne mécaniquement une course à la complétude en vue de connaître le fin mot de l'histoire sans se voir gâcher l'effet de surprise (ce qui, là encore, s'applique davantage aux récits feuilletonnants dont les parts d'ombre sont progressivement mises en lumière).

La propagation des *spoilers* n'est certes pas un phénomène nouveau : bien des moyens de communication ont participé à leur diffusion à grande échelle avant l'émergence d'Internet, qu'il s'agisse de la presse papier, de la radio ou de la télévision. Mais l'apparition des blogs et des réseaux sociaux, dans les années 2000, a eu pour double effet d'accélérer et de mondialiser leur circulation : pour l'internaute, le risque est aujourd'hui décuplé d'apprendre sans le vouloir le dénouement d'une œuvre fictionnelle avant même sa projection ou sa diffusion nationale. Sur une plateforme de *streaming* comme Netflix, la mise en ligne synchrone, internationale et par saisons entières de certaines séries permet aux spectateurs des pays concernés de ne plus être en retard sur les autres. Cependant, la disponibilité immédiate de tous les épisodes entraîne d'autres décalages entre ceux qui s'empressent de regarder la saison du début à la fin et ceux qui préfèrent prendre leur temps. La désynchronisation opère alors à un niveau plus local : entre deux spectateurs qui se côtoient physiquement, une simple conversation nécessite désormais de savoir où en est l'autre et ce que l'on est en droit de lui révéler ou non.

L'offense produite par un *spoiler* se mesure au temps investi à suivre une série (ou tout autre type d'œuvre artistique à même de créer un rendez-vous récurrent). Aux yeux de Bruno Patino (2019 : 116), « la connexion permanente a tout bouleversé : l'idée d'une vérité à atteindre comme un graal s'est effondrée ». En effet, la crainte d'être *spoilé* se marie idéalement à l'empêchement d'une volonté de savoir, ce qui suscite une frustration en même temps qu'une implication exacerbée du spectateur. La réaction est analogue à celle produite par une intrigue configurée par la tension narrative, qui repose sur « l'ajournement de la livraison d'une information que le lecteur cherche à se représenter immédiatement. Cette situation amène l'interprète à s'interroger, à anticiper l'information provisoirement absente et, de cette manière, il participe activement à l'interaction discursive » (Baroni, 2007 : 96). Terme éminemment péjoratif, le *spoiler* signale pourtant notre attachement à la fiction, et notre crainte de la voir privée de sa faculté à nous prendre par surprise.

Ce facteur est à prendre en compte prioritairement pour mesurer l'effet des *spoilers* sur la réception des œuvres de fiction. Là encore, cela se vérifie d'autant plus pour les créations au long cours comme les séries télévisées. En tant que telles, des révélations prématurées peuvent éloigner le public d'une série misant beaucoup sur les effets de surprise et les retournements de situation. Mais cela peut aussi avoir pour effet d'accroître l'intérêt du public et d'attirer de nouveaux spectateurs. À l'instar du piratage, les *spoilers* constituent à la fois une menace et un signe de bonne santé : victime des deux, la série *Game of Thrones* a pourtant eu droit à huit saisons dont le succès s'est avéré mondial et exponentiel. Le pouvoir de nuisance des *spoilers* se mesure plutôt au soin pris (ou non) par les diffuseurs et les médias à contrecarrer leur propagation : il est de plus en plus fréquent que les premiers imposent des « embargos » aux seconds, que cela soit en termes de date de publication des critiques ou d'éléments narratifs contenus dans celles-ci. Le public lui-même sera d'autant plus méfiant qu'il est attaché à une série dont il souhaite se préserver le plaisir d'en découvrir les derniers rebondissements. Si le *spoiler* ne lui fait plus peur, c'est soit qu'il a choisi de délaissé les enjeux narratifs de la série pour se concentrer sur d'autres caractéristiques, soit qu'il s'en est détaché émotionnellement. Pousser le public à redouter les *spoilers* peut constituer un objectif déclaré de la part des créateurs de la fiction, en même temps que cela témoigne de la vitalité du rapport affectif entre les spectateurs et l'œuvre. Si l'indifférence marque la fin du *spoiler*, elle marque aussi celle de la création artistique. Pour le public, ce qui est à craindre est donc aussi à espérer.



Eddard Stark sur le trône de fer, *Game of Thrones*, créée par David Benioff et D. B. Weiss, 2011-2019. Source : [BagoGames, Flickr](https://www.flickr.com/photos/bagogames/16632632814) (<https://www.flickr.com/photos/bagogames/16632632814>) (CC BY 2.0)

- Ahl N., Fau B., dirs, 2011, *Dictionnaire des séries télévisées*, Paris, P. Rey, 2016.
- Baroni R., 2007, *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éd. Le Seuil.
- Delaporte C., 2015, *Le Genre filmique. Cinéma, télévision, internet*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- Favard F., 2019, *Écrire une série TV. La promesse d'un dénouement*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais.
- Hatchuel S., 2015, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Éd. Rouge profond.
- Larguèche E., 1993, *L'Injure à fleur de peau*, Paris, Éd. L'Harmattan.
- Patino B., 2019, *La Civilisation du poisson rouge. Petit traité sur le marché de l'attention*, Paris, B. Grasset.
- Truffaut F., 1966, *Hitchcock-Truffaut*, Paris, Gallimard, 1993.

Filmographie

- Amenábar A, réal., 2001, *Les Autres*, Cruise-Wagner Productions/Las Producciones del Escorpión S.L./Sociedad General de Cine
- Bender J. et al, réals, 2004-2010, *Lost*, ABC.
- Fincher D, réal., 1999, *Fight Club*, Fox 2000 Pictures/Regency Enterprises
- Hargrove D., Dodds E. K., Kibbee R, prods, 1968-2003, *Columbo*, NBC/ABC.
- Hitchcock A. réal, 1960, *Psychose*, Shamley Productions.
- Huffam M., Doelger F., prods, 2011-2019, *Game of Thrones*, HBO.
- Martin C., Wickham A., prods, 2016- , *Westworld*, HBO.
- Rabwin P., prod., 1993-2002, *The X-Files*, Fox.
- Shyamalan M. N., réal., 1999, *Sixième Sens*, Hollywood Pictures/The Kennedy-Marshall Company/Barry Mendel Productions/Spyglass Entertainment.

[Contact \(http://publictionnaire.huma-num.fr/contact/\)](http://publictionnaire.huma-num.fr/contact/)

[Mentions légales \(http://publictionnaire.huma-num.fr/mentions-legales/\)](http://publictionnaire.huma-num.fr/mentions-legales/)

[Se connecter \(http://publictionnaire.huma-num.fr/wp-admin/\)](http://publictionnaire.huma-num.fr/wp-admin/)



UNIVERSITÉ
DE LORRAINE

crem centre
de recherche
EA 3476 sur les médiations
communication, langue, art, culture

