



**HAL**  
open science

## Regarder des séries sur Netflix : l'illusion d'une expérience spectatorielle augmentée

Benjamin Campion

► **To cite this version:**

Benjamin Campion. Regarder des séries sur Netflix : l'illusion d'une expérience spectatorielle augmentée. TV/Series, 2019, La Sérialité en question(s), 15, <https://journals.openedition.org/tvseries/3479>. 10.4000/tvseries.3479 . hal-03448771

**HAL Id: hal-03448771**

**<https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03448771>**

Submitted on 25 Nov 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**TV/Series**

15 | 2019  
La Sérialité en question(s)

---

## Regarder des séries sur Netflix : l'illusion d'une expérience spectatorielle augmentée

Benjamin Campion

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3479>  
ISSN : 2266-0909

### Éditeur

GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

### Référence électronique

Benjamin Campion, « Regarder des séries sur Netflix : l'illusion d'une expérience spectatorielle augmentée », *TV/Series* [En ligne], 15 | 2019, mis en ligne le 16 juillet 2019, consulté le 18 juillet 2019.  
URL : <http://journals.openedition.org/tvseries/3479>

---

Ce document a été généré automatiquement le 18 juillet 2019.



*TV/Series* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Regarder des séries sur Netflix : l'illusion d'une expérience spectatorielle augmentée

Benjamin Campion

---

- 1 Depuis sa création en 1997, la société américaine Netflix s'est attachée à apporter des solutions concrètes à des modes de consommation audiovisuelle jugés stagnants, voire archaïques. Cela a commencé en 1998 par la location de DVD par correspondance, s'est poursuivi en 2007 par la mise en ligne de vidéos accessibles à la demande (VOD) puis par abonnement (SVOD), jusqu'au tournant de 2013, année du lancement de *House of Cards* (2013-2018) et d'une offre à 360 degrés fondée sur la mise en ligne de contenus originaux (ou non), consultables à volonté, sans délai d'attente entre les épisodes<sup>1</sup>. S'est alors ouvert au consommateur un catalogue de contenu en perpétuelle expansion, fréquemment agrémenté de nouveautés en tout genre, accessible depuis de multiples supports (ordinateur, tablette, *smartphone*, console de jeu, etc.), à toute heure du jour et de la nuit, que l'on soit connecté à Internet ou non, pour un coût modeste versé sans engagement<sup>2</sup>.
- 2 Par ses outils de lecture vidéo optimisée et son mode de diffusion délinéarisé, Netflix promet donc à l'amateur de séries une expérience « augmentée » répondant le plus fidèlement possible à (et même, anticipant) ses besoins, tout en remédiant à cette attente par essence télévisuelle qui sépare chaque épisode du suivant. Le spectateur devient ainsi son propre programmeur, libre de définir la ligne éditoriale de son choix et de regarder les séries qu'il a sélectionnées au moment et au rythme qui lui conviennent le mieux, sans se soucier des résultats d'audience ni du risque potentiel de voir ces séries déplacées dans une autre case horaire ou annulées en cours de saison. Il prend ainsi le pouvoir sur les programmes à un degré plus avancé encore que ne le permirent des outils de stockage et de lecture optimisée tels que le magnétoscope, le lecteur DVD (puis Blu-ray) ou l'enregistreur numérique.
- 3 Cependant – et c'est la thèse que je souhaite développer ici –, cette promesse d'un pouvoir élargi sur la sérialité s'accompagne de renoncements tacites dont commencent à apparaître les premiers signes tangibles, une demi-décennie après le positionnement de

Netflix sur le marché de plus en plus concurrentiel de la SVOD à 360 degrés<sup>3</sup>. *Primo*, accéder à l'ensemble d'une saison sans devoir se plier à un rythme de diffusion par émiettement empêche de rêver collectivement la série. Libérés de toute obligation de respecter un rendez-vous, certains spectateurs en viennent mécaniquement à enchaîner les épisodes plutôt qu'à se languir en communauté (physique ou virtuelle) du prochain rendez-vous. Diffusée selon le *modus operandi* de Netflix, une série très suivie comme *The Prisoner* (ITV, 1967-1968) n'aurait à ce titre pu susciter autant de débats et de quêtes de réponses que lors de sa première diffusion hebdomadaire sur la chaîne britannique ITV. *Secundo*, parce qu'il est disponible sans attendre et se lance automatiquement jusqu'à terminer la saison en cours, l'épisode unitaire vu sur Netflix se fond plus facilement dans la masse saisonnière, rognant ainsi sur l'aptitude du spectateur à porter un regard critique sur un épisode détaché de ceux qui lui succèdent. Nous le constaterons à travers l'exemple du pilote de *The OA* (2016-), dont le générique d'« ouverture », en n'apparaissant qu'au bout de 57 minutes (sur une durée totale de 70 minutes), apparente tout ce qui a précédé à un prologue ne pouvant être jugé intrinsèquement qu'à la lumière des épisodes suivants, tel un chapitre de roman ou une séquence de film. *Tertio*, l'interface vidéo de Netflix propose plusieurs options (saut du « Précédemment... », du générique de début, des crédits de fin) visant à ne conserver que le « corps » de l'épisode, c'est-à-dire sa matière organique supposément non redondante. Ces options oblitèrent toutefois des fonctions narratives qu'il est important de rappeler : le rafraîchissement de la mémoire et la préparation du spectateur aux rebondissements à venir (« Précédemment... »), le *spoiler* indirect par l'image indicielle ou le crédit de *guest-star* dont on anticipe l'apparition fictionnelle (générique de début), ou encore le prolongement de la diégèse par l'accompagnement musical ou, à l'inverse, le silence qui suit un événement traumatique (générique de fin).

- 4 Les libertés individuelles indéniables qu'offre un service de SVOD tel que celui proposé par Netflix s'accompagnent donc de changements concrets qu'il convient de ne surtout pas négliger à l'heure d'interroger l'influence des nouveaux canaux de diffusion sur la sérialité télévisuelle. Car la mutation des modes de réception entraîne forcément, à moyen et à long terme, celle des contenus eux-mêmes : c'est donc la définition de la sérialité qui se joue dans la révolution numérique dont nous sommes les observateurs contemporains.

## La suite sans plus attendre : une reconfiguration du rêve collectif ?

- 5 Pour le chercheur spécialisé en *TV studies*, la création et la mise en ligne de séries originales selon le modèle adopté par Netflix invite avant toute chose à réviser son vocabulaire : peut-on encore parler de séries « télévisées » (voire même de « séries » tout court) ? Fait-il encore sens d'employer le mot « saison » ? Le néologisme américain « binge watching » (et ses dérivés francisés : « binge watcher », « binger ») mérite-t-il d'entrer dans le langage courant sans la moindre remise en cause ? Une chose est sûre : ce qui pourrait s'apparenter au premier abord à des points de détail ne doit en aucun cas être mésestimé, car ces mots-là ont un sens qui dépasse de loin le cadre d'une nouvelle entrée sur le marché sériel mondial.
- 6 Si l'on en croit Amanda Lotz, la télévision ne s'arrête pas au médium du même nom :

L'industrie télévisuelle américaine a beau se redéfinir, l'expérience spectatorielle de la télévision a beau elle aussi se redéfinir, notre perception intuitive de ce que l'on nomme la télévision demeure inchangée. [...] Une télévision n'est pas qu'une machine. C'est aussi un ensemble d'usages et de pratiques qui ne peuvent lui être dissociées<sup>4</sup>.

- 7 Les propos datent de 2007, à une époque (si récente, et pourtant déjà si lointaine à l'échelle numérique) où les séries télévisées n'étaient pas encore accessibles à la demande par abonnement – en précisant tout de même que la transition industrielle du « flux<sup>5</sup> » vers la « publication » télévisuelle était déjà bien avancée sous l'influence successive des marchés de la vidéo, du DVD, du Blu-ray et de la VOD. Mais, surtout, Netflix n'avait pas encore pris le contrepied de plus d'un demi-siècle de diffusion télévisuelle fractionnée en mettant en ligne ses séries originales par saisons entières, sans imposer de délai d'attente entre les épisodes. Ou comment vider le terme « saison » de sa substance : puisque la diffusion des épisodes ne s'étend plus sur plusieurs mois mais sur une seule journée (l'équivalent de la « date de sortie » d'un roman en librairie), voilà qu'il revient exclusivement au spectateur de décider du rythme de diffusion qui sied le mieux à ses attentes<sup>6</sup>. Plus besoin de chercher à savoir quel jour, à quelle heure et sur quelle chaîne sera diffusé le prochain épisode : il suffit de cliquer pour que celui-ci apparaisse instantanément dans sa file d'attente personnalisée.
- 8 J'en viens alors au néologisme « binge watching » qui, d'un argument commercial popularisé par Netflix à partir du lancement de *House of Cards* en 2013, s'est peu à peu installé dans le langage courant des sériephiles, des critiques professionnels et même des chercheurs consacrant leurs travaux à la forme sérielle, qu'ils soient américains ou non<sup>7</sup>. L'expression dérive de « binge drinking », qui désigne la recherche frénétique d'un état d'ivresse par la consommation excessive de boissons alcoolisées en un laps de temps réduit au minimum. Par analogie, « binge watcher » une (ou plusieurs) série(s) consiste à regarder un grand nombre d'épisodes à la suite, sans faire de pause ni même laisser le temps à l'épisode en cours de se dérouler jusqu'à son terme (nous y reviendrons dans la troisième partie de cet article). Une pratique qui n'a rien de nouveau si l'on considère que le magnétoscope, commercialisé à grande échelle aux États-Unis et en France dès le début des années 1980, permettait déjà de regarder des séries par saisons entières, soit après les avoir enregistrées lors de leur diffusion télévisée, soit en tirant profit du marché de la vidéo.
- 9 La véritable différence se situe en réalité au niveau du temps et de l'expérience commune que continue d'offrir la télévision linéaire, aussi contestées soient ses contraintes liées aux coupures publicitaires et aux délais d'attente qui séparent la diffusion de chaque épisode. Selon les termes de Sarah Hatchuel :
- [Les séries oniriques] nécessitent un temps de spéculation et d'interprétation qui a lieu entre la diffusion (ou le visionnage) des épisodes. Le temps de pause et d'attente devient le moment où tout peut arriver à la fois dans l'histoire, quant à la tournure que les prochains épisodes vont prendre, et dans l'esprit des spectateurs, qui anticipent la suite et s'interrogent sur les significations de l'œuvre. Ce temps de latence devient ainsi un temps de création où la série devient une fiction *collective*. Dans un système médiatique qui construit normalement une séparation étanche et hiérarchisée entre créateurs et spectateurs, se recrée alors une relation plus directe et interactive où l'on retrouve des caractéristiques du spectacle vivant<sup>8</sup>.
- 10 Cette réflexion vaut certes avant tout pour une famille spécifique de séries : celle que l'on qualifie d'oniriques, de « complexes<sup>9</sup> », de feuilletonnantes et/ou de mythologiques. Prenons l'exemple symptomatique de *Lost*, qui répond à tous ces critères à la fois : par ses

dimensions « encyclopédique [et] symbolique<sup>10</sup> », la série d'ABC a su démontrer combien un récit tentaculaire diffusé à un rythme hebdomadaire pouvait susciter d'exégèses et de discussions enflammées – démocratisées par les outils numériques – à même d'alimenter les réflexions des créateurs de la fiction en personne. *A contrario*, si elle avait été mise en ligne sur Netflix par saisons entières, la même fiction n'aurait en aucun cas pu générer la création d'encyclopédies collaboratives aussi exhaustives que *Lost Wikia*<sup>11</sup> ou *Lostpedia*<sup>12</sup>, dans la mesure où l'élaboration de ce type de publication se fonde essentiellement sur un savoir empirique nourri de débats et de théories formulées au fil de l'eau et ne demandant qu'à être confirmées ou démenties par le dévoilement d'un pan caché de l'histoire. En outre, si le fait d'avoir accès à tous les épisodes d'une saison d'un seul coup permet de compresser le temps de visionnage et de mieux repérer les indices disséminés de part et d'autre du récit, la passion – et il en faut pour alimenter une encyclopédie quelle qu'elle soit – naît aussi du désir de connaître la suite, sans autre possibilité que d'attendre de voir sa patience récompensée. Comme l'explique Raphaël Baroni :

L'ajournement de la livraison d'une information que le lecteur cherche à se représenter immédiatement [...] amène l'interprète à s'interroger, à anticiper l'information provisoirement absente et, de cette manière, il participe activement à l'interaction discursive<sup>13</sup>.

- 11 En levant cet ajournement de l'information tant désirée (parfois en vain, comme l'ont démontré les mystères finalement non résolus de séries mythologiques comme *The X-Files*<sup>14</sup>, *Lost* ou *The Leftovers*), l'offre « totale » de Netflix déplace l'attente de l'interépisode à l'intersaison ; or, la période de « trop-plein télévisuel<sup>15</sup> » que nous traversons depuis 2010 entraîne inéluctablement un balayage accéléré de l'offre sérielle, auquel peu de créations originales semblent en mesure de résister (citons tout de même le cas emblématique de *Game of Thrones*, dont la couverture médiatique est restée très active entre les saisons et, à plus forte raison, entre les épisodes diffusés à un rythme hebdomadaire par HBO).
- 12 Mais au-delà d'un genre bien défini de séries triées sur le volet, c'est toute la forme sérielle qui perd de son interactivité interstitielle dès lors que s'efface l'attente imposée entre chaque épisode. Être « à jour » sur une série de Netflix ne revient pas à en avoir vu le dernier épisode *diffusé*, mais à être parvenu au terme de sa dernière saison *mise en ligne* : l'épisode – au sens unitaire du terme – ne peut donc plus s'entreprendre autrement que selon une perspective téléologique, sauf à risquer d'être en retard ou en avance sur son interlocuteur. En résulte une désynchronisation systématique qui se répercute autant sur la conception que sur la réception de l'œuvre, exposée et vue en deux temps potentiellement proches mais jamais identiques. Le spectateur a toujours la possibilité de se prêter à l'exercice stimulant de la spéculation et de l'interprétation entre les épisodes, mais il ne peut le faire dans le cadre d'un échange élargi au-delà du cercle de ses proches.
- 13 Ses réflexions en viennent par conséquent à se nourrir d'elles-mêmes, redoublant ainsi le principe algorithmique autosuggestif de Netflix qui consiste à mettre en avant les contenus que ses abonnés sont censés avoir envie de voir en se basant sur leur historique de consommation – c'est-à-dire, en d'autres termes, à les inciter à voir ce qu'ils ont déjà vu. Dans le prolongement des moteurs de recherche par Internet et des réseaux sociaux, une plateforme de SVOD telle que Netflix entretient en effet une logique de « bulles de filtres<sup>16</sup> » selon laquelle ce que vous voyez est non seulement partiel, mais partial : plus vous regardez de séries policières, plus vous êtes invité(e) à regarder de séries policières, pour prendre un exemple basique. Or, choisir une (nouvelle) série à regarder est une décision personnelle qui implique un paratexte jugé plus ou moins pertinent et fiable

(critiques, bouche-à-oreille, promotion, etc.), mais aussi une humeur, un état de forme, une disponibilité (émotionnelle, temporelle), une curiosité, une volonté de changement dont le poids décisionnel se voit aujourd'hui fortement remis en question. Même si, faut-il le préciser, le spectateur a toujours la possibilité de réaffirmer son libre arbitre et de contrecarrer ainsi les mécanismes motivant subrepticement ses choix sériels.

## L'épisode unitaire pris dans la masse saisonnière

- 14 Se pose alors la question de l'influence formelle du mode de diffusion adopté par Netflix sur sa matière fictionnelle. Quel rôle jouent les non-chevauchements de la production et de la mise en ligne de chaque saison, l'assurance de ne pas voir une saison annulée en plein milieu de son écriture ou de son tournage, ou encore les largesses de durée et d'habillage dont bénéficient les différents épisodes dans le tissage et le déploiement des intrigues plus ou moins feuilletonnantes des séries originales de Netflix ? Vaste problématique qui nécessiterait, pour être pleinement traitée, d'embrasser toute la richesse et toute l'hétérogénéité d'une offre exponentielle où se côtoient aussi bien la *sitcom* que la série politique, le *thriller* que le *teen drama*, la comédie romantique que la série historique, de science-fiction ou d'horreur. Au lieu de cela, étudions une déclaration de Ted Sarandos, le directeur des programmes de Netflix, et vérifions si elle s'applique à la série feuilletonnante *The OA* (dont la première saison a été mise en ligne par Netflix le 16 décembre 2016) en partant de l'hypothèse suivante : l'épisode unitaire distribué selon le nouveau mode de diffusion développé par Netflix, parce qu'il vient se fondre dans la masse saisonnière (fusse-t-elle réduite à huit épisodes, comme dans le cas de la saison inaugurale de *The OA*), se voit ouvertement incité à renoncer à une part de son autonomie et de sa valeur de microrécit.
- 15 D'après Ted Sarandos, qui s'appuie là sur un *thriller* de Netflix dont l'annulation sera finalement décrétée en amont de son troisième exercice (pour un total de trente-trois épisodes) : « La première saison de *Bloodline* est son pilote. Le premier épisode de *Bloodline*, *a contrario*, n'est pas son pilote<sup>17</sup>. » Emily Todd VanDerWerff, qui rapporte les propos du directeur des programmes, ajoute que ce dernier conçoit les épisodes de ses séries feuilletonnantes (« heavily serialized dramas ») comme des chapitres faisant partie d'un tout, et non comme des objets unitaires n'appelant pas forcément de suite narrative directe (« standalone units »). Soit une remise en cause frontale du postulat de Florent Favard, selon lequel :
- [...] proposant toujours des épisodes qui valent pour eux-mêmes, et sans atteindre le continuum narratif infini représenté par le *soap opera*, les séries contemporaines opèrent généralement à deux niveaux, combinant les microrécits que sont les épisodes pour articuler des "arcs narratifs", des intrigues qui peuvent durer jusqu'à plusieurs saisons, voire l'intégralité du programme<sup>18</sup>.
- 16 À en croire Ted Sarandos, le microrécit d'une série feuilletonnante de Netflix ne pourrait se lire qu'à l'échelle de la saison, et le macrorécit à l'échelle de la série tout entière (d'un bout à l'autre de laquelle s'étendraient des arcs narratifs contraints de couvrir l'intégralité du programme). Ce qui priverait l'épisode de sa valeur d'« unité de récit microscopique<sup>19</sup> » et le réduirait à l'état de maillon anonyme d'une chaîne n'ayant pour sa part plus de cohérence qu'en tant qu'objet fini, à rebours du modèle de télévision complexe entériné notamment par *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) en se fondant sur des « intrigues épisodiques inscrites dans un monde fictionnel feuilletonnant en lien avec les

arcs narratifs des principaux personnages<sup>20</sup> ». Regarder un épisode de *Bloodline* (2015-2017) au hasard ou sans s'enquérir de la suite et fin de la saison (et des suivantes, une fois mises en ligne) ne ferait ainsi plus sens : l'argument se veut bien entendu avant tout commercial, en ce qu'il invite l'abonné à revoir à la hausse le temps qu'il passe devant son écran (de télévision connectée, d'ordinateur, de tablette, de *smartphone*) tout en prenant à contrepied des *networks* ayant pour leur part longtemps misé sur la non-obligation de respecter un ordre prédéfini de diffusion des épisodes afin de faciliter leur redistribution sur le marché de la syndication<sup>21</sup>. Mais ce même argument tient-il quand on l'applique au contenu des séries originales de Netflix ?

- 17 La construction narrative d'une série feuilletonnante comme *Narcos* (Netflix, 2015-2017) nous apporte un premier élément de réponse, puisque ses saisons 1 et 2 couvrent l'ascension et la chute de Pablo Escobar à Medellín, tandis que les deux suivantes, commandées en même temps, étaient appelées à se pencher sur le développement du trafic de cocaïne dans le cartel de Cali (la saison 4 sera finalement remodelée en 2018 en un *spin-off* intitulé *Narcos: Mexico* et situé à Guadalajara). Voici donc d'emblée la notion netflixienne de macrorécit à l'échelle de la série renégociée (l'argument tout à fait recevable avancé par le producteur exécutif Eric Newman étant que la série ne s'appelle pas *Pablo Escobar* ou *Medellín*, mais *Narcos*, ce qui implique qu'elle traite des narcotrafiquants au sens large<sup>22</sup>). En termes de microrécit, toutefois, une série feuilletonnante telle que *The OA* affiche à l'inverse une volonté délibérée de valider l'axiome de Ted Sarandos selon lequel « le premier épisode n'est pas le pilote ». On l'a dit, sa première heure se déroule en effet sans afficher de générique d'ouverture : ce n'est qu'à la 58<sup>e</sup> minute (sur 70) qu'apparaît en surimpression la mention « Netflix Presents » (Fig. 1).

Figure 1 : Mention « Netflix Presents » à la 58<sup>e</sup> minute du pilote de *The OA* (S01E01)



- 18 La voix de l'héroïne, qui entame le récit de son enfance recluse en Russie en présence d'un groupe de soutien qu'elle a elle-même constitué, bascule alors dans le hors-champ puis dans le *off*, et un procédé transitionnel plus classique, combinant fondu enchaîné sur un visage filmé en gros plan et tintement des tiges d'un rideau de perles s'effaçant progressivement derrière des accords lancinants de violon, nous plonge dans un passé enneigé embrassé par une caméra aérienne à la trajectoire flottante. S'affichent

désormais à l'écran le titre de la série et les noms de ses artisans de premier plan : acteurs principaux, producteurs exécutifs, créateurs, scénaristes et réalisateur de l'épisode (Fig. 2 à 4).

Figure 2 : Page de titre de *The OA* (S01E01).



Figure 3 : Nom d'une actrice principale de *The OA* (S01E01).

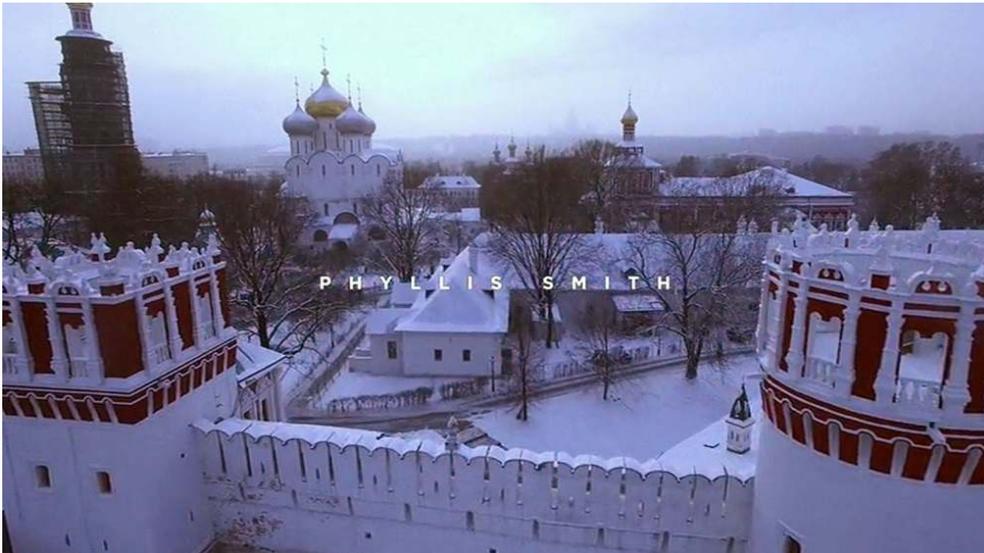


Figure 4 : Noms de producteurs exécutifs de *The OA* (S01E01).



- 19 Dix minutes plus tard, ce sera au reste des crédits de s'afficher en lettres blanches sur fond noir, avant de laisser place à la mention « A Netflix Original Series » et aux logos des sociétés de production impliquées dans le projet (Fig. 5 à 7). Ainsi s'achève le premier « chapitre » de *The OA* – à défaut de parler de pilote au sens traditionnel du terme.

Figure 5 : Crédit de fin d'une coproductrice exécutive de *The OA* (S01E01).



Figure 6 : Mention « A Netflix Original Series » après les crédits de fin de *The OA* (S01E01).Figure 7 : Logo d'une société de production de *The OA* (S01E01).

- 20 L'intention ne souffre en l'occurrence aucune ambiguïté : il s'agit de pousser le spectateur à vouloir découvrir la suite au motif qu'il n'a encore rien vu, tout en rendant absurde l'idée de pouvoir émettre un avis définitif sur la série en n'en ayant vu qu'un seul épisode – de la même manière que l'on ne peut décemment prétendre avoir vu un film au seul regard de sa première scène, ou lu un livre au seul regard de son premier chapitre<sup>23</sup>. Le geste, pour le moins atypique en matière de création sérielle (peut-on encore parler de générique d'ouverture à l'échelle de l'épisode unitaire ?), ne saurait en tout cas être dissocié du contexte de diffusion dans lequel s'inscrit la série<sup>24</sup>. Ainsi que l'explique Daniel Fienberg :

*The OA* s'ouvre dans un mépris admirable de la narration épisodique. Le pilote, d'une durée de 70 minutes, pourrait bien établir le record du plus long délai avant l'apparition d'un générique d'ouverture. Cet épisode s'apparente plutôt à un prologue, mettant en place les pièces du puzzle avant d'enclencher la véritable narration de la série dans ses derniers instants. C'est une approche romanesque

taillée pour le visionnage en continu [*binge-viewing*], la plus adaptée à leurs habitudes de consommation qu'aient jamais connue les abonnés de Netflix<sup>25</sup>.

- 21 Pour autant, cela ne signifie pas que *The OA* se libère de toute obligation liée au découpage en épisodes. Chacun d'entre eux – sauf le premier, donc – s'ouvre en effet par une page de titre numérotée (de 2 à 8) et se termine par l'affichage des crédits en lettres blanches sur fond noir (Fig. 8 et 9)<sup>26</sup>.

Figure 8 : Page de titre numérotée de *The OA* (S01E07).

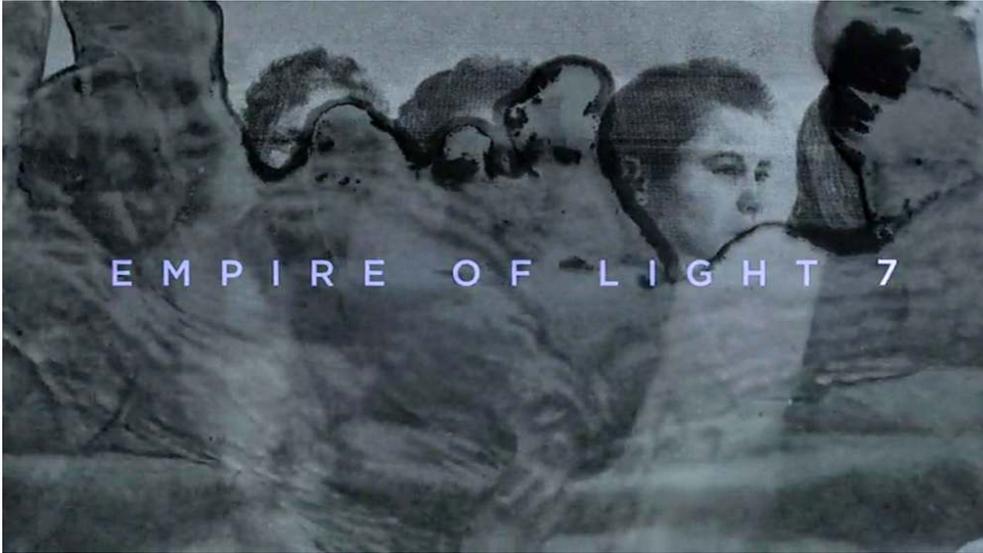


Figure 9 : Crédit de fin d'une actrice principale de *The OA* (S01E07).



- 22 Les épisodes 2 à 7 indiquent également les noms des créateurs, du (ou des) scénariste(s) et du réalisateur en surimpression, juste après la page de titre (Fig. 10 à 12).

Figure 10 : Noms des créateurs de *The OA* (S01E07).



Figure 11 : Noms des scénaristes de *The OA* (S01E07).



Figure 12 : Nom du réalisateur de *The OA* (S01E07).



- 23 Mais, contrairement à l'usage courant, ces épisodes intermédiaires transvasent les autres crédits (acteurs, producteurs, compositeur, monteur, etc.) dans le générique de fin, dont la durée peut atteindre 3 minutes ; quant à l'épisode 8 (qui conclut la première saison), il procède de la même façon avec les mentions « Créé par », « Écrit par » et « Réalisé par », mais en les affichant en ordre inversé selon un habillage en miroir qui se destine résolument à répondre au premier épisode (Fig. 13 à 15). Une conclusion provisoire avant la mise en ligne de la saison 2, sous-titrée (en version originale) « Part II<sup>27</sup> », comme la promesse d'un nouveau chapitre du roman sériel appelé de ses vœux par Ted Sarandos.

Figure 13 : Crédit de fin du réalisateur de *The OA* (S01E08).



Figure 14 : Crédit de fin des scénaristes de *The OA* (S01E08).Figure 15 : Crédit de fin des créateurs de *The OA* (S01E08).

- 24 Sur le trajet de cette marche forcée vers le fin mot de l'histoire – qui, loin de s'opposer au plaisir pouvant être pris à regarder une série de Netflix, n'en dicte pas moins à l'abonné ses modalités de réception –, relevons la présence résiduelle de deux écueils à ne pas minimiser. Le premier concerne la participation du spectateur convié à s'engager dans une relation au long cours avec une série télévisée : si, depuis les débuts de l'ère des *networks* américains, cette relation de confiance a toujours reposé sur l'envie dudit spectateur de *revenir* la semaine (ou la rentrée) suivante, la forcer au prétexte d'une incomplétude empêchant de porter un jugement critique viable sur une série mise en ligne par saisons entières peut être perçu comme un moyen détourné de nier à l'abonné de Netflix sa capacité à émettre un jugement de goût fragmentaire, tel un visiteur aspirant à jauger un tableau sans avoir à explorer toute la galerie d'art. Cela rejoint un autre déni problématique à mettre en exergue : celui du droit à l'indépendance de l'épisode unitaire, pris dans un continuum narratif (donc systémique, l'un et l'autre étant

intimement liés) qui finit par sceller son sort à la promesse du dénouement tant attendu. Prenant appui sur deux séries nées sur des plateformes de SVOD – en l'occurrence *Jessica Jones* (2015-2019) et *Transparent* (Amazon, 2014-2019) –, Alan Sepinwall met ainsi en garde les responsables de ces projets « nouvelle génération » contre un étirement superflu des arcs narratifs et un renoncement plus ou moins caractérisé à affubler chaque épisode d'une identité propre :

Au cours d'un entretien avec Jill Soloway au sujet de la deuxième saison à venir de *Transparent*, celle-ci m'a confié qu'elle commençait à considérer les épisodes comme interchangeables, une scène de l'un pouvant être intervertie avec une scène de l'autre. Pour elle et son équipe de scénaristes, une saison entière correspond désormais à un film de 5 heures<sup>28</sup>.

- 25 À une expérience spectatorielle augmentée consistant à plonger en apnée dans un océan fictionnel dont le moindre détail ne pourrait prétendument nous échapper, se mêle alors le risque d'une « hypernovélisation<sup>29</sup> » artificielle de la sérialité télévisuelle, tendue par un besoin quasi-physique de tourner la dernière « page » et de goûter un plaisir équivalent à celui que peut procurer la validation d'un *acquis*. Si cette sérialité – ou « serial form<sup>30</sup> », selon l'expression de Robert J. Thompson – a joué un rôle fondamental dans l'émergence du deuxième et, surtout, du troisième âge d'or de la télévision américaine (après plusieurs décennies de séries majoritairement fermées et non extensives), l'avenir proche nous dira si nous ne sommes pas en train de basculer dans l'extrême inverse : une sérialité intensive mise au service d'une fuite en avant de fictions au long cours n'ayant plus d'épisodique que le découpage réglementaire.

## Vers une redéfinition ontologique de la sérialité

- 26 Pour compléter cette réflexion sur la réception et la conception des séries originales de Netflix, étudions à présent l'envers de quelques fonctionnalités plus ou moins récentes de lecture vidéo proposées par le service de SVOD. Celui-ci permet depuis 2017 d'« ignorer le récap » (le récapitulatif des événements narratifs précédents) et d'« ignorer l'introduction » (le générique ou la page de titre de l'épisode, quand bien même son temps d'affichage ne dépasse pas les 18 secondes comme c'est le cas pour la comédie romantique *Love*, 2016-2018), que ladite introduction fasse l'ouverture de l'épisode ou bien prenne le relais d'une scène préliminaire<sup>31</sup>. Cette double fonctionnalité peut être activée au cas par cas, manuellement, par le biais d'un bouton qui apparaît au moment opportun au-dessus de la barre de contrôle, ou automatiquement lorsque l'on regarde plusieurs épisodes d'une même saison à la suite<sup>32</sup>. Dans le deuxième scénario, un compte à rebours s'affiche également à la fin de l'épisode pour vous indiquer dans combien de secondes va se lancer l'épisode suivant (un temps qui a d'ailleurs été réduit entre 2013 et 2018 pour les séries à succès telles que *House of Cards* et *Orange Is the New Black*). Le Centre d'aide de Netflix ajoute que :

[...] lorsque vous regardez plusieurs épisodes à la suite, l'épisode suivant démarre généralement après la séquence d'introduction ou le résumé de l'épisode précédent. Une fois que vous avez regardé les épisodes disponibles ou un film, certains appareils liront également des titres associés que nous pensons que vous aimerez<sup>33</sup>.

- 27 Cette fonction de lecture automatique (ou « Postplay »), activée par défaut, peut toutefois être désactivée en modifiant le paramétrage de son compte Netflix (ce qui n'était pas possible entre sa mise en place en août 2012 et une mise à jour datant de janvier 2014<sup>34</sup>,

est-il tout de même important de signaler). Mais il n'en reste pas moins que l'affichage des crédits de fin se réduit systématiquement à une mini-fenêtre positionnée en haut à gauche de l'écran : pour voir ces crédits en plein écran, il faut cliquer sur la mini-fenêtre avant que le compte à rebours ait fini de s'égrener. Le déclenchement de l'épisode suivant vient donc se fondre dans l'achèvement de l'épisode en cours de diffusion, tel un *mix* musical rognant sur l'intégrité de chaque morceau diffusé.

- 28 L'objectif de ces fonctionnalités de lecture vidéo est clair : optimiser le temps de visionnage en ne conservant que ce que nous avons nommé le *corps* de chaque épisode, et en dispensant le spectateur de toute marque ostensible de répétition (le paratexte constitué du rappel des événements précédents, de l'immuable générique de début ainsi que des crédits de fin). En d'autres termes, lui donner le sentiment de regarder non plus des épisodes, mais *un* (long) épisode virtuellement débarrassé de toute redondance. En dépit des questions éthiques que soulève l'automatisation de telles possibilités – rappelons simplement que chaque crédit censé s'afficher à l'écran en début ou en fin d'épisode implique un professionnel ayant contribué à l'élaboration de l'œuvre diffusée –, cette pratique s'inscrit dans le prolongement logique du mode opératoire de *networks* ayant déjà depuis longtemps pris l'habitude de remplacer les génériques de début d'épisode par de fugaces pages de titre, sans parler de leur propension de plus en plus appuyée à faire défiler les crédits de fin à toute vitesse dans une mini-fenêtre accolée soit à l'annonce du programme suivant, soit à un encart publicitaire. Cependant, une réorientation paradigmatique du pouvoir de décision dont bénéficie le spectateur est à relever dans le cas du service proposé par Netflix : si celui-ci avait déjà tout loisir, avec le magnétoscope, le lecteur DVD puis l'enregistreur numérique, de zapper certains passages jugés superflus du programme qu'il était en train de regarder, il est désormais ouvertement *incité* à le faire par le biais de boutons dont l'apparition en temps voulu signale le caractère facultatif de certaines portions de contenu (le « Précédemment », le générique de début) ; signalons en outre que ce même spectateur doit aller jusqu'à *s'opposer* manuellement à la réduction de certains segments (les crédits de fin), voire à leur oblitération pure et simple selon le paramétrage par défaut (à la fois le « Précédemment », le générique de début et le générique de fin en lecture automatique). Lutter pour voir : drôle de paradoxe pour une plateforme misant ouvertement sur l'accessibilité et l'interconnectivité à toute épreuve de ses programmes...
- 29 Ce qu'implique plus insidieusement l'apparition de ces nouvelles fonctionnalités de lecture est une renégociation du champ d'action de l'épisode de série télévisée. Celui-ci posséderait un *corps* dynamique et des *extrémités* statiques, dispensables car non diégétiques ; or, l'histoire du médium télévisuel a montré à maintes reprises combien ces extrémités prétendent superflues pouvaient participer de la compréhension et de l'appréciation de l'épisode en tant qu'objet intègre<sup>35</sup>. Le rappel des événements précédents peut convoquer un personnage disparu plusieurs saisons plus tôt, nous alertant ainsi sur un rebondissement à venir (ou, au contraire, nous induisant sciemment en erreur en nous mettant sur une fausse piste). Le générique de début peut se remodeler à chaque saison, voire à chaque épisode – comme c'est le cas pour celui de *Game of Thrones* –, nous donnant ainsi des indications sur la suite à venir sous forme d'indices visuels ou de crédits préfigurant l'apparition de tel ou tel personnage (ces mêmes crédits pouvant aussi, à l'inverse, se voir déportés à la fin de l'épisode afin de préserver l'effet de surprise, selon une dialectique qui témoigne des rapports d'échanges possibles entre les deux extrémités de l'épisode)<sup>36</sup>. Les crédits de fin peuvent quant à eux rendre hommage à un

collaborateur disparu, contenir des noms d'emprunt ou des messages cachés<sup>37</sup>, sans négliger une couche diégétique additionnelle dont la plus-value spectatorielle peut s'avérer fondamentale : la musique d'accompagnement, dont les sonorités ou les paroles ont le pouvoir de prolonger notre immersion et de résonner avec ce que nous venons de voir. Comme l'explique Janet Halfyard :

En étendant musicalement la narration par le biais d'une chanson spécifique, propre à l'épisode et en corrélation notable avec les événements qui y ont été dépeints, une séquence de crédits de fin peut prolonger cet épisode sur le plan dramatique et non plus seulement structurel, repositionnant ainsi la frontière qui sépare le monde réel du monde fictionnel<sup>38</sup>.

- 30 Parmi les pionniers du genre, *The Sopranos* s'est particulièrement appliqué à enrichir musicalement le long défilement « cinématographique » de ses crédits de fin. Éduqué à accompagner jusqu'à la dernière seconde chacun des quatre-vingt-cinq premiers épisodes de la série mafieuse de David Chase, le spectateur a pu d'autant plus facilement tomber dans la feinte exécutée par son épisode final, dont l'issue s'est signalée par une coupe en plein milieu d'une chanson de Journey, *Don't Stop Believin'*, ayant débouché sur plusieurs secondes de silence sur fond noir suivies de plus d'une minute de crédits finaux, eux aussi privés de tout accompagnement sonore<sup>39</sup>. Là encore, une diffusion effectuée selon le *modus operandi* de Netflix n'aurait en aucun cas pu avoir le même impact et continuer d'alimenter à ce point (encore aujourd'hui) les conversations autour du meilleur moyen de conclure une série télévisée. Car la déflagration produite par une variation soudaine est proportionnelle au niveau de confort dans lequel a pu s'installer le spectateur à force de répétition ; renier cette répétition, c'est renoncer à susciter tout effet de surprise.
- 31 Cela vaut aussi pour les appendices inattendus (et d'autant plus remarquables) que l'on trouve parfois après le défilement des crédits de fin censés ramener le spectateur dans le monde réel, comme ces plans-séquences venus prolonger les épisodes conclusifs des saisons 1 et 2 de *Mr. Robot* (USA Network, 2015-2019), ou cette courte scène additionnelle ayant servi de *cliffhanger* à la saison inaugurale de *Legion* (FX, 2017-2019). Telle une piqûre de rappel (les anglophones emploient pour la désigner le mot « stinger », du verbe « sting » qui signifie piquer), cette technique ne peut elle aussi s'apprécier pleinement qu'à partir du moment où l'on accepte de perdre le contrôle du visionnage et d'embrasser l'épisode dans sa globalité, de la première à la dernière minute. Dès lors que l'affichage des crédits de fin se réduit à une mini-fenêtre – ou, à l'inverse, reste en plein écran de manière *inhabituelle* –, c'est tout le charme de la fiction qui se voit rompu en un instant. À la promesse d'un confort de lecture optimal s'oppose ainsi la tangibilité d'une expérience spectatorielle n'ayant en l'occurrence rien d'« augmentée » – bien au contraire. Reste désormais à observer et à interroger la capacité des séries télévisées, des saisons et des épisodes qui les constituent à contrer les effets de compression et de dilution évoqués dans le présent article. Ce serait un nouveau signe patent de leur pouvoir de résilience et de réinvention à toute épreuve.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- BARONI, Raphaël, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.
- CAMPION, Benjamin, « Cet instant particulier où la série se fait silence », *Des séries... et des hommes*, 1<sup>er</sup> août 2017, consulté le 2 août 2017 : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2017/08/01/cet-instant-particulier-ou-la-serie-se-fait-silence>.
- CAMPION, Benjamin, « La critique sérielle à l'ère du trop-plein télévisuel : "Tu n'as rien vu à Hollywood" », colloque « Cinéphilies / Sériephilies 2.0 : perspectives internationales », Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 9 juin 2017.
- CAMPION, Benjamin, « The X-Files – Ce n'est que le début », *Des séries... et des hommes*, 31 mars 2016, consulté le 2 août 2017 : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2016/03/31/the-x-files-ce-nest-que-le-debut>.
- CARDWELL, Sarah, « Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement », in *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, éd. MCCABE Janet et AKASS Kim, Londres, I.B.Tauris, 2007, p. 19-34.
- DEBRUGE, Peter, « Why 'The OA' Is One of the Year's Most Important Films », *Variety*, 24 décembre 2016, consulté le 30 juillet 2017 : <http://variety.com/2016/tv/columns/the-oa-netflix-brit-marling-film-critic-appreciation-1201948242>.
- FAVARD, Florent, « La série est un récit (improvisé) : l'articulation de l'intrigue à long terme et la notion de "mythologie" », *Télévision*, n° 7, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 49-64.
- FIENBERG, Daniel, « 'The OA': TV Review », *The Hollywood Reporter*, 16 décembre 2016, consulté le 2 août 2017 : <http://www.hollywoodreporter.com/review/oa-review-956799>.
- GITTELL, Noah, « Why Netflix's 'skip intro' feature is bad news for classic films », *The Guardian*, 15 mai 2017, consulté le 2 août 2017 : <https://www.theguardian.com/film/2017/may/15/netflix-skip-intro-feature-classic-films>.
- HALFYARD, Janet K., *Sounds of Fear and Wonder. Music in Cult TV*, Londres, I.B.Tauris, 2016.
- HATCHUEL, Sarah, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2016.
- LAWLER, Richard, « Netflix 'post-play' feature that automatically jumps to the next episode is now optional », *Engadget*, 24 janvier 2014, consulté le 31 juillet 2017 : <https://www.engadget.com/2014/01/24/netflix-post-play-feature-that-smoothly-jumps-to-the-next-epis>.
- LOTZ, Amanda D., *The Television Will Be Revolutionized*, New York, New York University Press, 2007.
- MCGRATH, Charles, « The Triumph of the Prime-Time Novel », *The New York Times*, 22 octobre 1995, consulté le 17 novembre 2018 : <https://www.nytimes.com/1995/10/22/magazine/the-prime-time-novel-the-triumph-of-the-prime-time-novel.html>.
- MITTELL, Jason, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.

NEWTON, Casey, « Netflix is testing a button for skipping the opening credits », *The Verge*, 17 mars 2017, consulté le 31 juillet 2017 : <https://www.theverge.com/2017/3/17/14959650/netflix-skip-intro-button>.

PARISER, Eli, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, New York, Penguin Press, 2011.

RAHMAN, Ray, « Narcos season 2: EP Eric Newman talks character's death and series' future », *Entertainment Weekly*, 2 septembre 2016, consulté le 30 juillet 2017 : <http://ew.com/article/2016/09/02/narcos-pablo-escobar-death-season-3>.

SEPINWALL, Alan, « Why your TV show doesn't have to be a novel: In defense of the episode », *Uproxx*, 24 novembre 2015, consulté le 30 juillet 2017 : <http://uproxx.com/sepinwall/why-your-tv-show-doesnt-have-to-be-a-novel-in-defense-of-the-episode>.

THOMPSON, Robert J., *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1996.

VANDERWERFF, Emily Todd, « Netflix is accidentally inventing a new art form — not quite TV and not quite film », *Vox*, 30 juillet 2015, consulté le 28 juillet 2017 : <https://www.vox.com/2015/7/29/9061833/netflix-binge-new-artform>.

VERAT, Éric, *Génériques ! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les moutons électriques, 2012.

## NOTES

1. Nous nous concentrerons ici sur les séries et mini-séries de fiction, même si Netflix propose par ailleurs un grand nombre de films, de documentaires, de *talk-shows*, de spectacles de *stand-up*, de programmes pour enfants et de télé-réalité.
2. En juin 2019, l'offre « Essentiel » de Netflix demeure établie à 7,99 € par mois en France (définition standard, un seul écran à la fois, premier mois offert).
3. Cet article portera uniquement sur Netflix pour les trois raisons suivantes : 1) il s'agit du *leader* actuel du marché mondial de la SVOD ; 2) son offre en matière de création originale dépasse de loin (en volume) celle de ses concurrents directs que sont Amazon, Hulu ou encore Crackle ; 3) son service de SVOD est disponible en France depuis le 15 septembre 2014.
4. Amanda D. Lotz, *The Television Will Be Revolutionized*, New York, New York University Press, 2007, p. 21-29. Toutes les traductions de l'anglais vers le français sont de l'auteur.
5. Lotz, p. 59.
6. Si leur titre reprend le nom des quatre saisons qui composent une année, les épisodes de *Gilmore Girls: A Year in the Life* (2016), d'une durée totale de 6h10, ont ainsi paradoxalement pu se voir en première fenêtre en l'espace d'un après-midi. Il faut toutefois préciser que certaines séries de Netflix voient leurs saisons décomposées en deux « parties » afin d'être mises en ligne à deux périodes distinctes de l'année, telles que *The Ranch* (2016-2020) depuis ses débuts ou *Unbreakable Kimmy Schmidt* (2015-2019) à l'occasion de sa quatrième et dernière saison.
7. Voir, par exemple : Janet K. Halfyard, *Sounds of Fear and Wonder. Music in Cult TV*, Londres, I.B.Tauris, 2016, p. 46-47.
8. Sarah Hatchuel, *Rêves et séries américaines. La fabrique d'autres mondes*, Aix-en-Provence, Rouge profond, 2016, p. 288.
9. Jason Mittell, *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press, 2015.
10. Florent Favard, « La série est un récit (improvisé) : l'articulation de l'intrigue à long terme et la notion de "mythologie" », *Télévision*, n° 7, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 62.

11. <http://lost.wikia.com>, consulté le 2 août 2017.
12. <http://fr.lostpedia.wikia.com>, consulté le 2 août 2017.
13. Raphaël Baroni, *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 96. Une réflexion dont prend l'exact contrepied le compte Twitter franco-belge de Netflix en clamant : « Les vrais n'attendent pas 15 secondes pour passer au prochain épisode » (Twitter, 30 juillet 2017, consulté le 2 août 2017 : <https://twitter.com/NetflixFR/status/891589686308855808>).
14. La série de Chris Carter ayant effectué son retour sur Fox depuis 2016, il lui reste tout de même encore la possibilité de clarifier certaines zones d'ombre de son spectre fictionnel. Précisons également qu'elle a déjà répondu à certaines questions majeures, comme l'enlèvement de la sœur de Mulder dont « la biographie [a été] entièrement écrite » selon Sullivan Le Postec (cité par Benjamin Champion, « The X-Files – Ce n'est que le début », *Des séries... et des hommes*, 31 mars 2016, consulté le 2 août 2017 : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2016/03/31/the-x-files-ce-nest-que-le-debut>).
15. J'emploie cette expression à dessein plutôt qu'une traduction littérale de celle formulée en 2015 par le président de FX John Landgraf, « Peak TV », car elle dénote une saturation du marché télévisuel sans pour autant postuler son plafonnement à court terme. Avec l'arrivée prochaine de nouvelles plateformes de diffusion comme Disney+ et Apple TV+, le marché télévisuel s'avère en effet encore en extension. Benjamin Champion, « La critique sérielle à l'ère du trop-plein télévisuel : "Tu n'as rien vu à Hollywood" », colloque « Cinéphilies / Sériephilies 2.0 : perspectives internationales », Paris, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 9 juin 2017.
16. Eli Pariser, *The Filter Bubble: What the Internet Is Hiding from You*, New York, Penguin Press, 2011.
17. Ted Sarandos cité par Emily Todd VanDerWerff, « Netflix is accidentally inventing a new art form — not quite TV and not quite film », *Vox*, 30 juillet 2015, consulté le 28 juillet 2017 : <https://www.vox.com/2015/7/29/9061833/netflix-binge-new-artform>.
18. Favard, p. 49.
19. *Loc. cit.*
20. Mittell, p. 29.
21. Mittell, p. 32.
22. Eric Newman cité par Ray Rahman, « Narcos season 2: EP Eric Newman talks character's death and series' future », *Entertainment Weekly*, 2 septembre 2016, consulté le 30 juillet 2017 : <http://ew.com/article/2016/09/02/narcos-pablo-escobar-death-season-3>.
23. Dans le même ordre d'idées, on peut estimer qu'une série de *network* ou du câble ne saurait être jugée à l'aune de son seul pilote. La différence centrale se situe cependant dans l'intentionnalité : en effet, la démarche de Netflix ne consiste pas à donner sa chance à une *saison* (constituée d'unités discrètes), mais à retenir le spectateur après le premier chapitre d'un *ouvrage* (dont les épisodes ne sont plus des unités discrètes). On voit ainsi bien comment deux résultats similaires en apparence peuvent abriter, à y regarder de plus près, des stratégies éditoriales foncièrement différentes.
24. Là encore, on pourrait rétorquer que les pilotes de certaines séries de *network* ou du câble « retardent » eux aussi la diffusion du générique d'ouverture dans la mesure où celui-ci n'apparaît qu'à partir du deuxième épisode de la série. Mais cela est généralement lié à des questions de *production* (la conception d'un générique peut s'avérer assez coûteuse) plutôt que de *réception*. La notion de pilote (au sens d'une mise à l'essai conditionnant la commande d'une saison entière) étant étrangère à une plateforme comme celle de Netflix, le retardement du générique d'ouverture ne vise donc pas à répondre à une contrainte mais à produire un effet.
25. Daniel Fienberg, « 'The OA': TV Review », *The Hollywood Reporter*, 16 décembre 2016, consulté le 2 août 2017 : <http://www.hollywoodreporter.com/review/oa-review-956799>.
26. À ce titre, l'argument éculé du « long film » que reprend à son compte Peter Debruge ne tient pas. En postulant que « *The OA* est un film de plus de 7 heures divisé en huit chapitres », ce

dernier omet en effet volontiers ces marques de découpage sériel que sont les pages de titre et – surtout – les crédits de fin, que l'on ne retrouverait pas à l'issue de chaque scène ou de chaque séquence d'un long-métrage traditionnel (Peter Debruge, « Why 'The OA' Is One of the Year's Most Important Films », *Variety*, 24 décembre 2016, consulté le 30 juillet 2017 : <http://variety.com/2016/tv/columns/the-oa-netflix-brit-marling-film-critic-appreciation-1201948242>).

27. « The OA | Coming: Part II | Netflix », *YouTube*, 8 février 2017, consulté le 30 juillet 2017 : <https://youtu.be/jGmWHVXJqTs>.

28. Alan Sepinwall, « Why your TV show doesn't have to be a novel: In defense of the episode », *Uproxx*, 24 novembre 2015, consulté le 30 juillet 2017 : <http://uproxx.com/sepinwall/why-your-tv-show-doesnt-have-to-be-a-novel-in-defense-of-the-episode>.

29. J'emploie le préfixe « hyper » à dessein, car le processus de novélisation des séries télévisées a été enclenché dès les années 1990 par les *networks* américains, avant de devenir l'apanage des chaînes du câble *premium* puis basique. À propos des prémisses de cette tendance narrative sérielle, consulter : Charles McGrath, « The Triumph of the Prime-Time Novel », *The New York Times*, 22 octobre 1995, consulté le 17 novembre 2018 : <https://www.nytimes.com/1995/10/22/magazine/the-prime-time-novel-the-triumph-of-the-prime-time-novel.html>.

30. Robert J. Thompson, *Television's Second Golden Age. From Hill Street Blues to ER*, New York, Syracuse University Press, 1996, p. 31.

31. En anglais, on nomme cette scène d'immersion immédiate un « teaser » (ou « cold open »). Ce qui rend particulièrement confuse la dénomination anglaise employée par Netflix, « Skip intro », dans la mesure où l'action correspondante ne consiste pas à sauter l'introduction de l'épisode mais bien son générique.

32. Casey Newton, « Netflix is testing a button for skipping the opening credits », *The Verge*, 17 mars 2017, consulté le 31 juillet 2017 : <https://www.theverge.com/2017/3/17/14959650/netflix-skip-intro-button>.

33. « Comment puis-je empêcher la lecture automatique de l'épisode suivant d'une série ? », *Netflix*, consulté le 31 juillet 2017 : <https://help.netflix.com/fr/node/2102>.

34. Richard Lawler, « Netflix 'post-play' feature that automatically jumps to the next episode is now optional », *Engadget*, 24 janvier 2014, consulté le 31 juillet 2017 : <https://www.engadget.com/2014/01/24/netflix-post-play-feature-that-smoothly-jumps-to-the-next-epis>

35. Consulter, par exemple, les théories d'Éric Vérat sur les « histoires » que nous racontent les génériques de séries télévisées américaines : Éric Vérat, *Génériques! Les séries américaines décryptées*, Montélimar, Les moutons électriques, 2012, p. 62.

36. Ajoutons que la *quality TV* se caractérise (entre autres) par la beauté formelle de ses génériques de début, dont Sarah Cardwell compare l'esthétique à celle de « films d'art » (Sarah Cardwell, « Is Quality Television Any Good? Generic Distinctions, Evaluations and the Troubling Matter of Critical Judgement », in *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, éd. Janet McCabe et Kim Akass, Londres, I.B.Tauris, 2007, p. 28-29). Prenant les exemples de *Six Feet Under* (HBO, 2001-2005) et de *Nip/Tuck* (FX, 2003-2010), celle-ci précise que leur générique n'invite pas seulement le spectateur à assimiler, mais plus largement à *interpréter* et à *ruminer* les questions qu'ils soulèvent, bien au-delà du premier visionnage. En cela, la distinction franche qu'opère Noah Gittell entre le générique de film et le générique de série télévisée mériterait d'être nuancée, tant elle ne s'applique pas à tous les cas de figure (Noah Gittell, « Why Netflix's 'skip intro' feature is bad news for classic films », *The Guardian*, 15 mai 2017, consulté le 2 août 2017 : <https://www.theguardian.com/film/2017/may/15/netflix-skip-intro-feature-classic-films>).

37. Chuck Lorre, le créateur de *sitcoms* à succès telles que *Dharma & Greg* (ABC, 1997-2002), *Two and a Half Men* (CBS, 2003-2015), *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-2019) et *Mom* (CBS, 2013-), va jusqu'à détourner les *vanity cards* habituellement dédiées aux logos des maisons de production en

toute fin d'épisode. Celles-ci lui offrent un terrain de jeu original pour rendre hommage à des disparus ou régler des comptes avec des groupes de pression en se servant de photos ou de textes quasi subliminaux, qui nécessitent un arrêt sur image pour être parcourus entièrement.

38. Janet K. Halfyard, *op. cit.*, p. 68.

39. Benjamin Campion, « Cet instant particulier où la série se fait silence », *Des séries... et des hommes*, 1<sup>er</sup> août 2017, consulté le 2 août 2017 : <http://feuilletons.blogs.liberation.fr/2017/08/01/cet-instant-particulier-ou-la-serie-se-fait-silence>.

## RÉSUMÉS

Par ses outils de lecture vidéo et son rythme de diffusion, Netflix promet aux amateurs de séries une expérience « immédiate » remédiant à cette attente par essence télévisuelle qui sépare chaque épisode du suivant. Le spectateur devient ainsi son propre programmeur, libre de regarder des séries au moment et au rythme qui lui conviennent le mieux. Cependant, cette promesse d'un pouvoir élargi sur la sérialité s'accompagne de renoncements tacites que l'on peut décliner en trois catégories : 1) Accéder à l'ensemble d'une saison sans devoir se plier à un rythme de diffusion par émiettement empêche de rêver collectivement la série. Sans un temps d'attente imposé entre chaque épisode, le spectateur perd naturellement de sa faculté à anticiper la suite et à s'interroger sur les significations de l'œuvre qu'il suit sur le long cours. 2) Parce qu'il est disponible sans attendre et se lance automatiquement jusqu'à terminer la saison en cours, l'épisode unitaire vu sur Netflix se fond dans la masse saisonnière. *The OA* (Netflix, 2016-) en fournit une illustration symptomatique en ne faisant apparaître son générique d'« ouverture » de pilote qu'au bout d'environ une heure, apparentant ce qui a précédé à un prologue ne pouvant être jugé intrinsèquement qu'à la lumière des épisodes suivants. 3) Après avoir implémenté une option de saut automatique du générique de fin (et du « Précédemment... ») en 2013, Netflix propose désormais au spectateur de zapper le générique de début de chaque épisode d'une même saison afin de n'en conserver que le « corps ». Ces options oblitèrent des fonctions narratives qu'il est pourtant important de rappeler, comme la préparation indicielle du spectateur aux rebondissements à venir, ou le prolongement de la diégèse par l'accompagnement musical.

Through its video interface and its rate of diffusion, Netflix ensures TV series fans an “instant” experience, addressing the televisual delay that inherently separates one episode from another. Viewers thus become their own “Chief Content Officer”, free to watch series not only whenever they want, but also at their own pace. However, this promise of an expanded seriality mastering comes with several implicit losses that can be developed in three ways: 1) Embracing a full season with no delay between episodes prevents viewers from dreaming TV series together. With each episode immediately at hand, they naturally forsake some of their ability to anticipate and to question the meanings of a long-term narration. 2) Being available immediately and running automatically until the end of the season, the single episode aired in the Netflix way becomes absorbed into a seasonal continuum. As a characteristic example of this statement, *The OA* (Netflix, 2016-) does not display its first “opening” credits before almost a full hour of what appears to be an unsettling prologue that – as is formally implied – cannot be judged before we have seen the end of the season. 3) After implementing an end credits (and “Previously on”) cutting option in 2013, Netflix now allows viewers to skip each episode’s opening credits so as to retain only its “dynamic” part. Yet, those functionalities obliterate narrative devices that shall be

reminded, like inserting a few clues about events to come in the “Previously on” segment, or musically extending an episode’s narrative through the choice of a specific song.

## INDEX

**Keywords :** Netflix, subscription video on demand (SVOD), binge watching, seriality, scheduling, collective dream, season, novelization, pilot, video player

**Mots-clés :** Netflix, vidéo à la demande par abonnement (SVOD), binge watching, sérialité, programmation, rêve collectif, saison, novélisation, pilote, interface vidéo

## AUTEUR

### BENJAMIN CAMPION

Doctorant en études cinématographiques et audiovisuelles, Benjamin Campion prépare une thèse sur la nudité frontale et le sexe explicite dans les séries télévisées de HBO. Auteur des monographies *Le concept HBO. Élever la série télévisée au rang d’art* (Presses universitaires François-Rabelais, 2018) et *Damages. Une justice à deux visages* (Atlande, 2016), il est également membre du groupe universitaire GUEST-Occitanie et responsable du blog Séries officiel du journal *Libération*, *Des séries... et des hommes*.

Benjamin Campion is a PhD student working on full-frontal nudity and explicit sex in HBO’s original TV series. He is the author of *Le concept HBO: Élever la série télévisée au rang d’art* (Presses universitaires François-Rabelais, 2018) and *Damages: Une justice à deux visages* (Atlande, 2016). He is also a member of the academic group GUEST-Occitanie, and TV blog editor for the newspaper *Libération* (*Des séries... et des hommes*).