

## Les intervalles sériels à l'aune des « séries culturelles »

André Gaudreault and Philippe Marion

2021

Intervalles sériels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1089621ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1089621ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de langue française

ISSN

2104-3272 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gaudreault, A. & Marion, P. (2021). Les intervalles sériels à l'aune des « séries culturelles ». *Sens public*, 1–28. <https://doi.org/10.7202/1089621ar>

Article abstract

The concept of the interval, to the extent that it exists only negatively, through an absence, makes it possible to explore genealogy of media and intermediality from a new perspective, and more particularly, in the present case, to examine our understanding of cinema with respect to the many and shifting ways it takes its place in the media environment. To that end, the present article proposes to examine the concept of the interval from the perspective of the concept of the cultural series. The institution, as an agent for defining the identity of each medium, and thus as the guarantor of a medium's "ID card," often acts as the manager of the identity intervals which separate and distinguish media. In this way the movie theatre, the view of some, provides a decisive identity interval for distinguishing cinema from other ways of apprehending images in motion. For our part, we will argue in favour of a serial reading which calls for the fixed aspect of these institutionalised intervals separating media to be transcended and for the cartography of media intervals to be revised and re-organised – not hesitating, in the process, to re-interpret or modify them or to create new ones for the legitimate needs of research.

© André Gaudreault, Philippe Marion, 2021



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>



Les intervalles sériels à l'aune des  
« séries culturelles »

André Gaudreault, Philippe Marion

Publié le 15-03-2021

<http://sens-public.org/articles/1510>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0  
International (CC BY-NC-SA 4.0)

## Résumé

Dans la mesure où elle s'inscrit par définition en creux, et comme en négatif, la notion d'intervalle permet d'explorer avec un regard nouveau la généalogie des médias et l'intermédialité, et plus particulièrement, ici, la compréhension du cinéma quant aux manières multiples et changeantes qu'il a de se situer dans son environnement médiatique. À cette fin, le présent article propose de mettre en perspective le concept d'intervalle avec celui de série culturelle. En tant qu'agent de définition identitaire et, donc, en tant que garant de la « carte d'identité » de chaque média, c'est souvent l'institution qui agit comme gestionnaire des intervalles identitaires qui séparent et distinguent les médias. Pour certains, la salle assure ainsi un intervalle identitaire décisif pour différencier le cinéma des autres façons d'appréhender les images mouvementées. Nous défendons quant à nous l'idée d'une lecture sérielle appelant à transcender le côté figé de ces intervalles institutionnalisés qui séparent les médias, et à revoir et à réorganiser la cartographie des intervalles médiatiques – en n'hésitant pas à les réinterpréter, à les modifier ou à en créer de nouveaux pour les besoins légitimes de la recherche.

## Abstract

The concept of the interval, to the extent that it exists only negatively, through an absence, makes it possible to explore genealogy of media and intermediality from a new perspective, and more particularly, in the present case, to examine our understanding of cinema with respect to the many and shifting ways it takes its place in the media environment. To that end, the present article proposes to examine the concept of the interval from the perspective of the concept of the cultural series. The institution, as an agent for defining the identity of each medium, and thus as the guarantor of a medium's "ID card," often acts as the manager of the identity intervals which separate and distinguish media. In this way the movie theatre, the view of some, provides a decisive identity interval for distinguishing cinema from other ways of apprehending images in motion. For our part, we will argue in favour of a serial reading which calls for the fixed aspect of these institutionalised intervals separating media to be transcended and for the cartography of media intervals to be revised and re-organised – not hesitating, in the process, to re-interpret or modify them or to create new ones for the legitimate needs of research.

**Mot-clés** : vidéo à la demande par abonnement, Stadia, dématérialisation, cinéphilie, salles de cinéma, Roger Child Bayley, numérique, reliance, vidéo sur demande, streaming, diffusion en continu, VOD, SVOD, cinéma, transmédia, Netflix, Raymond Bellour, Henry Jenkins, intermédialité, digitalisation du cinéma, double naissance des médias, Roland Barthes, médias, déliaison, liaison, séries culturelles, série, intervalles identitaires, intervalles sériels, intervalle

**Keywords**: Stadia, dematerialization, cinephilia, movie theatres, Roger Child Bayley, digital, reliance, video on demand, streaming, VOD, SVOD, cinema, transmedia, Netflix, Raymond Bellour, Henry Jenkins, intermediality, digitalization, double birth of media, Roland Barthes, media, delinking, linking, cultural series, series, serial intervals, interval

## Table des matières

Intervalles et séries médiatiques . . . . .	7
Netflix, l'El Chapo du <i>streaming</i> . . . . .	13
Séries culturelles et intervalles identitaires . . . . .	15
Optique de l'institution <i>vs</i> optique du <i>sérialiste culturel</i> . . . . .	20
La cinéphilie comme garante des intervalles identitaires . . . . .	22
Bibliographie . . . . .	25

# Les intervalles sériels à l'aune des « séries culturelles »

André Gaudreault      Philippe Marion

Comme son titre l'indique, le présent texte<sup>1</sup> a pour mission d'explorer la notion d'« intervalle sériel », en la mettant en perspective avec le concept de « série culturelle », concept qui fut à l'origine formulé par l'un d'entre nous (Gaudreault 1997) et qui est devenu pour nous, depuis plus de dix ans, un vaste chantier de réflexion. En guise de préambule, nous nous arrêterons brièvement au mot même de « série », qui nous semble intéressant en soi, ne serait-ce que par le mystère des idiomes, dont certains (l'anglais en tout cas) ne « conjuguent » le mot qu'au pluriel<sup>2</sup>. Le mot « série » est également intéressant à la fois par *ce qu'il dit explicitement* et par *ce qu'il laisse entendre* : « Voici une suite d'éléments liés entre eux », semble affirmer explicitement la série, qui, en même temps, sous-entend implicitement : « Voici une suite d'éléments ayant chacun leur singularité ». Autrement dit, on peut définir la série comme « une suite d'éléments liés entre eux mais ayant chacun leur singularité ». Envisageant telle ou telle série, Bouvard pourrait en

---

1. Les travaux sur lesquels se fonde cet article ont bénéficié de l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, du Programme des chaires de recherche du Canada et du Fonds de recherche du Québec – Société et culture, par l'intermédiaire de quatre infrastructures universitaires de recherche dirigées par André Gaudreault dans le cadre du Laboratoire CinéMédias de l'Université de Montréal, à savoir la Chaire de recherche du Canada en études cinématographiques et médiatiques, le Programme de recherche sur l'archéologie et la généalogie du montage/\_editing\_ (PRAGM/e), le Partenariat international de recherche sur les techniques et technologies du cinéma (TECHNÈS) et le Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des identités médiatiques (GRA-FIM).

2. On notera d'ailleurs que de simplement dire, par exemple, « one series » peut même paraître choquant à l'oreille d'un francophone. Qui plus est, le mot *series*, du simple fait qu'il n'existe qu'au pluriel, a quelque chose d'autoréférentiel (puisque dans le mot *series*, il y a déjà l'idée même de pluralité, il y a déjà une série...).

dire : « Ah ! une série ! Les beaux éléments *liés* que voici ! », mettant ainsi l'accent sur l'absence de solution de continuité entre lesdits éléments, alors que Pécuchet pourrait s'exclamer : « Ah ! une série ! Les beaux éléments *singuliers* que voici ! », mettant quant à lui plutôt l'accent sur la présence d'une solution de continuité entre lesdits éléments. C'est un peu comme l'histoire du verre à moitié vide, que d'aucuns considèrent comme étant plutôt à moitié plein... C'est, plus savamment, ce qu'on appelle en théorie pragmatique les « orientations argumentatives ».

Comme elle est une façon systémique d'absorber les intervalles, de leur donner sens, la série suppose par conséquent leur « gestion ». Toute série se caractérise ainsi par une dynamique paradoxale entre, d'une part, la *liaison* des intervalles et, d'autre part, leur *déliasion*. Dans un cas, on réduit l'importance des intervalles, dans l'autre, on l'amplifie. Solidairement, les intervalles sont dépositaires d'une fonction essentielle : celle d'entretenir ce qu'on pourrait appeler la « promesse sérielle ».

Mais qu'est-ce qui, au juste, fait série ? La simple répétition d'un élément (cinquante fois la même photo, par exemple) est-elle suffisante pour constituer de plein droit une série ? Par ailleurs, l'identité et l'homogénéité sont-elles des conditions *sine qua non* de la sérialité ? Ou seraient-ce plutôt la différence et la variété ? En tout cas, une chose est sûre, c'est que la notion même de série marie à la fois des éléments de *liaison* et des éléments de *déliasion*.

Derrière le mot « déliaison » se cache un concept qui présente un intérêt majeur pour aborder les intervalles sériels, puisque son seul synonyme avéré dans les dictionnaires courants, c'est justement le mot... « intervalle »<sup>3</sup>. Liée à la part « intervalle » de la série, la « déliaison » se définit dans le domaine de la marine comme le « [j]eu, dérangement, commencement de séparation ou de désunion [...] survenant dans les pièces de construction d'un navire » (Centre national de ressources textuelles et lexicales 2005) ou « l'action par laquelle les bordages se disjoignent » (Littré 1873). Elle devient un enjeu lorsque les pièces de la coque, construites pour être en solide liaison, commencent à se séparer, en raison par exemple du gros temps que subit le bateau en haute mer. Lorsque qu'il y a déliaison, des intervalles apparaissent entre les bordages et autres pièces du bateau, ainsi menacé de dislocation. Créant de l'intervalle,

---

3. Dans le dictionnaire des synonymes du logiciel québécois de correction grammaticale et d'aide à la rédaction Antidote (10, version 5.1), développé par la société Druide informatique.

la déliaison peut être vue comme « ce qui délie », ce qui trouble l'unité d'un tout, ce qui la défait. L'unité se scinde, se fracture en parties : lorsque la déliaison s'imisce entre les bordages, c'est l'unité de la coque du navire qui est compromise, qui est contrariée. Intervalle et déliaison créent donc des parties à l'intérieur d'un tout. Et telle est précisément la condition existentielle de la série. On comprend ainsi peut-être mieux pourquoi le terme de série est toujours au pluriel en anglais. La déliaison, l'intervalle, introduit du *pluriel* dans un tout *singulier*. Ou, plus précisément, la déliaison, l'intervalle, *démultiplie la singularité* du tout en *singularités plurielles*. Tel est le paradoxe des séries et des intervalles.

Dans pareil contexte, les intervalles que produit la déliaison sont nécessairement d'ordre dissociatif. D'ailleurs, sur le plan étymologique, délier vient du latin *disligare*, qui veut dire « ôter les liens » (et donc, libérer quelqu'un, quelque chose). Par la bande, déliaison rime ainsi avec indépendance : on dit qu'il faut avoir les doigts bien *déliés* pour jouer du piano, signifiant par là que chacun des doigts du pianiste doit acquérir sa souplesse de manière autonome et pouvoir agir indépendamment de ses semblables. Il en va de même en psychanalyse, où la déliaison est une *libération* de l'énergie psychique qui peut dès lors *circuler librement*, comme dans le rêve par exemple.

Mais qu'en est-il alors de ces séries auxquelles renvoie l'expression « séries culturelles » ? Avons-nous raison de penser que les intervalles y jouent un double rôle et que leur statut intrinsèque d'agents de déliaison ne les empêche pas de faciliter, paradoxalement, la mise en relation des éléments qu'ils « séparent » ? C'est à l'examen de cette hypothèse que seront consacrées les lignes qui suivent.

## Intervalles et séries médiatiques

C'est dans le contexte d'une réflexion sur les médias et sur la culture médiatique que nous aborderons le rôle contradictoire des intervalles en ce qui a trait aux séries. Il s'agira, en un mot, d'essayer de comprendre comment la notion d'intervalle opère dans cet autre type de série que représente l'ensemble des médias (ou des « séries médiatiques »).

Les dictionnaires courants définissent l'intervalle comme une « [d]istance plus ou moins grande entre deux choses » ou un « [e]space de temps entre deux



instants » ; en musique, l'intervalle est la « distance entre deux sons successifs (*intervalle mélodique*) ou simultanés (*intervalle harmonique*) »<sup>4</sup>. Ce caractère aussi bien spatial que temporel de l'intervalle et la référence à la musique nous semblent fort stimulants : ce que nous allons tenter d'esquisser en diachronie relève des intervalles mélodiques (marqués par la successivité, c'est-à-dire un processus « historique ») ; mais nous verrons aussi que les intervalles identitaires qui différencient les médias les uns des autres relèvent, de leur côté, d'une perspective synchronique, soit de la dynamique de simultanéité propre à l'intervalle harmonique. C'est à ce type d'intervalle « harmonique » creusé à une époque donnée par un média que fait référence Roland Barthes lorsqu'il parle de « l'impérialisme [...] du cinéma sur les autres procédés d'information visuelle » (1961, 224).

En ce sens, notre modèle de la double naissance des médias (Gaudreault et Marion 2000) peut se comprendre comme le « suivi » d'un intervalle identitaire : la « deuxième naissance », soit la naissance institutionnelle, étant celle où, légitimé dans sa définition, et sa visibilité reconnue, le média a su creuser cet intervalle identitaire qui le sépare des autres médias, ou, si l'on préfère, de la série harmonique des autres médias. L'homéostasie du système médiatique propre à une époque et à une socioculture peut bien sûr se transformer et changer rapidement ses règles de hiérarchie, comme c'est le cas à notre époque numérique. Ainsi le brouillage des frontières qui découle de ce que nous avons appelé la « *digitalisation progressive* du cinéma » (Gaudreault et Marion 2013, 59-60) a-t-il eu comme conséquence de relativiser la place du cinéma dans le concert des médias (nous y reviendrons).

Il vaut la peine ici, croyons-nous, d'opérer une première restriction de champ, sur la base d'une articulation assez classique. La notion d'intervalle, eu égard aux séries médiatiques, peut en effet être envisagée sur le plan synchronique ou sur le plan diachronique. Nous commencerons par explorer le plan synchronique, en nous situant, donc, du côté de la théorie plus que de l'histoire. Si on se place dans la perspective d'une conception opératoire de la culture médiatique, on peut analyser le positionnement respectif de chacun des médias dans le dialogue intermédiatique qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Comprendre la culture médiatique, c'est aussi saisir les *intervalles identitaires* qui rythment la série harmonique des médias. Notre environne-

---

4. Ces définitions sont tirées de l'entrée « intervalle » dans le *Larousse* ; les italiques sont dans l'original.

ment médiatique met à la disposition de leurs usagers respectifs des médias singuliers qui occupent chacun un (ou des) espace(s) distinct(s). Et qui sont séparés l'un de l'autre par un espace (*dans un autre sens du mot*). Ces espaces qui seraient situés dans l'« entre » des médias, et qui les séparent et les différencient les uns des autres, ce sont précisément des *intervalles*.

En tant qu'agent de définition identitaire et, donc, en tant que garant de la « carte d'identité » de chaque média, l'institution agit comme gestionnaire des intervalles identitaires qui distinguent un média d'avec un autre. Or, dans la synchronie particulière qu'est cette ère du numérique dans laquelle nous évoluons depuis maintenant quelques décennies, le brouillage des frontières a provoqué la fameuse « convergence des médias » et le tout aussi fameux *transmedia storytelling* chers à Henry Jenkins (2013), qui créent de nouveaux effets sériels où les médias s'interconnectent et s'hybrident, les intervalles intermédiatiques tendant à s'amenuiser, à gagner en porosité, voire à s'effacer dans la grande mise en *chaîne* (pour ne pas dire en *scène*) du transmédia.

Pour illustrer cette situation, on n'a qu'à revenir sur le cas du cinéma et de ses intervalles identitaires institutionnalisés, en particulier ce cinéma d'il n'y a pas très longtemps qui isolait l'expérience cinématographique à partir d'un intervalle particulier, celui de la salle de cinéma comme lieu singulier, et réputé irremplaçable, de consommation d'un film. Ainsi Barthes, par exemple, disait-il : « [...] je ne puis jamais, parlant cinéma, m'empêcher de penser "salle", plus que "film". » (1975, 104) Pour la détermination de l'identité du média « cinéma », la salle était donc, pour lui, un critère encore plus déterminant que l'objet film qu'on y présentait... Au fond, pour le cinéma dit classique, le principe était à peu près celui-ci : « Hors de la salle, point de cinéma ! » Principe qui compte encore aujourd'hui de zélés partisans, dont Raymond Bellour, qui écrit :

*[...] la projection vécue d'un film en salle, dans le noir, le temps prescrit d'une séance plus ou moins collective, est devenue et reste la condition d'une expérience unique de perception et de mémoire, définissant son spectateur et que toute situation autre de vision altère plus ou moins. Et cela seul vaut d'être appelé « cinéma » (quelque sens que le mot puisse prendre par ailleurs). (Bellour 2012, 14, les italiques sont de l'auteur)*

Voilà donc comment Bellour se pose en grand défenseur de l'institution, disons classique, du cinéma, pour laquelle le visionnage d'un film sur un téléphone portable *ne serait pas du cinéma, ne pourrait pas relever d'une expérience cinématographique...* Pareille idée, aussi généreuse soit-elle envers une institution aimée, adorée même, fétichisée dans certains cas, commence à avoir du plomb dans l'aile. Elle finit par compter, au fil du temps, de moins en moins d'adhérents. Surtout depuis les toutes dernières offensives, parfois jugées offensantes<sup>5</sup>, de cette plateforme par excellence de diffusion en continu qu'est Netflix. Nous y reviendrons.

Ce que Bellour avance comme idée, c'est au fond qu'il existe un intervalle entre ce qui est cinéma et ce qui *ne saurait l'être*, quand bien même le produit consommé serait le même dans les deux cas. Ce qui est consommé en salle serait ainsi en situation de déliaison totale avec ce qui est consommé sur tout autre dispositif. Il y aurait donc entre le visionnage en salle et le visionnage sur ce terminal de données qu'est le téléphone dit intelligent un *intervalle*, pour ne pas dire un fossé... Comme quoi les définitions d'un média sont, au fond, affaire de gestion des déliaisons.

Comment alors le cinéma parvient-il à trouver encore sa place, sa place à lui, une place à part, dans le « magma audiovisuel général » dont parle Stéphane Delorme dans l'éditorial de mars 2018 des *Cahiers du cinéma*? Dans le salmigondis, la macédoine, la bouillabaisse actuels de la production d'« images animées » – une expression si désuète et si peu appropriée, au fond, qu'on ne sait comment elle a pu parvenir à se hisser jusque dans l'étendard du bateau amiral de la cinématographie française, le CNC, devenu en 2010 le Centre national du cinéma *et de l'image animée*. Le magma audiovisuel qui est le nôtre aujourd'hui consisterait alors en une sérialité transmédiatique synchrone, qui perturbe les intervalles identitaires. Pour l'exprimer autrement, le paradigme généraliste de l'*image animée* alimente cette super-série (« méta-série »?) que constitue le transmédia.

On peut d'ailleurs se demander si l'ajout de cette impertinente expression, « image animée », qui juxte le mot cinéma dans le nom du CNC, ne représente pas en un sens la mort symbolique du cinéma, de ce cinéma qui, selon

---

5. C'est en tout cas ce que crie à tue-tête, si l'on peut dire, le titre d'un article de Nicole Vulser – « Le géant américain, poil à gratter des salles de cinéma » (2018a) – paru dans la version papier du *Monde* datée du 14 novembre 2018 et publié la veille en ligne sous le titre de « Netflix irrite les exploitants de salles de cinéma » (Vulser 2018b).

certains, n'en finirait plus de mourir. Si l'on se reporte à la « chronologie des médias », on s'aperçoit que l'institution classique du cinéma est en totale perte de contrôle de la situation, alors que ce dispositif qui établit des délais précis entre les différents modes de diffusion des films avait justement été conçu pour permettre aux instances garantes de l'orthodoxie de l'institution « cinéma » de régir, à leur manière et selon leur bon vouloir, l'arrivée des films sur les différents « médias » (entendus ici au sens restreint de modes d'exploitation ou de diffusion d'un contenu audiovisuel) après qu'ils eurent été, peu ou prou, dématérialisés. En France, par exemple, depuis plus d'une trentaine d'années, tout film doit en effet d'abord être réservé exclusivement aux écrans des salles de cinéma, pour une période qui a varié, mais qui se compte en de très longs mois... Après la *slow food*, le *slow professor*, voici la *slow circulation* (ou le *slow switchover*). Au cours des dernières années, ledit règlement a raccourci les délais entre les fenêtres de diffusion, surtout entre la sortie en salle et la sortie sur les autres « médias ». Mais ce raccourcissement se fait à doses homéopathiques (c'est le *slow changing!*), comme en témoigne cette modification annoncée en décembre 2018 sur le site *Franceinfo* :

Après plusieurs années de négociations, la filière du cinéma a trouvé un nouvel accord au sujet de la « chronologie des médias », conclu au ministère de la Culture vendredi 21 décembre. Ce nouveau texte permettra aux films sortis en salle d'être diffusés plus vite à la télévision et d'être plus rapidement disponibles en DVD et sur certaines plateformes de streaming... mais pas toutes. (Agence France Presse 2018)

Pas toutes ? On s'imagine aisément qui est visé par ce « pas toutes » ! C'est clair et net (net... flix, pourrions-nous dire !). Mais pourquoi pareille animadversion contre Netflix ? La réponse est simple, c'est parce que Netflix fait partie du camp de ceux qui se rangent dans la catégorie des « délinquants » ! En effet, Netflix n'appartient pas au groupe des plateformes dites « vertueuses » :

Avec ce nouvel accord, les plateformes de streaming par abonnement sont divisées en deux catégories. Certaines pourront diffuser les films à partir de 17 mois après leur sortie en salles, au lieu de 36 mois auparavant. Mais il faut qu'elles soient considérées comme « vertueuses » [...] Netflix, principal acteur du streaming

par abonnement, ne fait pas partie de ce groupe, et devra toujours patienter 36 mois. (Agence France Presse 2018)

Et en quoi consiste la vertu, pour une plateforme de diffusion en continu, selon le ministère français de la Culture ? À prendre « des engagements d'investissement dans la production de cinéma » (Agence France Presse 2018)... Dans la production *nationale*, comme il se doit. Les réglementations nationales sont, en France aussi bien qu'ailleurs, normalement prévues pour protéger la « nation » qui les conçoit et les édicte. Aussi ne sera-t-on pas surpris de constater :

- que les mieux servies quant aux délais imposés par l'accord sur la « chronologie des médias » en vigueur depuis le début de 2019, ce sont, avant les « plateformes de streaming » (nationales ou internationales), les chaînes payantes de la télévision *française* ;
- que le tout premier bénéficiaire de ladite chronologie, c'est le très national Canal+, qui ne doit attendre pour programmer un film « que » de 6 à 8 mois après sa sortie en salles... (les autres chaînes payantes doivent quant à elles patienter de 15 à 17 mois, et les chaînes gratuites de 20 à 22 mois).

*Quid* alors des plateformes de diffusion en continu ? Si certaines d'entre elles (celles qui pratiquent la vertu) peuvent proposer un film à leurs abonnés environ 17 mois après sa sortie, Netflix est pour sa part condamné à patienter 36 mois... Trois ans ! Cela peut certes donner une idée de l'infini...

Pour garantir la survie des salles, on repousse donc le *streaming*, en France du moins, à l'« *after-life* » d'un film... C'était sans *compter* que Netflix savait... *compter* ! *Compter* des sous, notamment... Et les utiliser de façon à subvertir l'ordre établi et à détruire l'hégémonie de la sacro-sainte chronologie des médias, qui accorde la priorité aux corporations « traditionnelles » du milieu de la cinématographie, parmi lesquelles la corporation des exploitants de salles exerce une forme de prépondérance, surtout quand l'État se met de la partie pour protéger ses acquis, si ce n'est sa simple... survie.

Avant l'arrivée de Netflix et consorts, on devait se le tenir pour dit : les *grands* films, réalisés par de *grands* cinéastes, mettant en vedettes les *grandes* stars, ça se voyait sur les *grands* écrans des salles de cinéma. C'était avant que Netflix n'« achète » les Martin Scorsese, Susanne Bier, Steven Soderbergh et autres frères Coen de ce monde.

On dirait en effet que Netflix a pris comme modèles les héros de ses séries vedettes que sont *Narcos*, *Narcos : Mexico* et autres *El Chapo*, mettant en scène des personnages qui font tellement d'argent qu'ils peuvent réussir à subvertir le système en entier, en achetant non pas un certain nombre de flics, mais *tous les flics*, l'un après l'autre. Et en achetant non pas « des » politiciens, mais *tous les politiciens*, l'un après l'autre. C'est exactement ce qui est en train de se produire du côté du cinéma. Comme le souligne justement Capucine Cousin :

[...] Netflix [...] est le nouveau trublion, craint autant que courtié par le cinéma et la télévision. En 2015, *The Hollywood Reporter* cite le producteur Nigel Sinclair : « Tout le monde veut rencontrer Netflix – tous les artistes, les talents qui veulent sceller un projet innovant. » (Cousin 2018, 5)

Netflix est une société qui fait tellement d'argent qu'elle peut allonger les dollars, de nombreux dollars, pour « se payer » qui elle veut, et faire sauter toutes les règles et toutes les normes. Un peu à la manière des narcotrafiquants qui parviennent, à coups de millions – voire de milliards – de dollars à acheter le silence et le laisser-faire de tous les intervenants des appareils d'État pour étendre sans cesse leur territoire.

## Netflix, l'El Chapo du *streaming*

On peut donc repérer une certaine similitude entre le mode de fonctionnement des narcotrafiquants et celui de l'entreprise de Los Gatos. D'abord le fait d'amasser des dollars. On imagine facilement ce que Netflix peut engranger par mois avec ses 167 millions d'abonnés<sup>6</sup>. Et c'est ainsi, mois après mois, année après année. Grâce à ses nombreux dollars, Netflix a les moyens de convaincre tout un chacun d'adopter son modèle... Un modèle dont on peut penser qu'il est intrinsèquement anti-*movie-going*, vu les réticences notoires de Netflix à l'égard de la salle de cinéma.

L'analogie entre les cartels de la drogue et la plateforme de *streaming* permet de filer une métaphore pour le moins... stupéfiante! On sait en effet que l'activité d'un narcotrafiquant consiste à *produire de la drogue* et à la *faire*

---

6. D'après les résultats financiers de Netflix pour l'année 2019; voir Gaudiaut (2020).

*voyager dans le monde* en se moquant des frontières. Netflix ne fabrique-t-il pas lui aussi des produits « euphorisants » qui traversent les frontières ? Ne va-t-il pas jusqu'à encourager l'addiction<sup>7</sup> en présentant, dès l'arrivée du générique de fin d'un épisode, l'épisode suivant, qui peut ainsi succéder presque automatiquement à l'autre<sup>8</sup>, favorisant ainsi le *binge-watching* et stimulant la boulimie du « sériovore » ? C'est un peu comme si les épisodes étaient alignés les uns à la suite des autres, comme autant de lignes de coke prêtes à être consommées... en série. De mauvais plaisants pourraient même aller jusqu'à avancer que la logique de Netflix est moins cartésienne que « cartélienne » — relevant du cartel non pas de Cali, ni de Medellín, mais de Los Gatos...

Mais revenons à la ligne – ligne ? – principale de notre réflexion. D'où peuvent bien venir les réticences de Netflix à sortir ses films en salle ? Est-ce une profession de foi véritablement anti-*movie-going* ? Pas vraiment... Les coupables de cette prise de position par Netflix, ce sont, ironiquement, les exploitants de salles, ceux-là même qui sont à l'origine de la fameuse « chronologie des médias », une règle qui, ironiquement, a pourtant été instaurée pour assurer leur protection. Une règle qui est en fait devenue une arme à deux tranchants. C'est bien ce que révèle le texte de la nouvelle de *Franceinfo* citée plus haut :

Netflix [...] a critiqué à de nombreuses reprises la législation française et explique que c'est à cause d'elle qu'il ne sort pas en salle les longs métrages qu'il produit : le faire le forcerait à attendre 36 mois pour les proposer à ses abonnés. (Agence France Presse 2018)

Et voilà le chat – ou le « *gato* », si l'on préfère – qui sort du sac ! On voit bien que ce qui est en jeu, ici, ce n'est ni plus ni moins qu'une question existentielle : *si Netflix sort ses films dans les salles de cinéma, il se condamne à ne*

---

7. À propos de cette addiction suscitée par Netflix, on peut notamment se reporter à l'article de Mathilde Cesbron (2017) dans le dossier « Dans l'antre de Netflix » du magazine *Le Point*.

8. Capucine Cousin expose ainsi cette sorte d'incitation à l'addiction pratiquée par Netflix : « Le premier épisode de la série achevé, le service nous suggère de passer directement au suivant, en zappant le générique de fin, et bien sûr sans avoir à subir de la publicité qui nous inciterait à arrêter. Par défaut, l'épisode suivant est lancé automatiquement au bout de quelques secondes. Au début de chacun, pour “gagner du temps”, Netflix suggère même de zapper son générique. » (Cousin 2018, 39)

*pas pouvoir les diffuser sur cette raison d'être qu'est pour lui sa plateforme de vidéo à la demande... si ce n'est des dizaines de mois après la sortie en salles desdits films, qui auront alors eu le temps de gagner quelques rides et dont la valeur « marchande » ne sera plus la même pour la plateforme américaine, qui peut au contraire, dès lors que ses films sont exclus des salles, avoir l'exclusivité absolue de telle ou telle œuvre récente d'un Scorsese, par exemple.*

On constate donc que, d'une certaine manière, Netflix était ainsi à la merci des exploitants de salles, qui sont ceux qui font la loi. Sauf que... ce qui n'était pas prévu, il y a quelques années à peine, c'est que certaines plateformes de diffusion en continu amasseraient assez d'argent pour attirer à elles, sans effort aucun, les plus grands créateurs d'œuvres normalement destinées aux salles obscures, qu'elles se mettraient à produire des films et, donc, à vouloir les exploiter... Et les exploiter où, donc ? Sur... leur propre plateforme de vidéo à la demande, bien entendu. Privant ainsi les salles, en une douce revanche, des dernières grandes productions du moment...

Il faut bien conclure de l'affrontement entre les salles et la plateforme américaine que Netflix a réussi à inverser totalement les rôles par rapport à la chronologie des médias, dont certains vont même jusqu'à prédire la disparition dans un avenir plus ou moins rapproché. En tout cas, du côté des exploitants, le ton a changé, on dirait. Ainsi peut-on constater, en lisant l'article du *Monde* mentionné plus haut, que la présidente des cinémas indépendants parisiens agite le drapeau blanc. Isabelle Gibbal-Hardy juge en effet que les films de Netflix « ne devraient pas faire l'économie d'un passage sur grand écran. Scorsese, c'est un dieu pour mes cinéphiles. Il faut trouver des solutions. » (citée dans Vulser 2018a)

## Séries culturelles et intervalles identitaires

Sur le plan diachronique, ou, pour le dire en raccourci, du côté de l'histoire plus que de la théorie, on peut confronter la notion d'*intervalle sériel* avec celle de *série culturelle*. Dans cette perspective, l'approche sériale-culturelle serait une façon de transcender l'intervalle identitaire entre les *médias* (tel cet intervalle différentiel décisif que constitue la salle pour Bellour) ou, pour être plus précis, entre les *séries médiatiques institutionnellement reconnues et délimitées*. En effet, ce que permet la notion de série culturelle, n'est-



ce pas, précisément, de dépasser cette forme apparente de discontinuité qui creuse les intervalles identitaires entre les médias pour mettre au premier plan ces aspects continus qui permettent de jeter des ponts entre des traits moins évidents, voire insoupçonnés, qui relient différents éléments médiatico-culturels entre eux ?

Une mise au point est cependant nécessaire ici à propos des intervalles identitaires. D'abord une question : quand nous évoquons la salle comme composante discriminante du cinéma, sommes-nous vraiment en train de mobiliser la question dite des intervalles identitaires ? Il existe en fait une meilleure façon de poser la même question : en fonction de quelle autorité la composante salle s'inviterait-elle au premier rang des composantes identitaires ? On peut en tout cas observer que, sous la pression *institutionnalisante*, les intervalles synchroniques qui séparent les médias tendent souvent à amplifier leur pouvoir de déliaison : c'est qu'il vaut mieux créer des marges pour ne pas se faire vampiriser par le premier voisin médiatique venu... Pour le dire de façon plus métaphorique : dans une cartographie médiatique donnée (pour ne pas dire « figée »), chaque entité instituée tend à protéger son territoire. Il y a des relents de logique médiévale dans le « classicisme » de l'institutionnalisation médiatique : logique du château fort, de la tour d'ivoire... L'ultime résistance de l'institution cinéphile française qui veut préserver comme décisif l'intervalle différentiel que constitue la salle contre les assauts de l'ennemi Netflix ne tient-elle pas du château fort en état de siège ? Ainsi la force de singularisation, de différenciation que mobilise toute institutionnalisation médiatique « classique » tend-elle, normalement, à transformer les *intervalles* en *fractures* – et à faire oublier du même coup la relation paradoxalement solidaire qu'entretiennent intervalles et séries. Car, si le fossé que constituent les douves est bel et bien ce qui creuse un écart, une déliaison, il est aussi ce qui autorise cette jonction que permet le pont-levis... Soit la jonction intérieur/extérieur. Et c'est précisément cela qui rend possible la vibration solidaire de l'intervalle harmonique.

Ainsi en a-t-il été par exemple du cinéma photoréaliste du début du XXe siècle, qui s'est institué en élargissant l'intervalle qui le séparait de l'animation (pourtant intrinsèquement liée aux développements de ces images en mouvement dont on disait, justement, qu'elles étaient des « images animées »)

jusqu'à la repousser, l'animation, en périphérie de son système identitaire<sup>9</sup>. Dans ce cas, l'intervalle s'est historiquement mué en séparation, en rupture, en frontière, en douve de château fort. Pour le dire autrement : la part de déliaison que mobilise tout intervalle est devenue dominante. Tout se passe comme si l'institutionnalisation des médias instillait, dans les intervalles sériels, la déliaison comme principe actif dominant.

D'une certaine manière, l'approche sériale-culturelle pousse justement le sérialiste culturel (si l'on accepte de nommer ainsi cet observateur prenant les séries culturelles comme grille de compréhension de la culture médiatique) à revoir ces intervalles devenus ruptures et forces de discrimination, d'isolement... pour leur instiller un autre principe actif que celui de la déliaison. Il s'agit dès lors simplement de tenter de *relier* entre eux ces intervalles de différenciation, car c'est bien cet esprit de « reliance »<sup>10</sup> qui, une fois que l'on s'affranchit des figements institutionnels, donne lieu aux séries culturelles dans le sens où nous l'entendons. Ainsi la composante *salle* – cet intervalle de singularité identitaire que l'on sait – gagne-t-elle à être mise en relation avec la composante *projection lumineuse* et la composante *spectacle partagé dans un même lieu par une assemblée de spectateurs* : voilà le genre de « continuité » qui selon nous peut précisément être érigée en série culturelle. Travailler les séries, c'est donc transcender le côté figé de ces intervalles institutionnalisés qui séparent les médias, c'est revoir la cartographie des déliaisons médiatiques, c'est choisir d'autres axes de pertinence, pour jeter un éclairage différent sur notre culture médiatique.

« Institutionnalisation médiatique “classique” » écrivions-nous ci-dessus. En fait, cette qualification de *classique* renvoie à un régime de différenciation identitaire d'avant l'ère du numérique : on sait en effet à quel point la « digitalisation » a précipité et accéléré la porosité et la « suspension de la disjonction »<sup>11</sup> entre les médias. C'est ce que cristallise bien l'idée de multimédia ou encore le principe de convergence mis en évidence par Jenkins. À cet égard, on gagnerait à comprendre le concept de multimédia comme résultant d'une conception nouvelle de la cartographie des médias et des intervalles sériels

---

9. Sur cette question de la « mise en périphérie » de l'animation par le cinéma classique, on se reportera notamment à Lev Manovich (2010, 302).

10. « Reliance », au sens où l'entendent les sociologues, qui se servent du mot pour faire référence à la création de liens entre des personnes ou des systèmes ; voir notamment Bolle de Bal (2003).

11. Pour utiliser la terminologie de Julia Kristeva (1969) à propos du récit.

qui les séparent, et qui vise à neutraliser les intervalles identitaires ayant eu jusque-là force de loi. Comme si on mettait en place un système nouveau de *sérialité continue*, qui se serait débarrassé des intervalles.

Notons aussi que, de manière relativement inattendue (car cela ne concerne pas les mêmes régimes de savoir et d'observation), l'univers numérique et la nouvelle écologie médiatique qu'il instille au fur et à mesure de son développement illustrent à leur manière le caractère « herméneutique » des séries culturelles. L'hybridation et la porosité du « magma audiovisuel » que le numérique a produit dans les territoires et la cartographie des médias est en quelque sorte à l'image du parti pris scientifique de nos séries culturelles, qui modifient elles aussi ces cartographies en effaçant au passage moult frontières identitaires. L'approche sériale-culturelle mobilise en effet un nécessaire redécoupage des intervalles sériels et donc une mise en série d'éléments médiatiques apparemment disparates, qui ne sont pas reliés entre eux avec toute la cohérence et l'évidence des éléments d'un média reconnu, ayant une institution forte derrière lui. En tout cas, l'approche sériale-culturelle ne tient pas – ne tient plus – forcément compte des intervalles ni des déliaisons « officielles » et généralement reconnues entre les médias. Mais, répétons-le, la démarche du sérialiste culturel relève d'une posture heuristique et méthodologique, alors que la levée des frontières entre les médias – qui correspond à ce que nous avons appelé la « post-institutionnalisation » ou la « néo-institutionnalisation », ou encore la « troisième naissance » du cinéma (Gaudreault et Marion 2013, 171-77) – s'opère réellement dans le concret paysage médiatique actuel.

Ce rapport que nous établissons entre séries culturelles et prise en compte de « nouveaux » intervalles devrait assurément être discuté et affiné. Ainsi, le rôle du sérialiste culturel ne consiste pas uniquement à créer d'autres intervalles sériels. Il peut parfois s'agir pour lui de restituer le statut d'intervalles à ce que l'institutionnalisation d'un média a pu engendrer comme fractures ou ruptures, c'est-à-dire comme déliaisons identitaires. Tout se passe alors comme si le découpage et la recherche de continuités entre les séries culturelles redonnaient une forme de souplesse dynamique aux intervalles sériels, une souplesse perdue au moment de la cristallisation des identités médiatiques. C'est dans ce sens que l'approche sériale-culturelle s'inscrit peut-être dans une optique plus intermédiaire (faire surgir du sens de la friction des médias ou de leurs composantes) que transmédiatique (même si la transmédiaticité semble par ailleurs être devenue la norme à l'ère de la culture numérique et des

pratiques « digitales »). Les propos qui suivent de Jürgen Müller suggèrent d'ailleurs bien cette dynamique intermédiaire qui est à l'œuvre dans les séries culturelles :

*Notre axe de pertinence mènera donc à une histoire rhizomatique [de l'audiovisuel] entre le pôle de la technologie, le pôle des séries culturelles, celui des mentalités historiques, sans oublier celui des pratiques sociales et des productions médiatiques. Cette histoire [...] ne peut pas être restreinte aux médias traditionnels, institutionnalisés et établis au cours des siècles passés, mais doit inclure des imag(o)inations, des utopies et des pratiques médiatiques oubliées, des représentations textuelles picturales et pragmatiques des médias « désuets », « virtuels » et « nouveaux ». Les histoires déjà écrites sur les médias réalisés et institutionnalisés se trouvent alors entourées d'un éventail d'histoires non écrites ou pas encore écrites, sur les visions datées des médias et sur les médias oubliés. Il n'est pas non plus évident de faire l'histoire d'un média (...), car il n'est pas évident qu'il existe des médias *per se*. [...] Alors, ne faudrait-il pas faire – plutôt que l'histoire d'un média – l'histoire du *réseau* du média ? (Müller 2007, 94, les italiques sont de l'auteur)*

Notons encore que l'on pourrait aussi esquisser une typologie binaire plus simple des intervalles : les intervalles au *sens fort*, ceux qui provoquent des déliaisons fortes au sein de la série ; et les intervalles au *sens faible*, soit les intervalles qui ne creusent ni écarts décisifs ni fossés identitaires, au point parfois de faire oublier que ces intervalles sont précisément sériels : ils relèveraient davantage alors de la transition, d'un souci de continuité entre les pôles sériels. On retrouve ici le paradoxe qui anime les séries : elles tentent de nier l'intervalle qui paradoxalement les constitue. D'une certaine manière, l'approche sériale-culturelle est aussi une négation des intervalles pour mieux comprendre les séries que le chercheur construit. Notons encore que ces intervalles au sens faible peuvent aussi être interprétés à l'aune des caractéristiques de la culture populaire et médiatique. Ils peuvent alors être placés sous le signe de la sérialité, ou de ce que Matthieu Letourneux appelle « effet de sérialité » (2017). Et les intervalles de cette sérialité-là fonctionnent notamment comme un maintien de continuité, une persistance d'éléments

récurrents, tout en injectant de la différence (ne serait-ce que dans le tempo, la cadence, le rythme).

### **Optique de l'institution *vs* optique du *sérialiste culturel***

Le figement des intervalles pratiqué par l'institution à des fins de préservation identitaire doit lui-même – tout figement qu'il soit – être aussi envisagé de façon évolutive et diachronique. Car l'institution évolue, elle n'a d'ailleurs guère le choix, faute de quoi elle se sclérose ; elle peut ainsi intégrer (ou tenter d'intégrer, d'absorber), et codifier à son compte et sous son contrôle des compléments technologiques, de nouveaux terminaux de distribution, de nouvelles pratiques, etc. Mais là où le point de vue institutionnel se distingue nettement du point de vue du « sérialiste culturel », c'est dans le refus d'adopter le point de vue « sérialo-centriste » (Gaudreault et Marion 2013, 214-19) de l'institution qui s'est érigée autour d'un média. D'où cette question récurrente posée en termes diachroniques et se basant sur une « généalogie » des intervalles identitaires : comment peut se comporter un média bien établi face à un nouveau concurrent médiatique en croissance et en progression ? Ou encore, comment ce média peut-il gérer une dissidence interne, une contestation de ses intervalles identitaires ou de la hiérarchie convenue entre ceux-ci (comme on l'a vu avec la crise de la salle précipitée par Netflix) ?

L'institution a grosso modo le choix entre deux solutions : soit refuser de voir se creuser un intervalle identitaire, en tentant d'intégrer le concurrent par absorption – à l'instar du lanterniste Roger Child Bayley qui situe, cinq ans après l'invention de l'appareil des frères Lumière, le développement du jeune cinématographe dans le giron de la lanterne magique<sup>12</sup> – soit, à l'autre

---

12. Ainsi écrit-il en 1900, au début d'un chapitre intitulé « Animated lantern pictures », ajouté à la fin de la deuxième édition de son ouvrage originellement publié en 1895 : « Au début de l'année 1896, une nouvelle invention d'un lanterniste, M. Birt Acres, fit l'objet d'une première démonstration à Londres ; cette "lanterne cinétique", comme on l'appelait alors, permettait de projeter à l'écran, avec une fidélité tout à fait remarquable, des images animées de scènes de rues et d'autres sujets en mouvement. Presque aussitôt après, d'autres inventeurs y allèrent de leur propre version de cet appareil, et des lanternes cinétiques affublées de toutes sortes de noms grecs ou latins devinrent la sensation du moment » (Child Bayley 1900, 102) ; à ce sujet, voir André Gaudreault et Philippe Marion (2013, 217-18) et Gaudreault (2015).

extrême, creuser de la différence, et donc renforcer le pouvoir de déliaison de l'intervalle.

À l'époque de sa première concurrence avec la télévision, cette « folle du logis » en pleine expansion, et après avoir renoncé à l'absorber, le cinéma-institution a tenté de déployer cet intervalle identitaire que constitue la taille de l'écran : c'était le grand écran face au petit, avec tout ce que cela suggère de jugements de valeur implicites. Mais la télévision, refusant d'en être réduite à ce petit écran qui lui a longtemps servi de sobriquet identitaire, allait finir par augmenter la qualité et la taille de ses écrans domestiques pour tenter de neutraliser cet intervalle différentiel. Voire, avec le *home cinema*, tenter d'absorber le cinéma au sein de l'espace domestique<sup>13</sup>.

Le cinéma, de son côté, a dû compenser cette perte d'intervalle (du grand écran par rapport au petit qui devenait de plus en plus grand) par autre chose, en rebondissant, comme souvent dans son histoire, sur ses ressources attractionnelles : le HFR (High Frame Rate), la 3D, la technologie IMAX, etc. Notons à cet égard qu'il existe une troisième solution en plus des deux types de réactions institutionnelles que nous venons de décrire, une solution intermédiaire consistant à trouver de nouvelles formes de complémentarité ; ainsi certains exploitants de salles vont-ils jusqu'à considérer Netflix non pas comme un ennemi, mais plutôt comme un stimulant qui les incite à rechercher de nouvelles formes d'attractivité, qui peuvent par exemple consister à créer de l'événementiel autour d'un film en invitant des acteurs ou des producteurs, en suscitant des rencontres et des débats, etc.

Quelles que soient les nuances, ce qui précède révèle bien une conception de l'intervalle centrée sur l'institution médiatique concernée. Telle n'est pas, répétons-le, la position sériale-culturelle. Ainsi le sérialiste culturel peut-il ériger en super-série culturelle – s'il en décide ainsi pour les besoins légitimes de sa recherche vectorisée – l'*écran*. Il peut aussi restreindre et délimiter

---

13. Un espace domestique qui évite au spectateur l'épreuve sociale de la salle de cinéma, de la même manière qu'Amazon, à titre de fournisseur de publications livresques, évite au lecteur l'épreuve sociale de la librairie et de la file aux caisses. À ce propos, voir l'article de la journaliste et essayiste canadienne Naomi Klein qui parle d'un « futur sans contact », d'un avenir où « presque tout est livré à domicile soit virtuellement [...], soit physiquement » et où « nos maisons [...] déjà devenues nos lieux de travail et de divertissement [...] ne seront plus jamais exclusivement des espaces personnels, mais aussi, grâce à la connectivité numérique à haut débit, nos écoles, nos cabinets médicaux, nos gymnases et... nos prisons » (Klein 2020a, traduction de 2020b).

son choix, par exemple en conférant à *l'écran domestique* le statut de série culturelle, ce qui supprime (ou modifie ou réorganise) les intervalles entre, par exemple, la lanterne magique, les projections de diapositives en famille, la télévision, le *home cinema*, etc.

## La cinéphilie comme garante des intervalles identitaires

La question de la cinéphilie permet elle aussi d'interroger sous un autre angle les intervalles identitaires gérés par l'institution cinéma. La cinéphilie est en effet intéressante dans la mesure où elle organise les intervalles de manière souvent parallèle à celle de l'institution, mais en y insufflant une motivation affective marquée (la cinéphilie constituant en quelque sorte le pôle affectif de l'institution cinéma). Ainsi en est-il de la revendication de l'expérience sociale de la salle obscure comme condition de la cinéphilie et même, selon Susan Sontag (1996), de la résilience du cinéma. Pour nombre de cinéphiles, c'est la salle qui construit la singularité cinéma dans la série synchronique des médias visuels et qui creuse l'intervalle « harmonique » (voir *supra*) entre ce qui est cinéma et ce qui ne le serait pas. Notons cependant que, tout comme l'institution, cette cinéphilie évolue elle aussi en diachronie, notamment en ce qui concerne ce que Jenkins (2013) appelle – en établissant « une distinction nette entre le média et [...] les “technologies de livraison” du contenu médiatique – les *delivery technologies*. “Le son enregistré est le média. Les CD, les fichiers MP3, les cassettes 8 pistes sont des technologies de livraison” »<sup>14</sup> (Larrue 2015, 46, les italiques sont de l'auteur).

Récemment, avec la disparition accélérée des DVD et des boutiques spécialisées dans la location de ces supports (les fameux, mais dorénavant datés,

---

14. Pour Jenkins, les *delivery technologies* sont « les outils que nous utilisons pour accéder au contenu médiatique » (2013, 33) ; ce sont « seulement et simplement des technologies » (2013, 33) qui se mettent au service d'un contenu, en vue de le propager, de le rendre disponible, audible, visible, consommable, etc. À noter que nous utilisons ici l'expression « technologies de livraison » – plutôt que « technologies de fourniture » (l'équivalent de *delivery technologies* dans la version française de l'ouvrage de Jenkins) – que nous empruntons à Jean-Marc Larrue (2015), qui explique sa traduction dans un courriel personnel du 5 septembre 2018 adressé à André Gaudreault : « Je connaissais la formule “de fourniture” mais il y a une dimension performative inhérente au concept de Jenkins qu'elle ne rend pas. D'où “livraison”, dans le sens aussi de livrer un message (puisque'il parle de “contenu médiatique”). »

clubs vidéo), on assiste à une forme de résilience cinéphilique qui fait surgir, chez certains usagers du DVD, une forme de culte envers l'objet matériel que représentent le DVD et son étui. Le support lui-même est désormais devenu l'objet concret d'une nouvelle cinéphilie, à l'heure de la dématérialisation généralisée et de la suprématie des plateformes de *streaming*. Comme le dit l'ancien directeur général d'un défunt club vidéo de Québec, Michel Savoy, dans une entrevue avec la journaliste Valérie Cloutier, « le marché du film matériel demeurera pour les vrais amoureux du cinéma » (2019). Il ajoute : « D'aucuns se contentent d'un signal numérique, mais moi, ce sont tous mes amis [les films]. Je fais partie des gens qui aiment s'entourer d'objets qui me prolongent. » (2019) Il faut savoir que lorsqu'il parle de « film matériel » et de ses amis les films, il fait référence aux films sur support DVD (et anciennement sur cassettes) que son commerce offrait à la location : « Dans l'histoire, le cinéma a quelque cent vingt années. S'il disparaît, le commerce de location de films aura tout de même duré quelque 35 ans, soit presque le quart de l'historicité du cinéma, conclut M. Savoy avec philosophie. » (Cloutier 2019) La passion des « DVDphiles » (Dequen 2009) se rapproche ainsi sensiblement de la relation qu'entretiennent les cinéphiles collectionneurs avec la pellicule. D'une certaine manière, les cinéphiles sont les gardiens des intervalles identitaires.

D'où cette question lancinante : quel est, sur les intervalles identitaires, l'effet de la dématérialisation à laquelle nous vouent les mutations « digitales » ? On pourrait même tenter une comparaison avec cet autre média visuel que constitue le jeu vidéo. On sait que dans ce domaine la console fait partie des technologies de livraison (au sens large). C'est elle qui permet au joueur d'avoir accès au jeu et de faire l'expérience de sa jouabilité. La console est la condition de l'interactivité qui creuse à coup sûr un des intervalles identitaires longtemps considérés comme discriminants du jeu vidéo. Or, Google a lancé en mars 2019 « son Netflix du jeu vidéo », soit une plateforme de jeux vidéo en *streaming* sans console : « C'est ce qu'on appelle le "cloud gaming", et c'est la prochaine rupture technologique dans le monde du jeu vidéo, qui annonce à moyen terme la disparition pure et simple des consoles » (Morel 2019).<sup>15</sup> Ce nouveau *cloud gaming* va-t-il rejeter les consoles de jeu au rang

---

15. Voir aussi l'article d'Elsa Trujillo, « Stadia, le "Netflix du jeu vidéo" de Google, débarquera en France en novembre » (2019), ainsi que la vidéo de la chronique *Culture Geek* d'Anthony Morel mise en ligne le 19 novembre 2019 sur le site de BFMTV, où on peut lire : « Les consoles de jeu sont-elles une espèce en voie de disparition ? C'est le pari



des intervalles identitaires perdus? Ou seront-elles revendiquées par certains (peut-être avec un brin de nostalgie), à l'instar de la pellicule ou du DVD par les cinéphiles, comme un objet technologique indispensable pour créer un intervalle identitaire entre le jeu vidéo et les autres médias ?

Pour conclure, disons que ce qui précède montre bien comment on gagne à associer la notion de série culturelle à celle d'intervalle comme zone de friction dynamique avec une sérialité mise au jour par le chercheur : le sérialiste culturel qui se donne pour mission de repérer des traits sériels dans un agglomérat de données médiatico-culturelles. Mettre en série et dégager des intervalles : telle est la *fonction éditoriale* du sérialiste culturel. Nous avons vu aussi combien cette conception des séries pousse à contrecarrer la force de déliaison des intervalles. Comme nous l'écrivions dans notre « Défense et illustration de la notion de série culturelle » :

Le profil de la série peut se confondre pendant un temps avec celui de la *pratique*, mais sa vocation est autre : dépasser cette pratique en tressant d'autres liens et d'autres continuités, la désenclaver de son statut de *pratique*, la « démédiatiser » pour lui attribuer une fonction de « cadrage » heuristique, ce qui est justement le propre de la série culturelle. (Gaudreault et Marion 2016, 66)

L'observation suivante de Laurent Gerbier à propos de notre conception de la série culturelle va d'ailleurs dans le même sens, nous semble-t-il :

Ce que cette conception de la « série culturelle » a de fondamental, c'est qu'il ne s'agit pas seulement d'une pratique culturelle, il s'agit surtout d'un choix problématique du chercheur, qui porte à l'existence une catégorie qui lui semble faire sens. Ainsi conçue, la notion de « série culturelle » constitue un outil de recherche qui produit de l'intelligibilité qui soit la moins biaisée possible (c'est-à-dire la moins brutalement généalogique possible, puisqu'il va s'agi[r] d'utiliser la notion de série culturelle pour désamorcer la sempiternelle question des origines, qui fonctionne [...] comme un écran qui empêche le chercheur de travailler intelligemment). (Gerbier et Gautier 2011)

---

de Google, qui lance Stadia, sa plateforme de jeu en streaming. Le principe : un catalogue de jeux très haut de gamme auxquels on peut accéder sans avoir besoin de console ni de PC. Il suffit d'un écran, d'une connexion internet et d'une manette. » (Morel 2019)

Raisonnement en termes de séries culturelles est une façon de revisiter – avec un brin de *constructivisme assumé* – les intervalles identitaires entre les médias, une manière, répétons-le, d'interpréter les discontinuités en termes de continuités. Cela rejoint la perspective, elle aussi constructiviste, de Foucault, pour qui l'archéologue a la double mission de faire sortir de l'ombre certains aspects des phénomènes tout en créant des liens et des continuités entre eux.

La lecture sérielle revisite donc les intervalles mélodiques et harmoniques de la grande sérialité (de la grande syntagmatique sérielle ?) *médiatico-culturelle*. Elle révèle des liens et des continuités entre des éléments disséminés et apparemment disparates. C'est dans ce sens que le sérialiste culturel revoit et réorganise la cartographie des intervalles intermédiatiques – en n'hésitant pas à les réinterpréter, à les modifier ou à en créer de nouveaux pour les besoins légitimes de sa recherche.

## Bibliographie

Agence France Presse. 2018. « Un nouvel accord modifie la “chronologie des médias”, les films arriveront à la télévision plus vite après leur sortie ». *Franceinfo*, décembre. [https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/un-nouvel-accord-modifie-la-chronologie-des-medias-les-films-arriveront-plus-vite-a-la-tele-et-en-vod-apres-leur-sortie\\_3111671.html](https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/canal/un-nouvel-accord-modifie-la-chronologie-des-medias-les-films-arriveront-plus-vite-a-la-tele-et-en-vod-apres-leur-sortie_3111671.html).

Barthes, Roland. 1961. « Première Conférence internationale sur l'Information visuelle (Milan, 9-12 juillet 1961) ». *Communications*, 223-25. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1961\\_num\\_1\\_1\\_938](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_938).

———. 1975. « En sortant du cinéma ». *Communications* 23 : 104-7. <https://doi.org/10.3406/comm.1975.1353>.

Bellour, Raymond. 2012. *La querelle des dispositifs*. Paris : P.O.L.

Bolle de Bal, Marcel. 2003. « Reliance, déliance, liance : émergence de trois notions sociologiques ». *Sociétés* 2 (80) : 99-131. <https://www.cairn.info/revue-societes-2003-2-page-99.htm>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales. 2005. « Déliaison ». *Trésor de la langue française*. <https://www.cnrtl.fr/definition/deliaison>.

Cesbron, Mathilde. 2017. « Les trois mesures de Netflix pour renforcer votre addiction ». *Le Point Pop*, avril. [https://www.lepoint.fr/pop-culture/dossiers/dans-l-antre-de-netflix/les-3-mesures-de-netflix-pour-renforcer-votre-addiction-06-04-2017-2117754\\_3394.php#](https://www.lepoint.fr/pop-culture/dossiers/dans-l-antre-de-netflix/les-3-mesures-de-netflix-pour-renforcer-votre-addiction-06-04-2017-2117754_3394.php#).

Child Bayley, Roger. 1900. *Modern Magic Lanterns : A Guide to the Management of the Optical Lantern, for the Use of Entertainers, Lecturers, Photographers, Teachers, and Others*. 2e éd. Londres/New York : Upcott Gill/Charles Scribner's Sons. <https://archive.org/details/cu31924031263183/page/n18/mode/2up>.

Cloutier, Valérie. 2019. « Clubs vidéo : des irréductibles qui tirent leur épingle du jeu ». *Radio-Canada*, mars. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1161218/clubs-video-films-cinema-ville-quebec>.

Couégnas, Daniel. 1992. *Introduction à la paralittérature*. Paris : Seuil.

Cousin, Capucine. 2018. *Netflix & Cie. Les coulisses d'une (r)évolution*. Paris : Armand Colin.

Delorme, Stéphane. 2018. « Pourquoi le cinéma ? » *Cahiers du cinéma*, n 742. <https://www.cahiersducinema.com/produit/edito-n742-pourquoi>.

Dequen, Bruno. 2009. « Les collectionneurs de DVD. Technophilie galopante et reconfiguration de la cinéphilie ». *24 images*, n 142 : 22-27. <https://www.erudit.org/fr/revues/images/2009-n142-images1108039/25059ac.pdf>.

Gaudiaut, Tristan. 2020. « Netflix fait le plein d'abonnés à l'international ». *Statista*, janvier. <https://fr.statista.com/infographie/10302/nombre-abonnes-payants-netflix-monde-etats-unis-international/>.

Gaudreault, André. 1997. « Les vues cinématographiques selon Georges Méliès ou Comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire) ». In *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle ?*, édité par Jacques Malthête et Michel Marie, 111-31. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle.

———. 2015. « Le cinéma dit des premiers temps. Un bouillon de culture en pleine ébullition ». In *Techniques et technologies du cinéma. Modalités, usages et pratiques des dispositifs cinématographiques à travers l'histoire*, édité par André Gaudreault et Martin Lefebvre, 41-60. Rennes : Presses universitaires de Rennes.

Gaudreault, André, et Philippe Marion. 2000. « Un média naît toujours deux fois... » *Sociétés & Représentations*, n 9 : 21-36.

———. 2013. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin.

———. 2016. « Défense et illustration de la notion de série culturelle ». In *A History of Cinema without Names : A Research Project*, édité par Leonardo Quaresima et Federico Giordano, 59-71. Milan : Mimesis International.

Gerbier, Laurent, et Flaurette Gautier. 2011. « Naissance d'un genre, naissance d'un médium : les séries culturelles et la question des origines (science fiction et comic books). Compte rendu rédigé par Flaurette Gautier ». In *Deuxième séance du séminaire « série culturelle »*. Université François-Rabelais (Tours) : Laboratoire InTRu. <https://intru.hypotheses.org/537>.

Jenkins, Henry. 2013. *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*. Traduit par Christophe Jaquet. Paris/Bry-sur-Marne : Armand Colin/INA Éditions.

Klein, Naomi. 2020a. « La stratégie du choc du capitalisme numérique ». Traduit par Christophe Bonneuil. *Alternative révolutionnaire communiste*, mai. <https://alt-rev.com/2020/05/19/la-strategie-du-choc-du-capitalisme-numerique>.

———. 2020b. « Screen New Deal : Under Cover of Mass Death, Andrew Cuomo Calls in the Billionaires to Build a High-Tech Dystopia ». *The Intercept*, mai. <https://theintercept.com/2020/05/08/andrew-cuomo-eric-schmidt-coronavirus-tech-shock-doctrine/>.

Kristeva, Julia. 1969. *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil.

Larrue, Jean-Marc. 2015. « Du média à la médiation : les trente ans de la pensée intermédiaire et la résistance théâtrale ». In *Théâtre et intermédiabilité*, 27-56. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.

Letourneux, Matthieu. 2017. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. Paris : Seuil.

Littre, Émile. 1873. « Déliaison ». *Dictionnaire de la langue française. Tome 2*. Paris : Hachette. <https://www.littre.org/definition/deliaison>.

Manovich, Lev. 2010. *Le langage des nouveaux médias*. Traduit par Richard Crevier. Dijon : Les Presses du Réel.

Morel, Anthony. 2019. « Google lance son Netflix du jeu vidéo ». *BFMTV*, mars. <https://www.bfmtv.com/mediaplayer/video/google-lance-son-netflix-du-jeu-video-1147972.html>.

Müller, Jürgen E. 2007. « Séries culturelles audiovisuelles. Des premiers pas intermédiatiques dans les nuages de l'archéologie des médias ». In *Intermedialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*, édité par Marion Froger et Jürgen E. Müller, 93-110. Münster : Nodus.

Sontag, Susan. 1996. « The Decay of Cinema ». *The New York Times*, février, 60. <https://www.nytimes.com/1996/02/25/magazine/the-decay-of-cinema.html>.

Trujillo, Elsa. 2019. « Stadia, le “Netflix du jeu vidéo” de Google, débarquera en France en novembre ». *BFMTV*, juin. [https://www.bfmtv.com/tech/nouveautes-produits/stadia-le-netflix-du-jeu-video-de-google-debarquera-en-france-en-novembre\\_AN-201906060079.html](https://www.bfmtv.com/tech/nouveautes-produits/stadia-le-netflix-du-jeu-video-de-google-debarquera-en-france-en-novembre_AN-201906060079.html).

Vulser, Nicole. 2018a. « Le géant américain, poil à gratter des salles de cinéma ». *Le Monde*, novembre.

———. 2018b. « Netflix irrite les exploitants de salles de cinéma ». *Le Monde*, novembre. [https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/11/13/netflix-irrite-les-exploitants-de-salles-de-cinema\\_5382868\\_3234.html](https://www.lemonde.fr/economie/article/2018/11/13/netflix-irrite-les-exploitants-de-salles-de-cinema_5382868_3234.html).