



HAL
open science

La série télévisée est-elle une forme médiatique homochrone ou hétérochrone ? Du statut des intervalles sériels

Séverine Barthes

► **To cite this version:**

Séverine Barthes. La série télévisée est-elle une forme médiatique homochrone ou hétérochrone ? Du statut des intervalles sériels. Intervalles sériels, Université de Montréal, Apr 2019, Montréal, Canada. halshs-02097184

HAL Id: halshs-02097184

<https://shs.hal.science/halshs-02097184>

Submitted on 11 Apr 2019

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.

**La série télévisée est-elle une forme médiatique homochrone ou
hétérochrone ? Du statut des intervalles sériels**

Séverine Barthes (CIM-CEISME ; LabEx ICCA)

Colloque *Intervalles sériels* – Montréal, 5 et 6 avril 2019

Mon intervention va porter sur une relecture des notions d'homochronie et d'hétérochronie, proposées par Philippe Marion en 1997, dans le contexte médiatique d'aujourd'hui, qui n'a plus rien à voir avec celui dans lequel il a élaboré sa pensée. En effet, la question des intervalles sériels qui nous occupe aujourd'hui, et plus particulièrement celle de la gestion des intervalles interépisodes par les plateformes de vidéo à la demande, pose avec acuité la question de la temporalité de la diffusion et de la réception et même, si l'on fait un pas de côté, celle du statut proprement télévisuel ou non de ces séries.

Je commencerai ainsi par un rappel de ces notions d'homochronie et d'hétérochronie, puis je proposerai une relecture de ces deux notions en distinguant médium et média et donc deux régimes d'homochronie et d'hétérochronie. Ce faisant, je pourrai ainsi proposer une typologie des productions audiovisuelles sérielles en fonction de leur régime d'homochronie ou d'hétérochronie médiatique. Enfin, dans un dernier temps, je reli(e)rai cette question proprement médiatique aux analyses d'Hartmut Rosa sur l'accélération sociale.

Retour sur la théorie de Philippe Marion

Philippe Marion, dans son article « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », propose une typologie des médias selon leur médiativité. Parmi les critères retenus, je m'arrêterai aujourd'hui sur la distinction qu'il pose entre média homochrone et média hétérochrone en s'intéressant au « lien relationnel qui se noue entre l'émission et la réception de "sessions" médiatiques » (Marion, 1997, 82). Dans un contexte hétérochrone, nous dit-il, « le temps de réception n'est pas programmé par le média, il ne fait pas partie de sa stratégie énonciative » (Marion, 1997, 82). Il cite les exemples de la presse écrite, de l'affiche publicitaire, de la bande dessinée, médias face auxquels « le destinataire est [...] tenu d'imaginer et de gérer la durée de sa réception du message » (Marion, 1997, 82). Et Philippe Marion ajoute alors : « Gérer la durée du message, c'est le construire à sa façon, combler des vides » (Marion, 1997, 82), nous mettant ainsi face à la question des interstices, des intervalles que nous, récepteurs, créons entre nos propres « sessions médiatiques » de réception de tel ou tel média hétérochrone.

À l'inverse, les médias homochrones sont caractérisés par une forme de synchronicité entre le temps de l'émission et celui de la réception médiatique. Ils sont « conçus pour être consommés dans une durée intrinsèquement programmée » (Marion, 1997, 83). L'exemple le plus parfait de média homochrone, pour Philippe Marion, est la musique, avec comme preuve dans un raisonnement par l'absurde cette notion improbable d'« arrêt sur musique » qui est, pour reprendre ses termes,

« ontologiquement impertinent ». Font partie des médias homochrones le cinéma, la télévision, la radio, et Philippe Marion souligne comment la pratique du zapping est, par exemple, une manière de compenser la « contrainte syntagmatique de l'homochronie » par des « sauts paradigmatiques déviants » (Marion, 1997, 83).

Cette dualité entre homochronie et hétérochronie, Philippe Marion la reprend en 2013 dans son ouvrage co-écrit avec André Gaudreault, *La Fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Les deux auteurs s'intéressent alors à cette question de la gestion du temps du cinéma en régime numérique, tant en production qu'en réception. Voici ce qu'il écrivent :

« À l'aune du numérique, la frontière entre hétérochronie et homochronie semble donc s'estomper ou, à tout le moins, devenir poreuse. Plus exactement, nos nouveaux écrans et médias se singularisent par le fait qu'ils brassent, parallèlement, hétérochronie et homochronie, l'un et l'autre régime étant pour ainsi dire provisoire. Mieux — et l'on voit poindre ici l'un des traits majeurs de l'ère numérique : l'interactivité —, c'est le *spectacteur* (non pas le spectateur) qui détient de plus en plus souvent les clefs pour activer lui-même un régime et une posture de réception tantôt homochrone tantôt hétérochrone. [...] D'une certaine façon, et pour l'exprimer avec une légère tonalité dialectique, ils ont dépassé la « *thèse* hétérochrone » et l'« *antithèse* homochrone » pour aboutir à une *synthèse* que l'on pourrait qualifier de *polychrone*. Cela étant posé, il demeure bien sûr des médias

exclusivement homochrones ou hétérochrones. On voit mal, ou plutôt on entend mal comment la radio pourrait devenir un jour autre chose qu'homochrone. [...] » (Gaudreault et Marion, 2013, 113-14)

Je m'en excuse par avance auprès de Philippe Marion et d'André Gaudreault, mais je ne suis pas convaincue par la *synthèse polychrone* parce que j'ai l'impression que c'est plus une pirouette qu'une proposition sérieuse. D'ailleurs, la note de bas de page qui suit vient immédiatement, en complétant leur propos, en réduire drastiquement la portée puisqu'elle explique qu'en réalité, l'homochronie de la radio est déjà attaquée par des dispositifs numériques¹.

Le point de départ de ma réflexion sur le statut homochrone ou hétérochrone de la série télévisée est le même que celui de Philippe Marion et André Gaudreault sur le cinéma : comment les possibilités ouvertes par les pratiques numériques bouleversent ou non les caractéristiques des médias. En effet, la « contrainte syntagmatique de l'homochronie » dont parle Philippe Marion sied tout à fait au flux télévisuel, organisé depuis une station émettrice jusqu'aux multiples téléspectateurs. Mais dire que désormais la télévision est tantôt homochrone tantôt hétérochrone ne me semble pas rendre compte des

¹ Le texte de la note est le suivant : « À propos de la radio, il convient ici encore de nuancer en fonction de l'évolution conjointe des usages et des technologies. Ainsi [...] peut-on, avec une application iPhone (TuneIn Radio), interrompre le flux de la radio en appuyant sur pause et revenir sur les dix secondes précédentes si l'on a manqué un passage, ou encore enregistrer un extrait, etc. Le caractère radicalement homochrone de la radio peut dès lors être atténué. Plus encore [...], la radio cesse de n'être qu'une émission en continu, pour être reprise sous la forme de capsules autonomes (*podcasts*) pouvant être écoutées sur demande, téléchargées et archivées. » (Gaudreault et Marion,

mutations qu'elle connaît actuellement.

Une relecture de l'homochronie et de l'hétérochronie en distinguant medium et média

Pour tenter de résoudre cette aporie, je propose de repartir de la définition de média. Les catégorisations des différents médias sont multiples, parfois contradictoires ou croisées, aussi proposé-je de repartir des choses les plus simples. Je propose ainsi de distinguer :

- D'une part le médium (correspondant à l'adjectif qualificatif *médial*), c'est-à-dire le support de diffusion de l'information. Je me place ici au niveau de la production *technique* du message.
- D'autre par le média (correspondant à l'adjectif *médiatique*), c'est-à-dire les *institutions sociales* qui utilisent ces moyens techniques pour diffuser des messages. C'est le sens de média dans *média de masse* par exemple.

En m'appuyant sur cette dichotomie, je peux ainsi décliner l'homochronie (ou l'hétérochronie) à deux niveaux :

- Un premier niveau purement médial : l'image audiovisuelle — qu'elle soit télévisuelle, cinématographique ou numérique — est homochrome en ce qu'un rythme spécifique de défilement (24 ou 25 images par seconde au temps de l'analogique) est encodé, si je puis dire, dans le medium lui-même. Cette homochronie semble plutôt contrainte : même si l'on a pu étudier des cas de

télespectateurs regardant leur série en accéléré avec le *speed-watching* (Bouaziz et Levrault, 2016), cette pratique semble cependant relativement marginale. Il y a un consensus, globalement, sur l'homochronie médiatique de la télévision.

- Un second niveau médiatique : l'homochronie liée à la grille de programmation relève non pas du médium, mais du média compris au sens d'institution médiatique, qu'il s'agisse d'une entreprise au sens strict (TF1 ou ICI Radio Canada Télé), ou au sens d'Eliséo Veron, rappelé par Philippe Marion, « un ensemble constitué par une technologie plus les pratiques sociales de production et d'appropriation de cette technologie, lorsqu'il y a accès public [...] aux messages »(Marion, 1997, 79).

C'est ce niveau médiatique, qui ne fait pas forcément consensus, qui m'intéresse évidemment.

Dans cette conception, la question de l'homochronie ou de l'hétérochronie médiatique rejoint ainsi celle de la temporalité de la réception des médias. Si le modèle de l'homochronie est la télévision de rendez-vous et son parangon la télévision cérémonielle, il semblerait que celui de l'hétérochronie soit la désynchronisation permise par les étoilements numériques du contenu télévisuel. Mais même dans cette configuration des nouvelles consommations, les contenus télévisuels restent massivement regardés dans une fenêtre temporelle restreinte : ainsi, l'étude de Jean-Samuel Beuscart, Thomas Beauvisage et Sisley Maillard (2012) sur les audiences des télévisions de rattrapage indique

bien que la plus grande part de l'audience des programmes mis en ligne par les chaînes se fait dans les 24 heures suivant le téléversement et que l'on atteint plus de 70% de l'audience totale sous 7 jours (parfois même sous 3 jours pour certains types de programmes particulièrement périssables). Ainsi, l'hétérochronie médiatique semble dans ce cas relative : s'il n'est plus nécessaire, pour voir son émission, de se trouver effectivement dans une homochronie totale avec le moment choisi par le diffuseur pour la rendre publique, il reste un effet d'agenda important créé par la grille de programmation des chaînes de télévision.

Une nouvelle typologie créée à partir des pratiques de production

Face à ces pratiques extrêmement diverses, qui relèvent de la réception et sont éminemment personnelles, je propose de renverser la perspective et de prendre le point de vue de la production. Je propose ainsi une typologie à quatre termes, en ce qui concerne les séries que j'appelle encore, pour l'instant, télévisées :

- *Les séries télévisées essentiellement homochrones du point de vue médiatique* : ces séries ont intégré dans leur modèle de production que la réception doit se faire dans un espace de temps proche, si ce n'est concordant, avec celui de la première diffusion ;
- À l'opposé, *les séries télévisées essentiellement hétérochrones du point de vue médiatique* : leur réception n'est pas du tout programmée dans un espace de temps défini. La seule

homochronie à laquelle elles sont soumises est l'homochronie médiale de l'image audiovisuelle.

Entre ces deux pôles aux extrémités du spectre, on va trouver deux cas médians, très différents l'un de l'autre :

- Les séries à homochronie médiatique relative ;
- Les séries essentiellement homochrones reproposées par des industries culturelles sous des formes médiatiques essentiellement hétérochrones.

Attardons-nous maintenant sur chacune de ces catégories.

Les séries télévisées essentiellement homochrones du point de vue médiatique

Le meilleur exemple en est la série de *network* américaine, avec sa diffusion hebdomadaire et l'inscription de sa diégèse dans le calendrier social du téléspectateur américain : les personnages tout autant que le public préparent et vivent plus ou moins en même temps Halloween, Thanksgiving, Noël, et ces épisodes sont des moments attendus par le public. Certaines séries les ont même sanctuarisés, en quelque sorte, comme les *Treehouse of Horror* des *Simpsons* qui, pour Halloween depuis la deuxième saison, ont toujours la même forme de trois courtes histoires horribles mettant en scène les personnages habituels de la série dans des rôles inhabituels et mobilisant des personnages spécifiques comme les extra-terrestres Kang et Kodos.

Bien évidemment, cette homochronie médiatique n'est pas absolue,

sinon les séries ne pourraient pas être exportées et moulées dans des grilles de programmation répondant à d'autres logiques, ni être exploitées en DVD. Cependant, elles sont conçues pour être reçues de manière plus riche et plus optimale en fonction de ce calendrier social sur lequel est calé le calendrier de première diffusion. C'est peut-être dans ce sentiment d'une réception plus riche de sens que l'on peut trouver une des explications du comportement qualifié de sourciste chez certains *fans* français de séries américaines, souligné par Clément Combes dans ses travaux (Combes, 2017).

De même, l'intervalle interépisodique est géré en fonction du calendrier annuel de la série : quand les épisodes sont diffusés semaine après semaine, l'intervalle la plupart du temps n'exerce pas de pression sur le contenu de la fiction. Mais quand il y a une suspension momentanée (par exemple le *hiatus* de fin d'année ou une rétention organisée de la série à certaines périodes pour créer un effet de manque et maximiser l'envie, comme avant les *sweeps*, qui sont un moment vital pour l'établissement des prix des spots publicitaires), on aura assez souvent une pression sur le contenu de la fiction, avec par exemple un *cliffhanger* destiné à ce que l'intervalle rallongé ne soit pas un facteur de décrochage du public.

L'homochronie médiatique est ainsi certes un paramètre de réception, mais surtout un mode de production, un paramètre exodéterminé, c'est-à-dire déterminé par un pôle extérieur au récepteur (Bertrand, Derèze et Mercier, 1995, 153).

Cette homochronie médiatique semble être un fort marqueur de télévisualité. En effet, nous l'avons déjà dit, les programmes proposés en télévision de rattrapage sont massivement regardés dans les jours qui suivent leur diffusion (Beuscart, Beauvisage et Maillard, 2012). Et fait encore plus intéressant, même à une époque où le temps de la consommation différée n'était pas dicté par le dispositif technique de mise à disposition, le délai de visionnage dépassait rarement la semaine. C'est ce qu'on apprend d'une étude menée par Gisèle Bertrand, Gérard Derèze et Pierre-Alain Mercier sur les temporalités de la réception télévisuelle au début des années 1990, où les auteurs indiquent que le magnétoscope, loin de proposer une consommation à long terme pour les programmes enregistrés, était davantage utilisé dans des « pratiques de report d'écoute [...] à l'échelle du court ou du moyen terme. » (Bertrand, Derèze et Mercier, 1995, 147).

Les séries télévisées essentiellement hétérochrones du point de vue médiatique

Ce qui est visé ici, ce sont les séries produites sans que ne soit déterminée par l'instance de production une temporalité précise pour le visionnage. La seule contrainte qui subsiste est celle de l'homochronie médiale. La temporalité de la réception, une fois les épisodes mis à disposition, est laissée totalement à l'appréciation du visionneur. Ici, le cas prototypique est celui des séries produites pour Netflix, dont tous les épisodes sont rendus publics en même temps et où, si on le souhaite, on

peut regarder les treize épisodes d'affilée à la minute même où la série est mise à disposition. Mais on peut aussi choisir de voir un épisode par semaine, ou un par jour, sans que cela ne change quoi que ce soit à la façon dont a été conçu le contenu. Ici, la temporalité de la réception est totalement endodéterminée, décidée par le récepteur seul. L'intervalle interépisode au sein de la saison n'est plus un facteur déterminant opérant une pression éventuelle sur le contenu, il n'est plus qu'une possibilité laissée au téléspectateur de suspendre son visionnage à des moments signalés comme tels de coupure possible.

Les séries à homochronie médiatique relative

Cette catégorie renvoie à des séries qui s'inscrivent dans une homochronie médiatique exodéterminée (par exemple un rythme de diffusion ou de mise à disposition hebdomadaire) mais pour lesquelles cette homochronie médiatique n'exerce pas de pression forte sur le contenu lui-même : s'il y a bien, par exemple, des *cliffhangers* parfois en fin d'épisode (notamment pour les séries les plus feuilletonesques), il n'y a pas d'inscription dans le calendrier social des téléspectateurs ou dans le calendrier industriel de la télévision. C'est le cas par exemple des séries du câble, diffusées sur un intervalle de quelques mois et non tout au long de l'année, mais aussi de séries issues de nouveaux acteurs numériques autres que Netflix : de manière générale, Hulu, Amazon Prime Video ou CBS All Access rendent disponibles les épisodes de leur série semaine après semaine, sur un créneau d'environ trois mois. Il n'est

d'ailleurs pas étonnant que certains de ces acteurs soient issus de l'industrie télévisuelle (Hulu est un consortium entre NBC, ABC/Disney et Warner ; CBS All Access appartient à la chaîne CBS) tant, nous l'avons dit, l'homochronie médiatique exodéterminée semble être un marqueur fort de télévisualité.

Les séries essentiellement homochrones reproposées par des industries culturelles sous des formes médiatiques essentiellement hétérochrones.

Ici, il s'agit des séries qui connaissent, notamment à l'export, un reformatage de leur mise à disposition. C'est par exemple le cas de séries produites pour des chaînes de télévision traditionnelles aux États-Unis qui sont proposées en deuxième ou troisième fenêtre par des services de vidéo à la demande saison par saison. Mais c'était aussi le cas du coffret DVD, qui a inventé des formes ou de dispositifs de visionnage qu'on retrouve désormais sur les plateformes numériques.

Netflix propose également des phénomènes de recatégorisation moins radicaux, notamment par le biais des séries originales Netflix qui n'en sont pas vraiment : je fais allusion ici à certaines séries créées originellement pour une chaîne de télévision, dont Netflix a acquis les droits exclusifs de diffusion à l'étranger, et que la plateforme propose à raison d'un épisode par semaine (en suivant la diffusion originale dans le pays d'origine) : c'est le cas en France, par exemple, de *Better Call Saul* (diffusée sur la chaîne AMC aux États-Unis) ou de *Designated Survivor* (sur ABC), qui sont étiquetées en France *Netflix Original Series* alors qu'elles ne relèvent pas de la stratégie de production de Netflix (Barthes,

2018). Ainsi se maintiennent des îlots d'homochronie sur une plateforme qui, par ailleurs, encourage l'hétérochronie pour ses propres productions et son stock issu d'achats de catalogues.

Cette réflexion sur l'homochronie et l'hétérochronie médiatique permet d'apporter de nouveaux éléments sur un débat qui agite le secteur audiovisuel : peut-on toujours parler de série télévisée pour les séries Netflix ? Dans la perspective qui est la mienne, la réponse est négative. L'homochronie médiatique exodéterminée (essentielle ou relative) est un marqueur de télévisualité. Les séries produites pour Netflix, qui sont fondées sur une hétérochronie endodéterminée, abandonnent ce qui fait télévision, c'est-à-dire une inscription dans un flux (flux télévisé, mais aussi flux temporel de l'année), et deviennent une nouvelle forme de production audiovisuelle qui ne serait ni de la télévision ni du cinéma.

Une hétérochronie médiatique de plus en plus souvent mise en avant dans un contexte d'accélération

Mais il me semble qu'on peut tirer encore davantage le fil à partir des réflexions sur la gestion des intervalles interépisodes dans ces deux grands modèles de l'homochronie ou de l'hétérochronie médiatique. En effet, cette détermination d'un statut homochrome ou hétérochrone par l'instance de production et/ou de diffusion initiale s'inscrit à la fois dans l'héritage de pratiques préexistantes et dans des mutations sociales de

notre propre rapport au temps.

Qu'il s'agisse de l'enregistrement sur VHS, du visionnage à partir d'un DVD ou de l'achat d'une série télévisée auprès d'un site de vidéo à la demande comme iTunes, ces actes étaient avant tout un travail de la part du téléspectateur qui déployait dans ces actions une énergie plus importante que celle consistant à allumer son téléviseur à l'heure dite. Ce qui est différent aujourd'hui, c'est que ce travail de re-programmation qui était fait par le téléspectateur lui-même est effacé, amoindri, allégé par les dispositifs techniques mis en place par les industries culturelles. Il n'est pas plus coûteux, en termes d'action ou de cognition, de lancer Netflix que de lancer une chaîne du câble. Et tout l'enjeu des algorithmes de Netflix est de réduire le coût cognitif du choix en mettant en avant des propositions susceptibles de plaire à son abonné en fonction de ses consommations passées. Le média en tant que tel prévient donc la fatigue du choix de l'abonné, pour reprendre le terme de John Ellis qui décrit notre rapport aux médias comme un équilibre entre *time famine* — une famine temporelle qui fait que nous avons de moins en moins de temps pour faire de plus en plus de choses — et *choice fatigue* — une fatigue cognitive créée par toutes les micro-décisions que nous devons prendre au quotidien et qui relèvent d'une charge mentale (Ellis, 2000).

Dans cette tension entre famine temporelle et fatigue du choix, on peut réinjecter le jeu entre homochronie et hétérochronie : là où la télévision de flux donnait un cadre homochrome à la consommation de ses contenus qui nous contraignait soit à attendre le bon moment soit à

déployer de l'énergie pour se donner la possibilité de regarder plus tard en programmant, par exemple, un enregistrement, le modèle de la télévision à la demande qui se déploie aujourd'hui a intégré dans sa propre énonciation médiatique la possibilité d'une réception totalement hétérochrone des contenus. Le *rattrapage* de la télévision de rattrapage n'est rien d'autre que la formalisation médiatique assumée par les acteurs télévisuels traditionnels de l'hétérochronie aujourd'hui produite par les industries culturelles numériques. L'injonction d'une plateforme telle que Netflix à regarder ses épisodes en rafale est un appel à une réception totalement hétérochrone, avec cependant une injonction à aller toujours plus vite.

Nous retrouvons alors ici des considérations faites plus généralement sur la société par Harmut Rosa, qui fait de l'accélération une caractéristique de la modernité tardive. Si les DVD ou les plateformes, telles que Netflix, sont, pour reprendre sa terminologie, des accélérations techniques, c'est-à-dire des « accélération[s] intentionnelle[s] de processus orientés vers un but dans le domaine des transports, de la communication et de la production » (Rosa, 2014, 18), ces accélérations techniques provoquent aussi une accélération du changement social : « l'accélération sociale est définie par une augmentation de la vitesse du déclin de la fiabilité des expériences et des attentes et par la compression des durées définies comme le « présent ». » (Rosa, 2014, 22). Or, cette idée de compression du présent me semble assez proche de ce que Matt Hills, en étudiant la réception des DVD de séries télévisées, dit de la volonté des visionneurs de DVD de sortir du flux

télévisuel, ce flux se caractérisant par deux choses : son présent perpétuel et l'impossibilité de son accélération. Matt Hills explique ainsi que les textes télévisuels, avec le DVD, ne sont plus des moments dans une grille, conçus pour retenir ou atteindre un public d'un certain type, ils sont sélectionnés et isolés du flux télévisuel (Hills, 2007).

Cette sortie du flux télévisuel, en d'autres termes, donne une sorte de durée de vie plus longue à des productions qui auparavant n'étaient saisies que dans le présent de leur diffusion télévisuelle. Cependant, ce qui pourrait sembler une forme d'allongement de la durée de vie d'une série, une sorte de présent éternel, s'accompagne d'une accélération de la consommation. Nous nous trouvons ici face à une équation qui articule durée de validité et cycle d'obsolescence. Dans le cas traditionnel de la télévision de flux, les deux éléments étaient globalement concordants : l'épisode de la semaine avait une durée de validité à peu près hebdomadaire et son cycle d'obsolescence également (l'épisode ne devenait daté que quand un nouveau était diffusé la semaine suivante). Pour qualifier cette situation, Gisèle Bertrand et ses co-auteurs parlent de médias conchrones, par opposition aux médias dischrones où les deux valeurs diffèrent (Bertrand, Derèze et Mercier, 1995, 153). Aujourd'hui, la manière dont Netflix met à disposition les séries peut s'analyser en termes de dischronie : le fait que les épisodes soient toujours à disposition tend à augmenter radicalement la durée de validité des séries, mais en réalité, leur obsolescence semble bien plus rapide (veut-on regarder *13 Reasons why* des mois après nos amis ?), à l'exception de quelques séries très fortes dont les qualités ou le propos autorisent une

plus longue visibilité.

Cette accélération de l'obsolescence, on peut la rapprocher du troisième type d'accélération pointé par Harmut Rosa, celle du rythme de la vie. Il soulevait le paradoxe que le temps économisé par le passage de l'écriture de lettres à celle des e-mails avait été perdu par le fait que nous écrivons beaucoup plus de mails que nous n'écrivions de lettres. Il mobilise lui aussi la notion de famine temporelle, qu'il définit comme « l'augmentation du nombre d'épisodes d'action ou d'expérience par unité de temps » (Rosa, 2014, 25), autrement dit il s'agit de « faire et [...] vivre davantage dans une période de temps donnée en réduisant les pauses et les intervalles et/ou en faisant plus de choses simultanément, par exemple cuisiner, regarder la télévision et téléphoner en même temps » (Rosa, 2014, 27-28). L'hétérochronie médiatique mise en avant par les plateformes telles que Netflix, en systématisant l'effacement des intervalles interépisodiques et partant, du paratexte qui perd son utilité, inscrit la consommation audiovisuelle dans cette accélération généralisée qui contamine tous les secteurs de la société et modifie profondément notre rapport à la télévision dont la caractéristique première était l'inscription dans le présent du flux de diffusion.

Références bibliographiques

Séverine Barthes, « De quoi la série originale Netflix (*Netflix Original*) est-elle le nom ? Quelques jalons sur l'histoire de Netflix », colloque *La Numérisation généralisée de la société*, Montréal, Mai 2018.

Gisèle Bertrand, Gérard Derèze et Pierre-Alain Mercier, « De quelques temporalités de la réception télévisuelle », *Recherches en communication*, (3), 1995, p. 137-72.

Jean-Samuel Beuscart, Thomas Beauvisage et Sisley Maillard, « La fin de la télévision ? Recomposition et synchronisation des audiences de la télévision de rattrapage », *Réseaux*, 175(5), 2012, p. 43-82.

Franck Bouaziz et Olivier Levrault, « «Speed watching»: des séries à grande vitesse », *Libération.fr*, 2016. Adresse : https://www.liberation.fr/futurs/2016/12/26/speed-watching-des-series-a-grande-vitesse_1537518 [Consulté le : 11 avril 2019].

Clément Combes, « Figures de la sériophilie », *Terrains travaux*, N° 31(2), 2017, p. 223-243.

John Ellis, *Seeing things: television in the age of uncertainty*, London, 2000.

André Gaudreault et Philippe Marion, *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*, Armand Colin, 2013.

Matt Hills, « From the Box in the corner to the box set on the shelf: 'TVIII' and the cultural/textual valorisations of DVD », *New Review of Film and Television Studies*, 5(1), 2007, p. 41-60.

Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagénie des récits », *Recherches en communication*, 7, 1997, p. 61–87.

Hartmut Rosa, *Aliénation et accélération : vers une théorie critique de la modernité tardive*, Paris, France, La Découverte, 2014.