BONI, Marta (dir.) (2020), *Formes et plateformes de la télévision à l’ère du numérique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « PUR-Cinéma ».

François-Xavier Surinx est maitre en langues et lettres françaises et romanes. Il occupe la fonction de maitre-assistant à la Haute École Provinciale du Hainaut Condorcet et est membre du Liège Game Lab (laboratoire affilié à l’Université de Liège). Ses recherches portent sur la capacité du texte à effrayer le joueur dans le jeu vidéo et sur la catégorisation générique des œuvres vidéoludiques effectuée par les joueurs.

Sous la direction de Marta Boni, *Formes et plateformes de la télévision à l’ère du numérique* présente un ensemble de contributions qui entendent démontrer que, encore aujourd’hui, la télévision se développe et invente de nouvelles manières de prospérer (à l’encontre du discours volontiers pessimiste de nombreux usagers qui prédisent la fin de ce média). Les études des différents auteurs démontrent effectivement que le petit écran n’est pas mort, mais qu’il a muté de façon parfois radicale, et ce aussi bien au niveau de la plateforme en elle-même (« l’incarnation écranique, [...] l’interface, [le] support physique » ; p. 29) qu’au niveau des formes (les contenus projetés) qu’elle a accueillies au fil des âges. Divisé en quatre parties, l’ouvrage adopte une perspective pluridisciplinaire (théorie des médias, narratologie, esthétique, socioéconomie, sémiotique, études de réception, etc.) pour appuyer sa théorie.

Dans la première partie, les différents auteurs s’attardent sur la définition du télévisuel d’un point de vue archéologique et sur les signes avant-coureurs de la convergence avec le numérique. En plus de l’apport de chaque article à la compréhension de certaines logiques qui régissent les médias actuels, soulignons également leur intérêt pour la connaissance historique de procédés et d’instruments autrement peu connus du grand public.

À travers une étude des dispositifs cinématographiques de l’entre-deux-guerres, Ann-Katrin Weber postule que la convergence des différents médias n’est pas un phénomène neuf. En effet, déjà dans les années 1930, on peut observer que les industriels, alors dans une période d’expansion capitaliste, tendaient, à travers le « film intermédiaire », à faire converger différents médias comme la télévision, la radio et le cinéma.

Dans une recherche exploratoire, André Gaudreault et Philippe Marion s’étendent sur la crise que connait le cinéma à l’heure actuelle. Ils analysent notamment le fonctionnement du bélinographe, un des premiers appareils capables de transmettre des images à distance par un processus d’assemblage et de réassemblage des ondes hertziennes.

Valentina Re, quant à elle, s’intéresse de près à la transition progressive du *broadcasting* (la diffusion « traditionnelle ») vers le système de VOD (vidéo à la demande). La chercheuse montre que les nouvelles plateformes (Netflix et Amazon Prime, entre autres) n’ont que peu modifié la logique de flux qui a prévalu depuis les années 1950 (le programmeur détermine une suite d’émissions destinées à accrocher le spectateur). Au contraire, malgré un discours cherchant à convaincre le consommateur d’une rupture avec ce flux, Netflix dissimule cette logique de flux derrière une forme de choix qui est, en réalité, très orienté par le cadre sémiotique de la plateforme.

La deuxième partie analyse les évolutions récentes d’une composante presque indissociable de la télévision, à savoir, sa logique sérielle. Malgré qu’il s’agisse d’un sujet vaste et complexe, chaque contribution parvient à trouver des échos dans les autres, offrant ainsi un panorama très enrichissant sur le sujet, ainsi que quelques études de cas très intéressantes pour la culture du lecteur.

Jean-Pierre Esquenazi explore la manière dont les formats de série ont évolué grâce, notamment, au *binge watching* (une logique de flux poussée à l’extrême qui consiste en un enchainement ininterrompu d’épisodes). Ainsi, là où les anciennes séries employaient un format épisodique (des épisodes sans autres liens qu’un contexte global et des personnages récurrents), les productions actuelles adoptent préférentiellement un format feuilletonesque (plusieurs épisodes liés par une même trame narrative), plus propre à générer des effets de suspense qui favorisent un fort engagement du public.

À travers une étude de cas portant sur un nombre considérable de séries comiques, Luca Barra prolonge le propos d’Esquenazi. En effet, ce genre, autrefois populaire, survit difficilement dans le nouveau contexte de visionnement offert par la VOD. Dès lors, la comédie doit trouver à s’adapter et à évoluer en s’inspirant d’autres modèles qui tirent leur épingle du jeu, notamment en s’hybridant avec les contraintes (temps par épisode, épisodes par saison, etc.) et le ton de la série dramatique ou en revenant à un format épisodique (qui permet un moindre investissement des producteurs, afin de limiter les pertes en cas de manque d’audimat).

Giulia Taurino, quant à elle, analyse la fonction du *revival*, une production, à mi-chemin entre intertexte et sérialité, qui ressuscite une ancienne série. À travers l’étude d’un cas exemplaire, *X-Files*, la chercheuse montre que ce type de production, bien que principalement adressée à un public nostalgique, modifie la structure narrative des saisons originales afin de s’adapter aux nouvelles logiques de diffusion, ce qui permet d’ériger le *revival* comme un nouveau genre narratif.

Dans un tout autre contexte, Andrea Esser explore le transnationalisme (la collaboration et l’interdépendance d’une pluralité d’acteurs œuvrant sur un même projet) des séries danoises et, au moyen de plusieurs entretiens, tente d’exhumer les raisons qui ont mené au succès de ces productions au Royaume-Uni. Si plusieurs théories sont avancées, l’auteur insiste néanmoins sur l’hybridation de la forme de la série danoise avec le professionnalisme des productions américaines et anglaises, ce qui confère à ces émissions une image à la fois qualitative et exotique dans un contexte très concurrentiel.

Liz Clarke analyse la communication médiatique de la plateforme Hulu qui se distingue de ses principaux concurrents (Netflix et Amazon Prime, qui forment presque un oligopole) par sa diffusion d’émissions à un rythme plus traditionnel (hebdomadaire ou quotidien) et sa mise en avant des femmes dans le processus de production. Le constat final de l’autrice, relativement déceptif, est que les formes culturelles moins prestigieuses donnent aux femmes (et aux minorités) un accès facilité à des postes élevés qu’elles ont tendance à perdre avec l’expansion et la légitimation culturelle de ces mêmes sociétés de production.

Dans une troisième partie, les contributions exposent la manière dont le petit écran étend l’expérience qu’il propose à travers d’autres médias. À nouveau, malgré l’étendue du sujet, les différents articles parviennent à retranscrire une vision globale du paratexte télévisuel et démontrent, par un autre biais, que la télévision a su transformer le numérique en extension de ses productions plutôt qu’en antagoniste.

Mélanie Bourdaa revient sur les théories de Henry Jenkins concernant la culture de convergence et le transmédia. À travers l’étude de cas de deux séries produites par Netflix (*House of Cards* et *13 Reasons Why*), l’autrice montre que les nouvelles modalités de visionnage (notamment le *binge watching*) n’encouragent pas le public à produire des discours sur l’univers fictif des séries (dont chaque saison est consommée en très peu de temps et suivie d’un long temps d’attente), mais plutôt sur les protagonistes des fictions, car ils peuvent susciter un certain attachement.

Toni Pape étudie le cas de la série norvégienne *Skam*, déployée en premier lieu sur les réseaux sociaux et puis seulement à la télévision. Bien qu’étant un cas totalement à part dans la culture contemporaine, cette série démontre la possibilité d’aboutir à des expériences esthétiques d’un genre nouveau grâce au transmédia.

À travers l’étude des sites officiels de dix séries québécoises, Stéfany Boisvert montre que le paratexte des séries est pensé en fonction de quatre types d’approches qui sont déterminés en fonction du public ciblé par la production. Même si son étude s’attarde surtout sur le genre visé par ces paratextes, l’autrice clôture son propos en ouvrant la réflexion : d’autres critères sociaux semblent être visés par les producteurs lors de la création d’une série.

Jean Châteauvert et Marida di Crosta étudient le format du vidéoblog, qui apparait comme un véritable laboratoire des formats, mélangeant volontiers la réalité et la fiction et conférant aux créateurs des solutions de production à moindre cout.

Enfin, la dernière partie s’intéresse aux pratiques des consommateurs et à la manière dont la télévision tente de s’y adapter (avec plus ou moins de succès). Malgré l’intérêt propre de chaque article, on regrettera dans cette partie un certain manque de cohésion ou de parallèles à tisser entre les trois contributions.

L’article de Maude Bonenfant et d’Audrey Bélanger analyse la manière dont YouTube et Twitch ne manifestent pas tant une postmodernité télévisuelle, mais plutôt une forme d’hypermodernité. En effet, ces plateformes récentes ne manifestent pas une rupture avec les valeurs modernes, mais elles les hypertrophient : le progrès devient la cybernétique ; la raison, le (néo)libéralisme ; la recherche du bonheur, l’hyperindividualisme ; tous encouragés par le modèle de ces plateformes Web. Appuyée par des schémas synthétisant le propos, cette contribution se révèle parmi les plus riches et éclaire sensiblement plusieurs autres articles par le contexte global qu’elle établit.

Pierre Barrette étudie le cas de *Série noire*, une série multiplateforme possédant un discours métatextuel assez prononcé, ce qui rend l’œuvre davantage accessible à une frange des téléspectateurs relativement exigeants. Grâce à ce trait, la série a été érigée comme une œuvre de qualité, ce qui a permis à la chaine de diffusion originelle (Radio-Canada) de réaffirmer son statut culturel élevé.

Enfin, Kira Kitsopanidou clôt le volume par une enquête qualitative auprès des sériephiles et producteurs fréquentant les festivals de séries. L’autrice remarque ainsi que ces évènements tendent à monnayer l’attention des participants et à se développer comme une partie intégrante de l’écosystème des séries, puisqu’ils permettent aux producteurs de directement se renseigner sur les gouts du public.

Comme on l’aura aisément compris à la lecture des lignes précédentes, ce volume s’adresse à toute personne désireuse de mieux saisir les enjeux, l’évolution et le fonctionnement de la télévision et des médias se situant dans son prolongement. Par ailleurs, avec un sujet semblable, il convient de noter l’empreinte anticapitaliste et/ou féministe de certains articles, donnant à voir les médias analysés à la fois comme issus de tactiques industrielles et comme des réservoirs d’imagination qui, parfois, savent justement profiter de ces tactiques pour aboutir à des créations originales et/ou humanistes.

Malgré les nombreuses théories et auteurs cités, la majorité des articles se révèlent relativement accessibles, notamment au niveau du style d’écriture. En revanche, le futur lecteur comprendra plus aisément certains passages s’il possède déjà un bagage lexical contenant certains termes spécialisés (*binge watching*, mème, GIF, etc.) et une connaissance minimale des grands noms de ce milieu économique. La lecture ne sera d’ailleurs que plus fluide et agréable si le lecteur est lui-même adepte des programmes télévisés.

Enfin, on pourrait se questionner sur l’actualité de ce livre, paru début 2020, après deux ans de pandémie qui ont encore fait évoluer les pratiques de consommation liées aux écrans. Que l’on se rassure, les études des différents auteurs ne sont pas invalidées par ce contexte. Bien au contraire, même s’il sera très intéressant de réaliser des recherches complémentaires dans une période post-COVID, on peut d’ores et déjà estimer que certains constats ont été renforcés par ce contexte qui a probablement favorisé un second souffle de ce que Bonenfant nomme « l’hypermodernité ».