



Erotico-horrifique sur Netflix : un genre infiltré ?

CHAUVET Emeline, PERINEAU-LORENZO Sylvie

Cultural Express, n°8, 2023, Les fictions horrifiques à l'ère du numérique

Pour citer cet article :

Emeline Chauvet, Sylvie Perineau-Lorenzo, « Erotico-horrifique sur Netflix : un genre infiltré ? », *Cultural Express* [en ligne], n°8, 2023, « Les fictions horrifiques à l'ère du numérique », Giovanni Berjola (dir.), URL :

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://cultx-revue.com/article/erotico-horrifique-sur-netflix-un-genre-infiltre>

Érotico-horrifique sur Netflix : un genre infiltré ?

Le cinéma obscène quelle splendeur ! [...] c'est un « art muet », un « art sauvage », la passion contre la mort et la bêtise.

Paul Éluard, Lettre à Gala, avril-mai 1929¹

Les films contemporains horrifiques abondent, aussi bien dans les offres vod des chaînes sur abonnement que dans les circuits du *streaming* sur le web. Or, il existe une production qui allie l'érotique – ou une forme d'érotisation – à l'horrifique, particulièrement lorsqu'il est fait appel à une part puissamment charnelle. Cela ne va pas sans occasionner des modalités de réception complexes car les affects associés peuvent se contredire. L'expression érotico-horrifique n'est pas créditée d'une valeur de catégorisation : les plateformes telles que Netflix ou Amazon ignorent totalement l'acception, quels que soient les mots-clés².

Même si la veine érotico-horrifique a connu bien des déclinaisons antérieures, avec des fortunes ou des degrés de légitimité variables mais dont nous redécouvrons la richesse, l'une des difficultés persistantes tient à cette alliance, qui fait franchir les frontières des genres. Notre propos est donc de retracer sur Netflix la présence de films que nous pourrions qualifier d'érotico-horrifiques, d'interroger les modalités de cette catégorisation, de mettre en lumière les processus de valorisation qui en découlent, aussi bien du côté de l'expérimentation sensible que de la légitimation axiologique. À cette fin, le corpus de cette étude sera constitué de films disponibles sur cette plate-forme mais exploitera plus largement l'environnement promotionnel et représentationnel des films (choix algorithmiques, interface et dispositif de *streaming*, métadonnées, visuels promotionnels).

Notre hypothèse sera que l'affiliation générique souffre d'inexactitudes et d'approximations car elle est tiraillée entre la volonté commerciale de Netflix et la validation spectatorielle contrainte, qui s'occupe moins de définir une catégorie que de choisir quel prochain film voir. Par voie de conséquence, des genres non explicitement nommés, tels l'érotico-horrifique, s'invitent sur la plate-forme et, ainsi infiltrés, stimulent les affects et les imaginaires.

1. Capitaliser l'appétence des spectateurs

1.1. Plateformisation de l'offre en *streaming*

Offrant de la vidéo en *streaming* en France depuis septembre 2014, Netflix est une plate-forme au sens d'un « intermédiaire [...] entre une offre et une demande³ ». Son efficacité repose sur une « économie de la jouissance⁴ » florissante⁵ puisque l'abonnement mensuel fournit un accès illimité à un catalogue immense de films et de séries⁶, des intégrales (essentiellement de séries), des contenus majoritairement très récents et des productions labellisées « Netflix Original ». En outre, Netflix installe un système de prescription déployé dans différents « signes la plaçant dans une position de connaissance à l'égard du catalogue disponible et d'experte dans les critères à appliquer pour les évaluer⁷ ». Par un effet de circularité, la plate-forme construit un usager « institutionnel⁸ », inscrit dans « a configured relationship⁹ », littéralement « netflixé ».

On peut parler de plateformisation en ce sens que l'entreprise a bâti « un écosystème au sein duquel elle contrôlera le composant “essentiel”¹⁰ », à savoir la consommation addictive de films et de séries par des abonnés toujours plus nombreux. À l'instar de la plateformisation décrite par Bullich, Netflix s'est doté d'une triple sphère d'action, œuvrant comme « outil de

diffusion d'informations et de biens et services », « dispositif d'inscription et d'enregistrement des traces des actions de ses utilisateurs » et « opérateur de mise en activité¹¹ ».

Pour communiquer son offre de contenus, Netflix classe les vidéos en dix-huit « Genres » sur l'interface d'ordinateur ou « Catégories » sur l'interface mobile¹² : Action, Anime, Comédies, Documentaires, Drames, Émotions à la française, Fantastique, Français, Horreur, Indépendants, International, Jeunesse et famille, Musique et comédies musicales, Policier, Primés, Romance, SF, Thriller. Leur hétérogénéité patente impose de ne pas tous les considérer comme des genres au sens classique de catégories esthétiques et symboliques mais, pour certains, au sens de critères de généricité valorisables comme arguments et exploitables pour une production ultérieure.

Le catalogue de Netflix ne contient presque aucun classique de l'horreur¹³ : le regroupement « Films d'horreur cultes » ou « Films d'horreur série-B », pourtant prévu, est encore vide¹⁴. Du côté des réalisateurs, Cronenberg est présent avec *Shivers* (1975), pourtant peu connu ; du côté des films, les deux exceptions sont *Les Dents de la mer* (1975) et *Shining* (1980). Il existe encore moins de classiques érotiques même si Netflix propose des « Thrillers torrides ».

1.2. Leviers d'appétence

Même si la stratégie de Netflix s'adapte, son objectif reste unique : valoriser son catalogue présenté comme suffisamment fourni et varié pour que les abonnés ne s'intéressent pas à la concurrence. Selon un article signé d'employés de Netflix¹⁵, l'accès aux contenus selon un parcours d'attente rallie 80% des choix tandis que le parcours de recherche équivaut à 20% des choix, avec un passage libre de l'un à l'autre. L'article expose comment la capitalisation d'informations sur les pratiques et habitudes des usagers (« vast amounts of data that describe what each Netflix member watches, how each member watches (e.g., the device, time of day, day of week, intensity of watching)¹⁶ ») a permis de créer un bouquet d'algorithmes de recommandation, dont certains intitulent les rubriques de l'interface utilisateur : « Personalized Video Ranker : PVR » qui, à partir de l'ensemble du catalogue, ordonne les catégories et les rangs des contenus en fonction de la probabilité qu'ils ont de plaire selon le profil considéré ; « Top-N Video Ranker », qui liste les titres à succès dans les catégories puis les range par pourcentage décroissant de recommandation, sans exploiter l'ensemble du catalogue ; « Trending Now », qui répercute les tendances récurrentes ou ponctuelles ; la « Video-Video Similarity » qui analyse toutes les vidéos et leur en associe d'autres selon un principe de similarité (d'où le titre de rubrique « Because You Watched »). Delaporte signale que le principe de Netflix ainsi n'est pas tant de cibler des usagers que des « communautés de goûts » (Watercutter, 2017)¹⁷. En fait, il s'agit plus d'un effet de masse et d'une conséquence que d'une intention première, l'essentiel étant de proposer très rapidement un choix probant à l'utilisateur¹⁸. Ainsi, la rubrique « Pépites pour vous » (renommée, au clic, « Chef d'œuvres méconnus ») présente les genres pêle-mêle, sans différencier les films déjà vus ni relier entre eux les profils d'un même compte.

Dans l'article, les auteurs explicitent les autres modélisations optimisant les recommandations : « Page Generation : Row Selection and Ranking », qui cumule l'usage des tous les algorithmes antérieurs et qui adapte son filtrage des résultats à partir de modèles de comportement, donc à partir des usagers ; « Evidence selection », qui offre un panel d'informations à mettre en avant comme argument mercatique. Alors que les auteurs affirment que le « search algorithms combine play data, search data, and metadata to arrive at the results and recommendations that we offer¹⁹ », les résultats s'avèrent indépendants du profil et la recherche non corrélée aux recommandations. En revanche, le filtrage fait évoluer

les résultats : avec « érotique », le 19 juin, apparaissent par exemple *Piranhas* ou *Bram Stoker's Dracula*, absents la veille. De ce fait, affirmer que le système de recommandation médié par l'interface d'accueil aboutit à « un espace où une représentation de l'utilisateur, fondée sur une sélection de traces, et des contenus sont mis en relation dans un processus de modélisation²⁰ » paraît assez simplificateur.

À la différence d'autres plateformes de *streaming*, Netflix s'est donné un rôle de pipeline vidéo, mondialisant son offre et lissant les aspérités de l'expérience sur ses interfaces. Les choix mercatiques et les algorithmes entrent dans ce processus de lissage moyennant une représentation stéréotypée de l'utilisateur modèle.

1.3. Pression de consommation

Quelle que soit l'interface ou l'appareil considéré, Netflix marque chaque expérience par une prolifération de stimulations sonores et visuelles (le lancement d'extraits ou de bandes annonces au survol des imageries), de contenus et de niveaux d'information. Outre la tabularité de la première page, Netflix propose une exploration en profondeur à partir du bouton « Plus d'infos », ouvrant une seconde fenêtre. Par ailleurs, l'option « Ajouter à ma liste » suggère de mettre des titres en mémoire et de programmer ainsi la consommation. Les échecs de la recherche (« Aucun résultat ... », Fig.1), sont compensés par la proposition : « mais les fans ont aimé ... ».



Fig.1 Capture d'écran, ordinateur © Netflix

En outre, quitte à amoindrir la pertinence ou à déformer les termes, Netflix automatise la création d'une recherche jusqu'à exploiter « partial queries of two or three letters²¹ », arguant que le clavier de la télévision ne serait pas adapté à la frappe de texte.

Par ses mails ou sa communication sur les réseaux (Fig.1), Netflix renforce la pression de consommation à chaque étape : par l'amorçage d'un discours d'annonce (« Nous venons d'ajouter une série TV qui devrait vous plaire » ou « L'avant-première. Préparez-vous à en prendre plein les yeux : nouveaux films et séries, grands classiques débarquant sur Netflix, etc. ») ou, sur le mode du rendez-vous « Disponible vendredi 13 mars... » ou la notification d'un titre imminent - Fig.2), par l'incitation au commentaire (« Plus vous évaluez de titres, plus nous pouvons vous suggérer des films et des séries qui devraient vous plaire. »), par la relance (« N'oubliez pas de terminer *I Am A Killer* »), par des suggestions (« À la recherche de Séries d'épouvante US ? »).

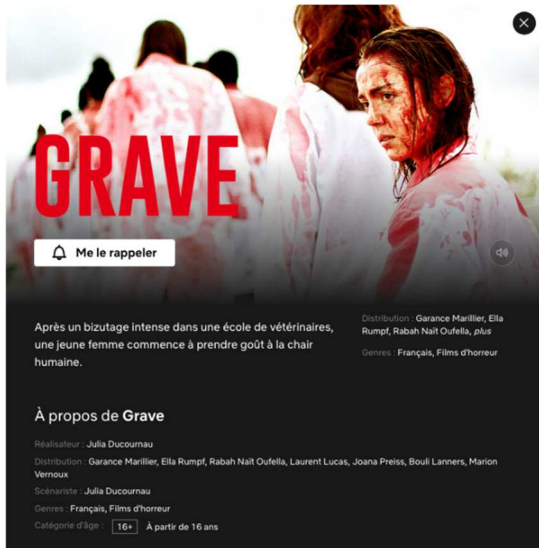


Fig.2 Capture d'écran, fil Twitter © Netflix
Netflix



Fig.3 Capture d'écran, mobile © Netflix

Certaines recommandations (« Vous avez fini... Voici d'autres idées pour vous. ») se contextualisent selon les genres : « Retenez votre souffle » pour les thrillers ou « Faites monter l'adrénaline » pour les sensations propres au fantastique ou à l'horreur. Netflix propose même de réitérer les expériences : « Plongez-vous à nouveau dans les titres qui vous ont fait vibrer. Revivez vos moments préférés ou regardez tout depuis le début », après s'être employé à varier les visuels des films, pluralisant ainsi leur appréhension (Fig.4-8).

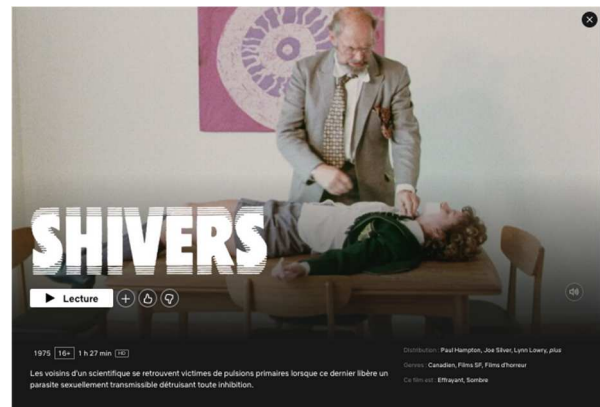
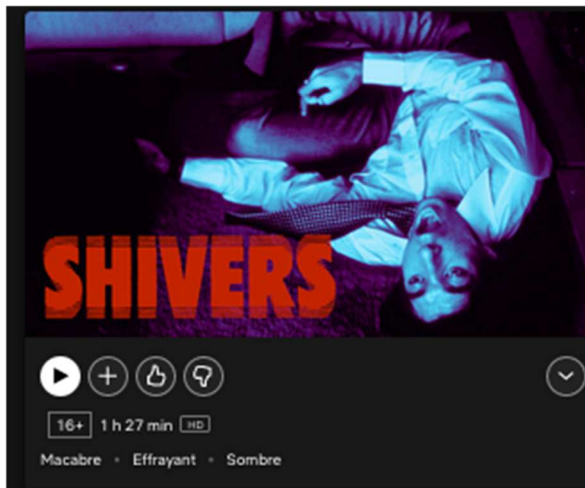


Fig. 4-5 Captures d'écran, ordinateur, fenêtres 1 et 2 © Netflix

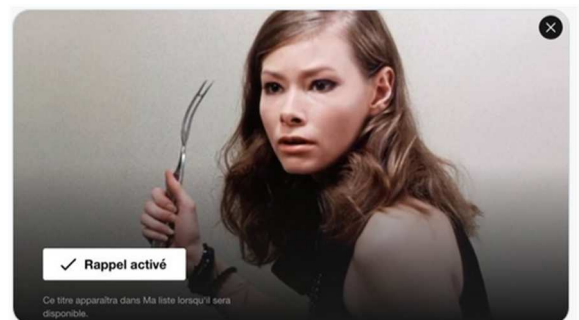
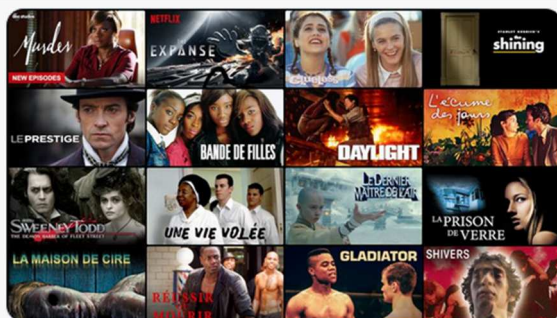


Fig.6-7 Captures d'écran, mobile, mur et fenêtre 2 © Netflix

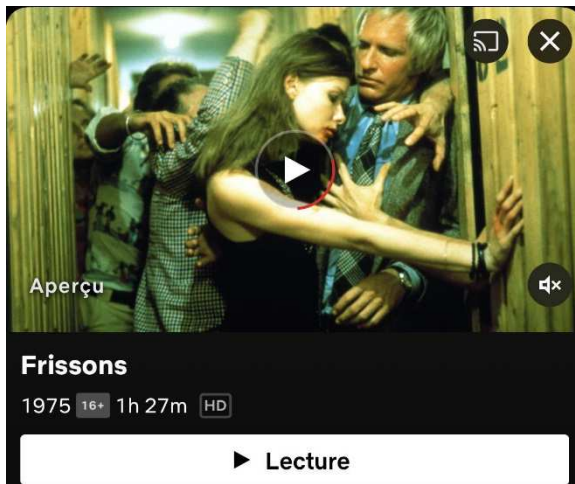


Fig.8 Capture d'écran, mobile, avant l'extrait © Netflix

Le flottement notionnel émette les taxinomies au profit de suggestions multiples qui construisent une expérience utilisateur tenant avant tout compte des usages. De son côté, l'érotico-horifique infiltre une catégorisation générique déjà relâchée.

2. Croisement générique, l'érotico-horifique

2.1. Un genre inexistant ?

Dans la terminologie qualifiant les films d'horreur mâtinés d'érotisme, il existe un décalage entre l'anglais qui parle d'« Erotic Horror (Cinema) » et le français qui ne reconnaît pas l'expression « érotico-horifique », donc probablement pas le genre correspondant. Spohner constate que « le terme "horror" est très prisé par les Anglo-Saxons, les Italiens, et les Espagnols, alors que les Français lui préfèrent généralement "fantastique" ou "terreur" sauf quand il s'agit d'explorer les sous-cultures du genre fantastique comme le gore²² ». Si l'hybridité générique est fréquente, il existe peu de courants qui se soient spécialisés dans ce dosage d'érotisme et d'horreur : les plus connus sont le *giallo* (chez Bava, Bertolucci ou Argento) et le *nazi porn*, avec *Portier de nuit* (1974) de Cavani, *Salo* (1975) de Pasolini et *Salon Kitty* (1977) de Brass. On peut également citer toute la veine érotique et horifique de l'*hentai* au Japon (par exemple la série *La Blue Girl*, adaptée du manga de Toshio Maeda).

Par ailleurs, les travaux universitaires rapprochent rarement les deux veines de façon explicite et c'est peu fructueux lorsqu'ils le font. Ainsi, le *Dictionnaire* de Hutchings²³ dédié au cinéma d'horreur répertorie moins d'une dizaine de travaux croisant érotique et horifique dans une bibliographie de 29 pages. À l'exception d'ouvrages interrogeant directement le lien entre horreur et orientation sexuelle (Harry M. Benshoff, *Monsters in The Closet : Homosexuality and the Horror Film*, 1997²⁴) ou associant toute charge sexuelle à l'horreur (David Hogan, *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film*, 1986²⁵), l'érotico-horifique sert essentiellement de mise en perspective. De même, sur les 700 ouvrages (en allemand, anglais, espagnol, finlandais, français et italien) consacrés au cinéma d'horreur que recense Spohner, un seul valorise la relation entre horreur et érotisme dans une tension entre valeur esthétique et faire-valoir mercatique : Stephen Thrower, *Eyeball Compendium : Sex and Horror, Art and Exploitation* (2003)²⁶.

De plus, film d'horreur et film érotique sont identiquement déconsidérés, surtout au regard de la morale. Passek confirme cette relégation par l'industrie cinématographique : « L'érotisme au cinéma a connu le même parcours que d'autres genres (l'épouvante, la science-fiction), systématiquement exploités dans des productions marginales²⁷. » Discrédit

moral et discrédit esthétique s'allient dans la perception péjorative de l'horreur. Dans la notice que Passek consacre au fantastique, les qualificatifs maléfique ou satanique (parlant de Dracula ou de *Rosemary's baby*) s'associent à l'horreur, tandis qu'il lui impute un « renouvellement très lent [du fantastique], trop souvent réduit à un renforcement des effets de l'épouvante, du sang, du suspense, des trucages, des masques²⁸ ». Face à la double figure de Frankenstein et de Dracula, Passek évoque un courant du fantastique engagé « dans une direction nettement plus adulte, qui accepte les implications violentes et sexuelles du genre²⁹ ». L'illégitimité du cinéma d'horreur semble lui assigner vis-à-vis du fantastique un statut analogue à celui de l'érotisme vis-à-vis du cinéma porno³⁰. De plus, la classification du CNC se charge de rapprocher un peu plus les deux genres. Ainsi, en France, un film « tous publics » peut « comporter des scènes de violence et de sexe tant que celles-ci restent fugitives, peu intenses ou présentées sans complaisance³¹ », tandis qu'horreur comme érotisme rendent un film passible d'une interdiction aux moins de 12 ans (« la violence ou l'horreur y sont présents³² », sinon aux moins de 16 ans (« La sexualité y est abordée de façon crue, appuyée ou est associée à la violence³³ »).

En revanche, dans le cercle des connaisseurs et des amateurs d'un cinéma différent, la revue *Midi-Minuit Fantastique*³⁴ avait fait découvrir sans tabou à ses lecteurs l'érotico-horrifique à son éclosion, à la Hammer. De même, l'ouvrage empreint de lyrisme de Kyrou intègre le binôme Frankenstein-Dracula et prône pour les films un érotisme libéré, à condition d'« oublier tous les interdits³⁵ ».

Pour autant, la suture générique entre horreur et érotique ne s'est pas réalisée, du fait d'une appréhension de l'horreur comme concept (Spehner) plus que comme genre autonome : « l'expression [...] imprécise [...] signifie simplement qu'on y voit des choses monstrueuses, cruelles, capables de susciter chez le spectateur effroi ou épouvante³⁶. » De même, lorsque Sadoul, historien du cinéma, parle de « film de terreur³⁷ », il confond peut-être l'affect de l'horreur, certes fondateur, avec un principe générique plus large. Là où le drame et la comédie ont pu terminer leur parcours et devenir des genres, cinéma érotique comme cinéma d'horreur seraient restés immatures. En fait, l'horreur est donnée comme une évolution voire une variante du fantastique : pour la production américaine en 1980-90, Passek évoque des « interludes sanglants ou violents » et déplore : « la variante "gore" paraît condamnée à se répéter inlassablement dans d'interminables *sequels* », tandis qu'il note l'apport par les Anglais de la « couleur utilisée [...] pour son pouvoir de choc » ou salue au début des années 60, un fantastique italien inspiré du gothique, livrant des « histoires d'amour et de sang, stylisées comme un opéra³⁸ ».

2.2. Émergence d'un canon érotico-horrifique ?

Chez Netflix, l'éditorialisation de contenus ne s'oppose pas à l'« autorité algorithmique » : ces deux « logiques de classement de l'information³⁹ » sont mobilisées étant donné que les algorithmes dynamisent la morpho-syntaxe⁴⁰ des contenus à éditorialiser. En effet, l'entreprise a capitalisé, sous forme de données identiquement analysées par « microtags⁴¹ », une base immense de titres, présents ou non dans son catalogue. De là, elle a extrait une foule de « microgenres », aussi appelés « *altgenres*⁴² » en interne, qui combinent les microtags et constituent « l'ensemble de l'univers possible des différents genres⁴³ ». Ces données de classification, « brutes » mais très précises (telles que « Films d'horreur cultes des années 1980, à l'esprit déroutant »), restent invisibles mais conditionnent les résultats et leurs descriptions. En effet, Netflix charge des signes paratextuels de différentes grandeurs d'une fonction d'« évidence » (« "images, synopsis, and other evidence" : These can be chosen to highlight different aspects of a video⁴⁴ »). Or, selon Barker, il faut « take seriously the countless "ancillary discourses" that presently accompany a film's cultural circulation and

prefigure its consumption » car « they constitute a discursive framework around a film, a kind of mental scaffolding⁴⁵ ». Par conséquent, outre les résultats eux-mêmes, le réglage interprétatif dépend de ces divers arguments (visuels en vignettes, fiche descriptive avec descripteurs « Ce film est », catégorisation en « Genre », bande-annonce ou extrait) ainsi que de leurs caractéristiques fonctionnelles (ouverture d'une 2^{ème} fenêtre pour plus d'informations), phénoménologiques (variabilité des visuels, fluctuation des descripteurs) ou même taxinomiques (l'argument récurrent de similarité), qui leurrent l'utilisateur sur l'autonomie de ses choix ou la sérendipité.

La matrice de l'érotico-horrifique est dissymétrique : il n'existe aucun regroupement des films érotiques alors que la catégorie horreur, bien attestée, est précisée par des sous-catégories (« film d'horreur gore », « film d'horreur SF effrayant à suspense »), des spécifications⁴⁶ ou même une hybridité (« Comédies d'horreur »). En revanche, l'érotisme est largement disséminé à travers les microtags (« comédie érotique », « torride », « intime ») ou par la classification (« 16+ : sexe »). De ce fait, présenter des films au croisement de l'horreur et de l'érotisme forge un canon érotico-horrifique générique propre à Netflix de même que cela façonne pour les spectateurs une expérience *a priori* des films ainsi regroupés.

2.3. Vers un corpus d'étude stabilisé

Si Madrigal affirme que « all the genre's existence means is that, based on an algorithm [...], there are some movies out there that fit the description⁴⁷ », cela n'induit pas que la description soit une catégorisation pertinente (Fig. 9) ou même suffisante de l'occurrence.

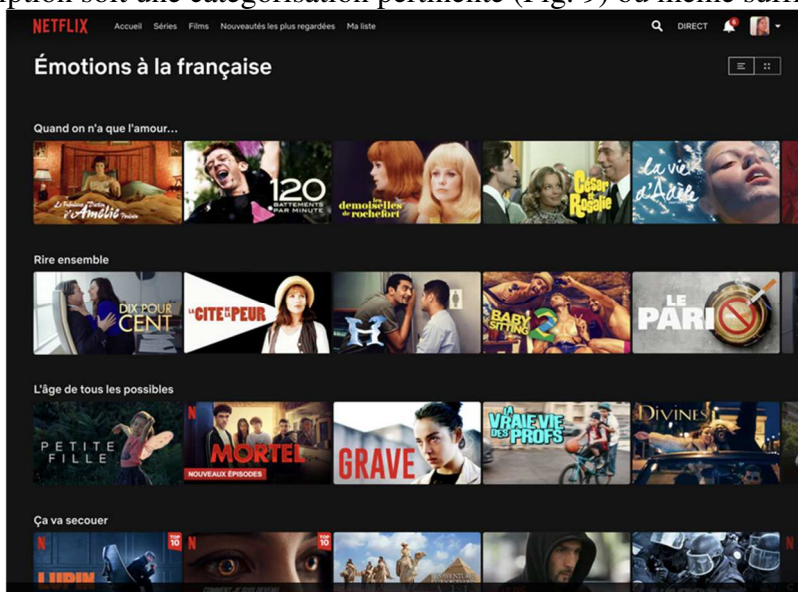


Fig.9 *Grave* dans la thématique « Émotions à la française » (« L'Âge de tous les possibles »)

Sur le genre érotique, on obtient des croisements directs avec le genre de l'horreur, probants pour certains titres (*Dracula de Bram Stoker* de Coppola ou *Shivers* de Cronenberg), plus inconfortables parfois (*Hostel part III* de Spiegel ou *A cure for wellness* de Verbinski) ou même assez improbables pour d'autres (*The Witch* de Eggers ou *Les Dents de la mer* de Spielberg). Il nous a donc fallu dépouiller les résultats des requêtes car même les sites⁴⁸ ne permettent pas de croiser la catégorie horreur avec le mot-clé « érotique ». En outre, l'algorithme de recherche semble apprendre à mesure des requêtes successives puisque des titres présents au catalogue, tels que *Bram Stoker's Dracula* ou *Piranhas* sont apparus d'un jour à l'autre.

À l'aide des mots clés « sexe », « érotique » (variante « erotico »), « torride », « épouvante » et « gore » ou même de l'expression « rape and revenge », sur cinquante films, ont été conservés ceux qui croisaient les deux genres, comme en attestent les descripteurs, la catégorisation « genre », l'association à un film de référence⁴⁹ ou la classification IMDb⁵⁰.

3. Déclinaisons érotico-horifiques

Une des variations extrêmes de l'alliance entre cinéma d'horreur et expression de la sexualité se trouve dans la thématique du *snuff movie* et particulièrement dans son exploitation de scènes de viol et de torture corporelle. Tandis que « l'horreur pornographique » est le point d'ancrage de cette orientation⁵¹, notre corpus fait jouer le double ressort de l'attraction-répulsion. Un tel phénomène, signature évidente de l'érotico-horifique et que l'on trouve déjà dans le *giallo*, se modèle et se complexifie ici grâce à une lecture faite au prisme d'enjeux existentiels particuliers que sont la découverte de soi, l'abandon à une pulsion primale, la déshumanisation, la dégradation liée à la maladie, la souffrance et le vide causés par la solitude, etc. Ces illustrations sont autant d'explorations et de mises en parallèle possibles du cinéma d'horreur. Puisque l'érotisme tend à « séduire une société qui frissonne à sa vue⁵² », son rapprochement avec l'horreur apparaît dès lors tout à fait convaincant. À partir de notre corpus de référence nous nous interrogerons sur la rhétorique externe (promotionnelle) et interne de ces films en démontrant, par la mise en valeur des accointances entre horreur et érotique (travail du corps et de la chair, temporalités, suggestion/exhibition, déshumanisation), la pertinence d'un classement dans la catégorie de l'érotico-horifique.

3.1. De *Bram Stoker's Dracula* à *Grave* : érotisme et vitalisme, une horreur dévorante

Le meilleur représentant de ce double ancrage générique est probablement la figure de Dracula, d'ailleurs validée par la recherche « erotic horror ». *Bram Stoker's Dracula* (1992) de Coppola est interdit aux moins de douze ans en France, tandis que les USA l'ont classifié R ce qui élève l'interdiction aux moins de 17 ans, en raison de références sexuelles explicites et d'une violence propre à l'horreur. Il est par ailleurs intéressant de noter qu'IMDB précise et classe ces passages les plus sensibles⁵³. Avant même le visionnage du film, son ancrage promotionnel nous renseigne sur sa possible double affiliation générique. En effet, tandis que les deux premières vignettes (Fig. 10-11), premières fenêtres à apparaître sur la plateforme dès la recherche du film, suggèrent l'affiliation horifique et fantastique avec la figure du monstre, les suivantes (Fig.12-13, secondes fenêtres apparues après avoir cliqué sur le film) teintent le film d'une charge érotique certaine entre rencontre amoureuse et consommation de l'acte : l'usage métonymique de la bouche et de la langue – symptôme rhétorique de l'érotisme et de la pornographie – signale le corps sexuellement désirant.

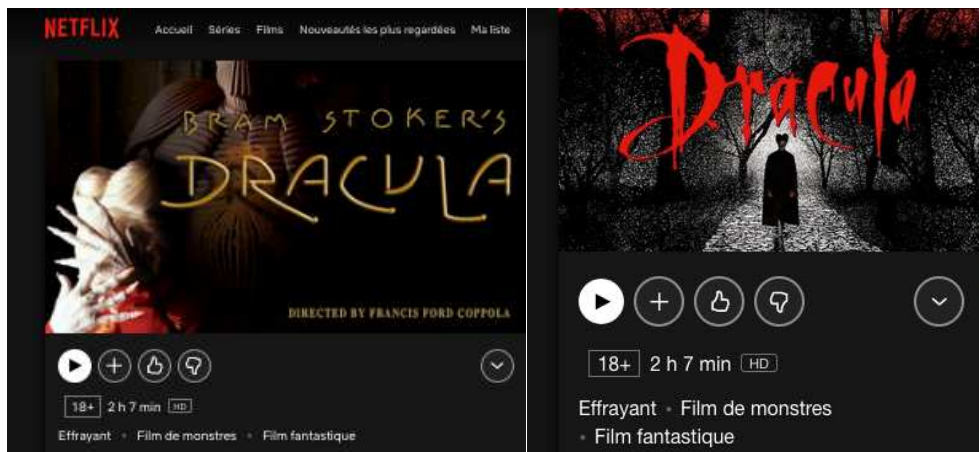


Fig. 10-11 Captures d'écran, ordinateur et mobile, fenêtres 1 © Netflix

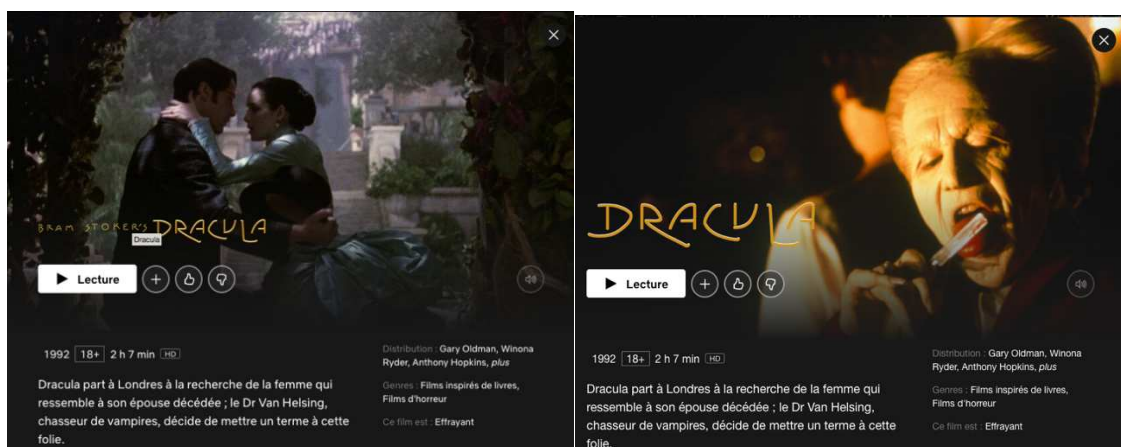


Fig.12-13 Captures d'écran, ordinateur, fenêtres 2 © Netflix

Adaptation la plus fidèle du roman de Stoker, le film de Coppola développe cependant le versant érotique du mythe populaire de Dracula et plus généralement du vampire. Aussi, *Bram Stoker's Dracula* joue-t-il d'une mise en tension sexuelle permanente qui prend naissance avec le développement particulier de la figure de Mina. Non contente de tomber amoureuse de Dracula (à l'inverse de sa haine développée dans le roman), la jeune femme est dépeinte au gré de la découverte de ses émois orgasmiques (la connotation sexuelle des caresses faites au loup est à ce titre très significative⁵⁴). Outre cette incarnation sexuelle féminine, le film est ponctué de scènes érotiques. Nous pensons évidemment à la scène orgiaque avec les succubes de Dracula mais également au personnage secondaire de Lucy, cousine de Mina, victime dont la mort et la résurrection révèlent l'existence du vampire. Décrite comme « a whore of darkness », « a bitch of the devil » par Van Helsing⁵⁵, elle incarne parfaitement la tension entre horreur et érotisme.

Un personnage secondaire féminin, noyau de la révélation, se trouve également au cœur du film *Grave* de Ducournau, sorti en 2016 et présent sur la plateforme Netflix jusqu'au 31.07.2021. Noté « *Moderate* » pour la catégorie « Sex and Nudity » et « *Severe* » pour les catégories « Violence and Gore » et « Frightening, intense scenes » du « Parents Guide » d'IMDB, il est interdit aux moins de 16 ans en France et classé R aux USA. À l'instar du *Dracula* de Coppola, *Grave* explore une certaine forme de vitalisme en exposant la trajectoire de Justine, élève vétérinaire qui, après avoir passé toute son existence dans un végétarisme strict, est bouleversée mentalement et corporellement par l'absorption de viande crue. Son obsession la mènera au cannibalisme.

Si Netflix n'expose de prime abord que l'affiliation générique horrifique du film de Ducournau (voir le sang en abondance et les postures de « marcheurs » dignes des classiques de zombies, Fig.14), le choix des autres visuels est intéressant dans la mesure où ils mettent en valeur le rapport à l'autre et au corps de l'autre (tendres embrassades avec sa sœur et promiscuité avec un personnage masculin qui se révélera être le premier partenaire sexuel de l'héroïne, Fig.15).



Fig. 14-15, Capture d'écran, ordinateur, fenêtres 1 et 2 © Netflix

Dracula et *Grave* sont des films qui mettent en avant des actes de chair. Pour Genève, cet acte « [...] dans sa prime animalité, frôle sans cesse des transgressions radicales [...]. Il n'existe pas de partage calme, serein des chairs dans l'extrême fornication : la chair est toujours au bord d'être violente, griffures et morsures, le cannibalisme rôde (au moins dans la tête), tendre manducation, tous les amoureux du monde, y compris les plus corsetés, savent que la frontière est ténue entre aimer et manger l'autre⁵⁶. » Ainsi, la frontière perméable entre érotique et horrifique s'expliquerait par l'expression charnelle du corps. Dufour va d'ailleurs plus loin en rapprochant cinéma gore et cinéma porno dans la mesure où selon lui, dans ces deux genres « [ce qui] est montré [du corps], c'est ce que, habituellement, on cache : dans un cas le sang qui gicle, les tripes qui sortent, les ventres qui s'ouvrent et, dans l'autre, les fellations, pénétrations et éjaculations⁵⁷. » Cette duplicité inhérente à la chair mise à nu est un marqueur de l'humain. En effet, « [d]e la chair pressée, percée, dépecée, coule depuis la nuit des temps le sang de la condition humaine. Elle est notre lot, nous sommes incarnés, donc vie et jouissance, donc putréfaction et mort⁵⁸. » Dès lors, rien d'étonnant dans le fait que l'érotico-horrifique puisse s'incarner non plus dans le festin de chairs mais dans une chair malade, symptomatique ou révélatrice d'une obsession du sexe.

3.2. *Shivers* et *Contracted* : sexe et virus, une horreur malade

Obtenant les mêmes grades de notation que *Bram Stoker's Dracula* dans le « Parents Guide », *Shivers* obtient néanmoins une interdiction aux moins de 16 ans en France. Réalisé en 1975 par Cronenberg, produit et supervisé par le studio Cinépix spécialisé dans le cinéma érotique, le film explore la frénésie sexuelle malade : après des expériences médicales ratées, la libération d'un parasite transforme quiconque est contaminé en obsédé sexuel. Étrangement, et malgré cette thématique clairement identifiée, ce n'est pas cet argument que Netflix met en avant dans son entour promotionnel. Tandis que les trois premières images visibles sur la plateforme suggèrent l'horreur par la maladie, la dernière est la seule qui évoque la folie sexuelle mais en l'« effleurant » simplement. De plus, les extraits proposés introduisent le personnage principal, Nicholas Tudor, en proie à un mal étrange mais sans lien effectif avec le sexe. Or, Odell et Le Blanc affirment à propos de *Shivers*, extrait du film à l'appui : « This is a pornographic film for lovers of disease where “everything is erotic - disease is the love of two alien creatures for each other”⁵⁹. » De plus, il est difficile d'ignorer – bien qu'il n'y ait

aucune véritable scène de sexe dans le film – la présence pléthorique d’obscénités et de perversions tout au long du film : connotation incestueuse, mise en scène de la pédophilie, libido enfantine prédatrice, suggestion de viol. Les corps sont présentés comme des machines de sexe⁶⁰ dont la raison d’être peut se résumer par le leitmotiv « Make love to me », plainte viscérale émise à de nombreuses reprises dans le film. Ce corps qui se transforme sous l’effet du sexe est également au cœur de *Contracted* (2013) d’Eric England, dans la mesure où toute l’intrigue du film se construit autour d’une infection sexuellement transmissible inconnue qui transforme petit à petit le corps de l’héroïne en monstre. Cette finalité monstrueuse par la contagion est présente sur les vignettes de présentation, par la proximité avec le visuel de l’Alien de Giger (Fig. 16-17) mais également par le symbole ajouté au titre, qui rappelle le pictogramme du risque biologique (Fig. 18-19).



Fig.16 Capture d’écran, mobile, fenêtre 1
© Netflix



Fig.17 Dessin de l’Alien par Giger



Fig. 18 Symbole du titre (détail)



Fig. 19 Pictogramme du risque biologique

En revanche, là encore, il n’apparaît pas d’indice de sexualité (Fig.20). Seule la fenêtre qui s’ouvre en second fige l’image de deux femmes s’embrassant (Fig.21).

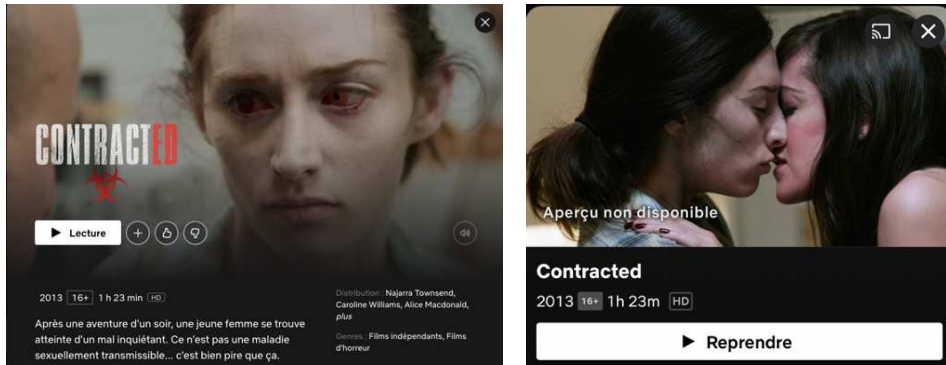


Fig. 20-21 Capture d'écran, ordinateur, fenêtres 1 et 2 © Netflix

Cet arrêt sur image est probant puisque l'héroïne du film, lesbienne, contracte l'étrange virus après un rapport sexuel avec un homme et dans des conditions qui s'apparentent à un viol⁶¹. L'origine du mal vient donc d'un état ou de faits de transgression. Il en va de même pour *Shivers* où l'origine de la contagion est une relation adultérine. Si l'horreur, et particulièrement sa déclinaison fantastique, peuvent s'apparenter à un écart au réel⁶², cela le rapproche de l'érotique qui fonctionne sur une hypersexualisation du corps et des codes ordinaires. Enfin, et plus encore qu'une simple thématique sexuelle, c'est le rapport au temps qui permet un croisement fructueux entre érotique et horreur. Dufour affirme que « dans un film d'horreur [...], l'histoire n'est pas essentielle [...] Ce qui importe, ce sont surtout tous les moments où rien n'arrive, de sorte que le film devient d'abord et avant tout une accumulation de signes [...] »⁶³. Cette primauté du « temps long » rejoint la conception du temps que défend Umberto Eco à propos des films pornographiques. Selon lui, les scènes de sexe ne peuvent apparaître tout au long d'un film par peur d'être indigestes pour le spectateur et fatigantes pour les acteurs (il en va de même pour les scènes d'acmé des films d'horreur qui n'ont de valeur que si elles sont judicieusement distribuées), « [c]'est pourquoi tout ce qui n'est pas sexuel doit prendre autant de temps que dans la réalité – alors que les actes sexuels doivent prendre plus de temps qu'ils n'en requièrent en général dans la réalité⁶⁴. » Ainsi, les films de notre corpus répondent tout à fait à ce façonnage temporel avec des scènes d'apparence anodine qui s'allongent (scène inaugurale de *Grave*, scène de douche dans *Contracted*, scène de la préparation du repas dans *Shivers* etc.) alors même que les scènes de sexe et d'horreur sont ralenties. Les fenêtres inaugurales (Fig. 22-23) de *Shivers* portent d'ailleurs cette promesse du rapt sexuel comme envahissement progressif.



Fig.22-23 Capture d'écran, mobile, fenêtres 1 © Netflix

Conclusion

Au terme de cette étude, il nous semble avoir établi la présence à la fois troublante et lourde d'enjeux de l'érotico-horifique sur Netflix. Nous n'avons pas cherché à discuter de l'existence en soi d'un genre ou d'un sous-genre qui s'est effectivement incarné dans quelques courants, qui a inspiré des cinéastes précis et qui survit toujours de films en films. Sa désignation fluctue : *giallo*, *nazi porn*, *dark erotic movie*, *erotic thriller*, *erotic horror*, film d'horreur érotique, etc. Nous avons plutôt mis en évidence ce paradoxe : Netflix ne nomme pas cette double généricité, il ne la convoque pas non plus comme catégorie sémantique. Pourtant, il se sert des croisements génériques, y compris erronés ou aberrants, et il les transforme en opportunités pour présenter et valoriser son catalogue. De ce fait, l'alliage érotico-horifique existe bien en tant qu'ensemble de résultats. Nous avons démontré qu'il s'agit autant d'une conséquence de la stratégie d'expansion commerciale de Netflix (plus de propositions, plus d'abonnés durables) qu'un effet dérivé des mécanismes algorithmiques croisés. Cela signifie donc qu'il existe une relation au genre et un usage qui ne s'appuient ni sur une logique productive, ni sur une logique de réception ou d'analyse. Il ne s'agit pas complètement non plus d'une logique éditoriale. Ce qui guide l'usage de la généricité est la rentabilité algorithmique. L'érotico-horifique est donc un *genre par algorithme*.

Mais plus ambigu encore est ce phénomène sémantique, symbolique et socio-culturel ainsi créé et dans lequel s'engagent les spectateurs, sans que cela ne soit assumé explicitement par la plateforme. Sémantiquement, les observables du corpus (titres, visuels, métadonnées, etc.) permettent de conclure à un sémème de l'érotico-horifique dont les traits constitutifs sont : avec scène de sexe ou tension sexuelle explicite ; avec oscillation entre peur et désir ; avec tabou enfreint ou contradiction insoluble ; avec scène de dévoilement ou d'auscultation. L'érotico-horifique se présente donc comme un régime visuel suggestif dont l'orientation axiologique demeure ambiguë.

Symboliquement, la présence de l'horifique dans le genre érotique et, réciproquement, de l'érotique dans l'horreur, nous fait bricoler une catégorie tout à fait productive de zones de contact, de tensions paradoxales et de mises en question, bref esthétique à nouveaux frais notre abord des œuvres par cet ajustement d'une double focale. Ajoutons enfin, pour expliciter le choix du substantif « érotico », que c'est précisément le curseur horifique qui met à mal l'apparente distinction entre érotique et pornographie. En effet, s'agissant plus d'une question de réception que de définition (créant de fait un vide de classification générique), l'on se rend compte que lorsque les « codes » de la pornographie sont activés (vision directe des sexes et de la jouissance, réduction de la narration, etc.) nous arrivons au-delà du visible (les corps sont fragmentés au point de ne plus être reconnus). Adjoint à l'horifique, cela s'apparente à des scènes de massacre qui, finalement, occultent la dimension sexuelle de la pornographie.

Enfin, le spectateur netflixé peut croire à son autonomie d'exploration et plus globalement, par rapport à la télévision, à son « émancipation [...] vis-à-vis de la grille de programmes pour visionner [des contenus] selon des modalités qui lui sont propres⁶⁵. » Pourtant, ce métissage générique relève d'un *soft power* qui ciblait auparavant les contenus mais ne se fixait pas en amont, sur les modalités d'accès ou même plus largement sur le capital de l'attention elle-même.

¹ Paul Eluard, *Lettres à Gala. 1924-1948*, Pierre Dreyfus (dir.), Paris, Gallimard, « NRF », 2011 [1984], p. 67, lettre 46.

² Outre le courant désormais connu du *giallo*, on pourrait pourtant y associer le cinéma de Cronenberg, de Franco, de Rollin, des films de monstres (la mouvance dite du *monster porn*) ou même des titres tels que

Dracula, ce vieux cochon (1969) de William Edwards, *Les Expériences érotiques de Frankenstein* (1969) de Jesús Franco – spontanément référencé par Netflix lors de la recherche avec le mot clé « érotique » –, *The Wicker Man* (1973) de Robin Hardy, *Les Vierges des messes noires* (1973) de Joseph W. Sarno ou le plus récent *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer.

³ Alexandre Joux, « Le Spot TV à l'heure des plateformes. Une analyse de la stratégie publicitaire du Groupe TF1 », *tic&société*, vol. 13, n° 1-2, 2019, p. 295-322, p. 301.

⁴ Gabrielle Silva Mota Drumond, « La Configuration des usages sur Netflix : le système de recommandation Cinematch et la représentation de l'utilisateur », mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en communication, UQUAM, 2016, p. 113.

⁵ 207,64 millions de membres dans le monde en avril 2021 (« NETFLIX n'a pas atteint son objectif de nombre d'abonnés », *Capital*, 21/04/2021, <https://www.capital.fr/entreprises-marches/netflix-na-pas-atteint-son-objectif-de-nombre-dabonnes-1400812>).

⁶ Selon le site <https://unogs.com/countrydetail/>, le catalogue français offre 3607 films et 1911 séries (site consulté le 24/07/2021).

⁷ Gabrielle Silva Mota Drumond, Alexandre Coutant, Florence Millerand, « La Production de l'utilisateur par les algorithmes de Netflix », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 19/2, n° 2, 2018, p. 29-44, p. 34.

⁸ Jean-Pierre Esquenazi, *Le Pouvoir d'un média : TF1 et son discours*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁹ Steve Woolgar, « Configuring the user : the case of usability trials », p. 57-99, in John Law (dir.), *A Sociology of Monsters : Essays on Power, Technology and Domination*, Londres, Routledge, 1991, p. 89.

¹⁰ Alexandre Joux, « Le Spot TV à l'heure des plateformes. Une analyse de la stratégie publicitaire du Groupe TF1 », *op. cit.*, p. 302.

¹¹ Vincent Bullich, « La "Plateformisation" de la formation », *Distances et Médiations des Savoirs*, n° 21, §1-39, §12 et §13, 07/03/2018, <http://journals.openedition.org/dms/2096>.

¹² Le nombre évolue puisque Delaporte en dénombre seize en 2018 (Chloé Delaporte, « Dispositifs innovants, consommation créative ? Netflix ou la recommandation des contenus audiovisuels à l'ère de la prescription algorithmique », *Congrès de la SFSIC. Actes vol. 3 : objets techniques, dispositifs, contenus*, Paris, 2018, p. 28-38, p. 32, 19/02/2019,

https://www.researchgate.net/publication/331088831_Dispositifs_innovants_consommation_creative_Netflix_ou_la_recommandation_des_contenus_audiovisuels_a_lere_de_la_prescription_algorithmique.

¹³ La liste de films d'horreur réputés classiques croise les données de l'ouvrage *Horror Films* de Colin Odell et Michelle Le Blanc, Pocket Essentials, 2001, Trafalgar Square Editing, 2003, avec le « Top 100 meilleurs films d'horreur » sur <https://vodkaster.telarama.fr/listes-de-films/top-100-meilleurs-films-d-horreur/959193?offset=50>, consulté le 01/08/2021.

¹⁴ Le premier espace est accessible avec le code 10944, l'autre avec le code 8195, consulté le 24/07/2021.

¹⁵ Carlos A. Gomez-Uribe, Neil Hunt, « The Netflix recommender system : Algorithms, business value, and innovation », *ACM Transactions on Management Information Systems*, vol. 6, n° 4, 2015, p. 1-19, p. 5. Carlos A. Gomez-Uribe est responsable de la personnalisation algorithmique chez Netflix et Neil Hunt est responsable produit).

¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁷ Chloé Delaporte, « Dispositifs innovants, consommation créative ? Netflix ou la recommandation des contenus audiovisuels à l'ère de la prescription algorithmique », *op. cit.*, p. 31.

¹⁸ Selon Carlos A. Gomez-Uribe et Neil Hunt, l'utilisateur ne doit pas consacrer plus de 90 secondes en moyenne à chercher une vidéo (Carlos A. Gomez-Uribe, Neil Hunt, « The Netflix recommender system : Algorithms, business value, and innovation », *op. cit.*).

¹⁹ *Ibid.*, p. 5.

²⁰ Gabrielle Silva Mota Drumond, Alexandre Coutant, Florence Millerand, « La Production de l'utilisateur par les algorithmes de Netflix », *op. cit.*, p. 35.

²¹ Carlos A. Gomez-Uribe et Neil Hunt, « The Netflix recommender system : Algorithms, business value, and innovation », *op. cit.*, p. 5.

²² Norbert Spehner, « Horror ! Écrits sur le film d'horreur », *Marginalia*, hors-série n° 15, 2010, p. 2, <https://fr.calameo.com/read/00025948196439567b072>, consulté le 04/08/2021.

²³ Peter Hutchings, *Historical Dictionary of Horror Cinema*, Rowman & Littlefield Publishers, 2018.

²⁴ Harry M. Benshoff, *Monsters in The Closet : Homosexuality and the Horror Film*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1997.

²⁵ David Hogan, *Dark Romance : Sexuality in the Horror Film*, Jefferson-London, Mc Farland, 1986.

²⁶ Stephen Thrower, *EyeBall Compendium : Sex and Horror, Art and Exploitation*, Surrey, FAB Press, 2003.

²⁷ Jean-Loup Passek, Michel Ciment, *Dictionnaire du cinéma américain*, Paris, Larousse, 1988, p. 740.

²⁸ *Ibid.*, p.778.

²⁹ *Ibid.*, p. 779.

³⁰ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, PUF, « Lignes d'art », 2006, p. 34.

³¹ CNC, La Commission de classification des œuvres cinématographiques, 05/08/2021, https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/plaquette/brochure--la-commission-de-classification-des-oeuvres-cinematographiques_1513416.

³² CNC, *ibid.*

³³ CNC, *ibid.*

³⁴ Une anthologie de la revue en quatre volumes, sous la direction de Michel Caen et Nicolas Stanzick est parue chez Rouge Profond de 2013 à 2021 ; le n° 8, issu du volume 2, s'intitule *Érotisme et épouvante dans le cinéma anglais*.

³⁵ Ado Kyrou, *Amour-érotisme et cinéma*, Paris, Éric Losfeld Éditeur, 1966, p. 15.

³⁶ Christine de Montavalon, *Les Mots du cinéma*, Paris, Belin, 1987, p. 233.

³⁷ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, *op. cit.*, p. 39.

³⁸ Jean-Loup Passek, Michel Ciment, *Dictionnaire du cinéma américain*, *op. cit.*, p. 779-781.

³⁹ Dominique Cardon, « L'Ordre du Web », *Médium*, vol. 29, n° 4, 2011, p. 191-202, p. 194, 196.

⁴⁰ Il existe une structure récurrente des genres : « Region + Adjectives + Noun Genre + Based On... + Set In... + From the... + About... + For Age X to Y » (Alexis C. Madrigal, « How Netflix Reverse-Engineered Hollywood », 02/01/2014, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/01/how-netflix-reverse-engineered-hollywood/282679/>).

⁴¹ « Netflix has meticulously analyzed and tagged every movie and TV show » (Alexis C. Madrigal, « How Netflix Reverse-Engineered Hollywood », *op. cit.*)

⁴² « Netflix possesses not several hundred genres [...] but 76,897 unique ways to describe types of movies » (Alexis C. Madrigal, « How Netflix Reverse-Engineered Hollywood », *op. cit.*).

⁴³ Alexis C. Madrigal, « How Netflix Reverse-Engineered Hollywood », *op. cit.*

⁴⁴ Carlos A. Gomez-Uribe, Neil Hunt, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Martin Barker, « News, Reviews, Clues, Interviews and Other Ancillary Materials – A Critique and Research Proposal », *Scope*, February 2004, 19/09/2016, <https://www.nottingham.ac.uk/scope/documents/2004/february-2004/barker.pdf>.

⁴⁶ Ainsi, à « Films d'horreur/épouvante » correspondent des microtags comme « Avec créatures »/ « Cinéma étranger » / « Scénarios sataniques ».

⁴⁷ Alexis C. Madrigal, « How Netflix Reverse-Engineered Hollywood », *op. cit.*

⁴⁸ Ilma Voigt, « Comment utiliser les codes Netflix ? », 05/05/2021, <https://nordvpn.com/fr/blog/codes-secrets-de-netflix/>. L'auteure livre des codes d'accès aux genres (8711 pour horreur/épouvante), où ne se retrouvent cependant pas tous les films d'horreur.

⁴⁹ Ainsi, la recherche infructueuse de *Trouble Every Day* (2001) de Claire Denis, catégorisé comme érotico-gore, propose *Grave* (2016) de Julia Ducournau.

⁵⁰ De cette première liste d'une dizaine de titres, quatre films restent : Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, © Columbia TriStar Films, 1992, 128 min. (Obtenu avec « érotique ») ; Eric England, *Contracted*, © IFC Films, 2013, 78 min. (Obtenu avec « érotique », « sexe », « gore » et « torride ») ; Julia Ducournau, *Grave*, © Frakas Production, 2016, 98 min. (Obtenu avec « sexe », « gore » et « torride ») ; David Cronenberg, *Shivers*, © CFDC, 1975, 87 min. (Obtenu avec « sexe », « gore »).

⁵¹ Stéphane Bou, « Snuff », in Philippe Di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, PUF, 2005 (ouvrage non paginé).

⁵² Valérie Planchez, « Pornographie », p. 570-575, in Antoine de Baecque, Philippe Chevalier (dir.), *Dictionnaire de la pensée du cinéma*, Paris, PUF, « Quadrige », 2012, p. 572.

⁵³ Les passages sont décrits et répertoriés selon différentes catégories dans le « Parents Guide » du site IMDb : « Sex and Nudity », « Violence and Gore », « Profanity », « Alcohol », « Drug », « Smoking », « Frightening and Intense Scenes ». Chacun des films du corpus d'étude obtient le grade « Severe » pour la catégorie « Violence et Gore » tandis que la qualification pour la catégorie « Sex and Nudity » oscille entre « Severe » et « Moderate ». Ainsi *Dracula* est gratifié de deux « severe » pour ces deux catégories (https://www.imdb.com/title/tt0103874/parentalguide?ref=tt_stry_pg#certificates, consulté le 01/08/2021).

⁵⁴ L'écho est ici très fort avec la scène de *Grave* dans laquelle le chien lèche le sexe de l'héroïne.

⁵⁵ Entre 1'17 et 1'17''45, Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, *op. cit.*

⁵⁶ Max Genève, « Chair », in Philippe Di Folco (dir.), *Le Dictionnaire de la pornographie*, *op. cit.*

⁵⁷ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures*, *op. cit.*, p. 145. Dufour ajoute à cette thématique une rhétorique commune de la répétition.

⁵⁸ Max Genève, « Chair », *op. cit.*

⁵⁹ Colin Odell, Michelle Le Blanc, *Horror Films*, Harpenden, Pocket Essentials, « Film », 2003, p. 76.

⁶⁰ Notons que l'exigence de rentabilité pornographique trouve sa parfaite illustration dans ces corps-machines ou autres poupées sexuelles qui, malléables à l'envi, n'ont autre but que celui de répondre à la demande sexuelle. Cette érotisation de la technologie se retrouve dans *Crash* (1996) et *eXistenZ* (1999) de Cronenberg ou plus récemment dans *Titane* (2021) de Ducournau.

⁶¹ Telle est l'interprétation des spectateurs comme du témoin, alors que l'héroïne, droguée et faiblement consciente, minimise l'agression.

⁶² Entrée « Fantastique (le) » in Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Larousse, 2000. Vincent Pinel définit le fantastique comme « déséquilibre du réel » et indique que le genre « trouve ses sources dans le courant "irréaliste" » (La première citation est à la page 102, la seconde à la page 104).

⁶³ Éric Dufour, *Le Cinéma d'horreur et ses figures, op. cit.*, p. 22.

⁶⁴ Umberto Eco, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essais », 1996 [1994], p. 74.

⁶⁵ Catherine Dessinges, Lucien Perticoz, « Les Consommations de séries télévisées des publics étudiants face à Netflix : une autonomie en question », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, vol. 20/1, n° 1, 2019, p. 5-23, p. 8.