

Principes coextensifs de la fiction sérielle, de la distribution diffusée à une pratique interprétative dialogique : une nouvelle donne socio-narrative ?

Céline Masoni Lacroix and Bruno Cailler



Publisher
LIRCES

Electronic version

URL: <http://narratologie.revues.org/7576>

ISSN: 1765-307X

Electronic reference

Céline Masoni Lacroix and Bruno Cailler, « Principes coextensifs de la fiction sérielle, de la distribution diffusée à une pratique interprétative dialogique : une nouvelle donne socio-narrative ? », *Cahiers de Narratologie* [Online], 31 | 2016, Online since 22 December 2016, connection on 26 December 2016.

URL : <http://narratologie.revues.org/7576> ; DOI : 10.4000/narratologie.7576

The text is a facsimile of the print edition.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

Principes coextensifs de la fiction sérielle, de la distribution diffusée à une pratique interprétative dialogique : une nouvelle donne socio-narrative ?

Céline Masoni Lacroix and Bruno Cailler

- 1 Poser à l'écriture de fiction la question de la sérialité, nous permet ici d'explorer les déclinaisons télévisuelles et web de l'écriture sérielle.
- 2 Nous interrogeons le phénomène de convergence technologique et culturelle (Jenkins, 2006), qui reconfigure le système médiatique en écosystème (trans)médiatique (Cailler, Masoni-Lacroix, 2014). Ce phénomène nous conduit à dépasser le clivage entre instance de production et instance de réception, pour envisager le croisement de logiques industrielles et narratives, vers la dimension dialogique de la co-construction de récits, d'identités et de sens.
- 3 Notre analyse croise une approche socioéconomique des industries culturelles à une approche socio-narrative de la production de fictions et de contenus narratifs vers et par des publics. Nous interrogeons ainsi la coextensivité des contraintes socioéconomiques de programmation et de production télévisuelles et des pratiques spectatoriennes, interprétatives et créatives de contenus sériels. Nous avançons la convergence de dispositifs techno-industriel et techno-narratif vers un dispositif socionarratif, qui, se saisissant de la question des pratiques médiatisées de lecture et d'écriture, met en tension les principes de production et de (re)création sérielle et donne du sens aux usages de l'interactivité.
- 4 Nous nous intéressons aux déclinaisons médiatiques et transmédiatiques, institutionnelles et « publiques », des séries télévisées, en interrogeant leur ductilité, entre répétition, variabilité et innovation (Eco, 1994). La transmédialité, la fragmentation

d'un récit sur de multiples plateformes médiatiques et son inscription au sein d'un univers narratif inachevé et pourtant un, où le public est convié à poursuivre son expérience fictionnelle, nous semble le lieu où peuvent être saisies la concurrence *et* la complémentarité du procédé de l'itération ou de la formule sérielle et de la transformation narrative.

- 5 Nous nous attachons alors à saisir en quel sens les « nouvelles » formes transmédiales de sérialité narrative maintiennent, déconstruisent *et* renouvellent les principes de l'écriture sérielle tout en assurant une continuité narrative. En quel sens la transition du médiatique vers le transmédiatique reconfigure-t-elle les concepts de répétition, de variabilité et d'innovation vers les concepts de fragmentation et d'inachèvement au sein d'un continuum ?

Extensions socioéconomiques du domaine de la fiction sérielle

- 6 Définir le domaine socioéconomique de la fiction sérielle est un préalable majeur à notre proposition. En effet, il consiste ici à expliquer la co-extension des conditions de production et de distribution professionnelles et amateur et son impact au travers du renforcement d'un écosystème spécifique caractérisé par l'adoption d'un ou de dispositifs socio-narratifs par les différents acteurs. Ce que l'on nomme écosystème de la production sérielle se ré-agence au gré de la hiérarchisation mouvante des modèles socioéconomiques qui, du point de vue macroéconomique, proposent des modèles d'existence et d'organisation globaux au sein des filières des industries de contenu, autour du critère fondamental de la fonction (édition, programmation, distribution...). Ceux-ci sont porteurs de modèles d'affaires différenciés et contextuels basés sur la rentabilisation avec, pour critère principal, une monétisation équilibrée (télévision gratuite généraliste, chaînes thématiques...). Ils s'appuient sur des dispositifs socio-narratifs plus ou moins ouverts, qui sont autant de modèles de rationalisation des convergences entre pratiques des professionnels et des publics, afin de gérer au mieux la tension normalisation-appropriation/transgression des offres sérielles disponibles (figure 1). Celle-ci établit une logique technoculturelle d'acculturation des usages entre les producteurs et les publics, en tenant compte des (sous)-logiques sociales – au sens de Bernard Miège – transversales au domaine de l'audiovisuel, telles que la transformation du téléspectateur passif en téléspect'acteur (télévision participative, production de transmédia contributif...) ou en visionneur compulsif (*binge viewer*), la remédiation de la programmation sous la poussée de la mise à disposition des contenus, *via* des sites agrégatifs, ou encore la mobiquité de l'ère ATAWAD¹. Émergent de ces dispositifs des stratégies de structuration de l'offre de contenus et de sa distribution qui, au niveau le plus microéconomique, se traduisent par l'adoption de stratégies de développement en termes d'adaptation et d'innovation pour les acteurs des différentes industries déployées, par exemple la proposition de la TVR et d'applications multiscreen, ou encore la production de webséries. Ces stratégies de structuration de l'offre s'élaborent à partir d'une adoption plus ou moins assimilée des normes consuméristes par les publics, préalable indispensable à une appropriation transgressive, que les acteurs industriels tendent à vouloir organiser au cours de phases réitérées d'expérimentations normalisatrices. On peut mesurer ici tout le poids de la récupération partielle de la

participation des publics par les acteurs industriels, dans la révolution de cette nouvelle offre.

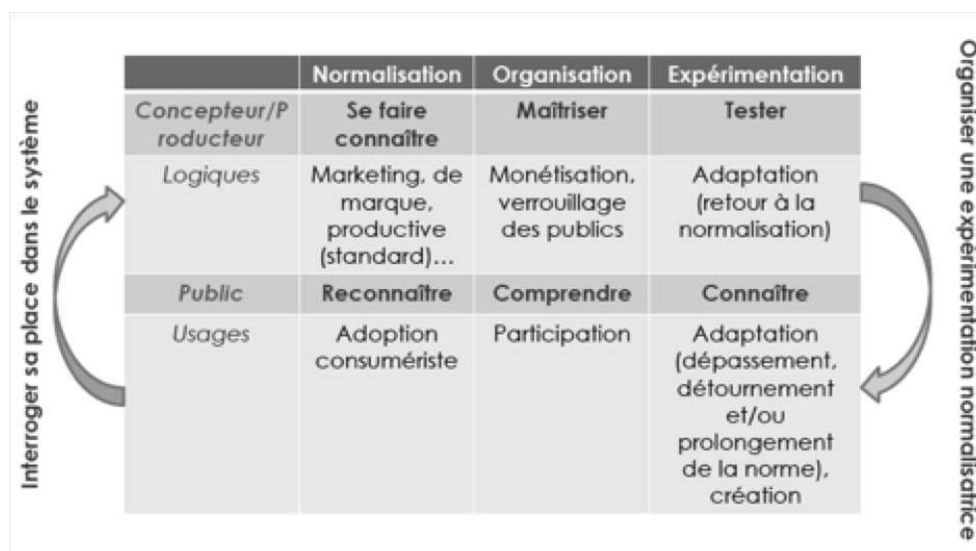


Figure 1. Tension de l'offre entre normalisation industrielle et appropriation/transgression des publics

- 7 L'écosystème de la fiction sérielle contemporain est ainsi largement influencé par au moins deux paradigmes majeurs :
 - 8 - celui de la mise à disposition, qui impacte le domaine d'une distribution élargie en remodelant le concept de programmation,
 - 9 - et celui de la participation interactive, qui facilite le commentaire et la recommandation, autant que la collaboration et la contribution à des productions plus ou moins ouvertes à l'engagement amateur, en gravitation autour d'une offre professionnelle que la mobiquité vient modeler en écho.
- 10 La co-extension professionnelle et profane du périmètre de production, d'une part, la constitution d'un *Storyverse* (Jenkins) co-maîtrisé et cogéré, d'autre part, au sein d'une distribution multimodale ré-agencée illustrent les bases d'un modèle socioéconomique, que nous proposons d'appeler *distribution diffusée*, et qui est le produit des nouveaux équilibres entre les modèles socioéconomiques préexistants ; éditorial, de flot, de club privé et de courtage informationnel (Miège, Tremblay-Lacroix, Moeglin, cf. figure 5).

Le modèle de distribution diffusée : entre temporalité élargie de la distribution et transmédiabilité

- 11 Le modèle de *distribution diffusée* est en effet adopté par des acteurs pour lesquels il devient vital de développer une offre globale, celle de la mixité d'une offre aux exclusivités variées et d'une offre patrimoniale, dont la programmation doit être recommandée en direction des têtes de gondoles, mais également vers le fonds du stock, à partir d'une temporalité partagée et prolongée. Les acteurs traditionnels comme les nouveaux entrants proposent de plus en plus une véritable hybridation temporelle de leurs offres de mise à disposition (TVR, VàD, VàDA²) et de programmation des séries entre autres, en créant une continuité de consommation multimodale, et ici largement crossmédia, de leurs contenus par l'organisation structurelle du glissement de la diffusion

à la TVR jusqu'à la VàD transactionnelle pour les premiers, et une véritable programmation de leur catalogue pour les seconds à travers la calendarisation, l'événementialisation de type sortie-salle (*Direct to VOD*) ou festivalière, l'opportunisme (événement annuel ou artistique : Halloween, Rétrospective d'une cinémathèque, etc.), ou encore une thématique (Fantastique, etc.). Une hybridation entre consommation prescrite et consommation cumulative en découle, qui établit les normes d'une coexistence nouvelle entre télévision de rendez-vous et télévision à la demande, en verrouillant les parcours de consommation sans rupture entre les modèles d'affaires, ni abandon d'un des réseaux de valorisation, mais au contraire en permettant à chacun des offreurs de normaliser à son avantage l'éditorialisation des pratiques culturelles des publics (Cailler, Taillibert, 2016). Se faisant, il s'agit de capter l'attention et le choix des spectateurs. Dominique Boullier dans un chapitre intitulé « Médiologie des régimes d'attention » issu du récent ouvrage d'Yves Citton, *L'économie de l'attention. Nouvel horizon du capitalisme ?* (2014) a retravaillé la dimension économique de l'attention, en montrant que la diversité des supports techniques produit des régimes d'attention divers. Les enjeux d'attention sont décisifs pour orienter les préférences ici des spectateurs « *en produisant les signaux qui conviennent ou encore en interprétant des signaux et les réactions probables de ceux dont l'attention aura été attirée* ». Il a isolé quatre régimes d'attention en fonction des supports et des réactions des publics, de la fidélisation à la projection. La fidélisation « immunise » la marque contre toute intrusion sur un temps long, tandis que l'alerte « génère un climat de stress » propre aux nouvelles propositions. L'immersion est avant tout un régime d'action que l'on retrouve dans les jeux vidéo, par exemple, alors que la projection s'offre « comme vision du monde projetée et désirable ». Yves Citton préfère plutôt évoquer, à la place de la projection, un régime d'interprétation en tant que « construction d'un sens profond et durable de la consommation culturelle » (Citton, 2013). La programmation évolue donc en fonction des régimes d'attention conviés, et se trouve à la fois prolongée et confirmée dans un perpétuel mouvement cyclique de réactualisation du stock, à la fois redécouverte du patrimoine, attente de l'actualité, et réengagement pour les productions futures sur la base d'un marketing conceptuel (Figure 2).

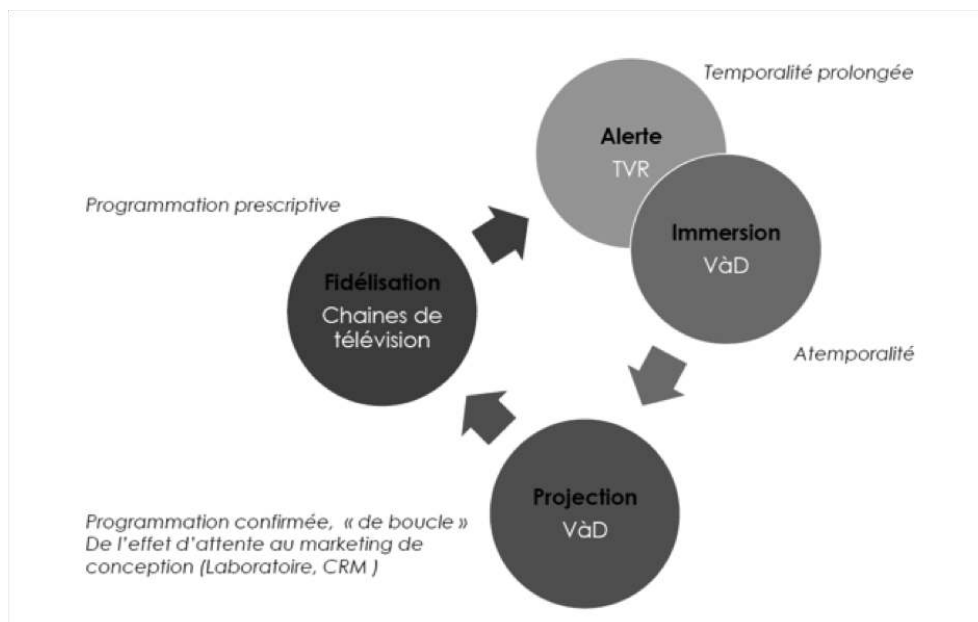


Figure 2. Régimes d'attention et répartition techno-industrielle de l'offre glissée. Cailler-Taillibert 2016³

- 12 Ainsi, sujet à cette nouvelle tension des régimes d'attention et à leur mise en contiguïté généralisée, le principe de la saisonnalisation des séries est largement remis en cause, que ce soit par l'accès immédiat à tous les épisodes d'une saison sur Netflix ou en avant-première V&D sur les sites TVR des chaînes, ou encore en raison de l'accès facilité aux saisons précédentes. De même, une partie de l'expérimentation des nouvelles séries éditées par les professionnels se fait-elle également sur les sites V&DA des diffuseurs, via des séries « digitales » exclusives, et non plus seulement via des chaînes thématiques ou en diffusion premium. Quant aux webséries des chaînes, elles viennent le plus souvent soutenir l'immersion dans le *storyverse* d'une série en proposant, via les sites de TVR du contenu additif, qui participe à cette occasion à la *sequelization*, à la « *prequelization* » ou à la « *spinoffization* » des séries proposées, toutes formes de production formalisée de contenus, dont la qualité dérivative ou transformative serait à interroger. En la matière, ces webséries illustrent une autre occurrence du modèle de *distribution diffusée* : la transmédiabilité.
- 13 La transmédiabilité reste à définir soigneusement dans le cadre de ses liens à la production sérielle. Trop souvent limitée à la définition du transmédia storytelling de Jenkins (2011), on en oublie ses principes élémentaires, ses applications industrielles et leurs limites. Or, le transmédia est avant tout tributaire de la coextensivité des réseaux et d'une temporalité renouvelée qu'implique le modèle de *distribution diffusée*. Il repose sur une compréhension cumulative et participative d'un continuum de possibilités narratives que l'intertextualité et la multimodalité offrent à un récit plus ou moins ouvert. La participation des publics au développement d'une intelligence collective, collaborative et contributive, se conjugue, selon nous, à une rupture entre le temps différé du récit, premier et primordial généralement, et le temps réel de l'action mutuelle, comme axe de production professionnelle/amateur atemporelle et prolongée. Dès lors, la transmédiabilité peut s'envisager comme un positionnement industriel d'expérimentation plus ou moins radical de formes, – c'est le cas du transmédia natif avec son occurrence ultime, la « fiction totale », décrit par Éric Viennot comme un dispositif « où tous les médias arrivent [...] de manière scénarisée, mais de manière quasiment complémentaire et simultanée » (Cailler, Masoni, 2015) –, ou/et d'adaptation, en relation à une production plus traditionnelle, d'outils transmédiatiques clairement définis (les réseaux sociaux, la géolocalisation...). Dans ce dernier cas de figure, la transmédiabilité entre en résonance avec la « traditionnelle » franchise pour en proposer des modalités nouvelles, et ouvre la voie au transmédia promotionnel.
- 14 On peut donc distinguer le transmédia de connivence, qui repose essentiellement sur l'incitation à la communication engagée auprès des publics, à travers la recommandation et le commentaire largement usités comme modèles d'actions des applications, qui accompagnent les séries, et des formes de transmédia plus « écrits », plus engageants et exigeants en termes d'implication et de contribution. Les séries issues des diffuseurs traditionnels entrent dans la catégorie du transmédia massmédiatique, pour lequel une production provenant d'un média fort, – la télévision, mais aussi plus récemment la V&DA (Netflix et ses séries) –, joue le rôle d'attracteur d'une production secondaire, contrôlée ou non, impliquant l'engagement amateur ; le transmédia webcentré privilégie Internet comme média de référence pour des productions qui sortent des sentiers de valorisation traditionnels (figure 3).

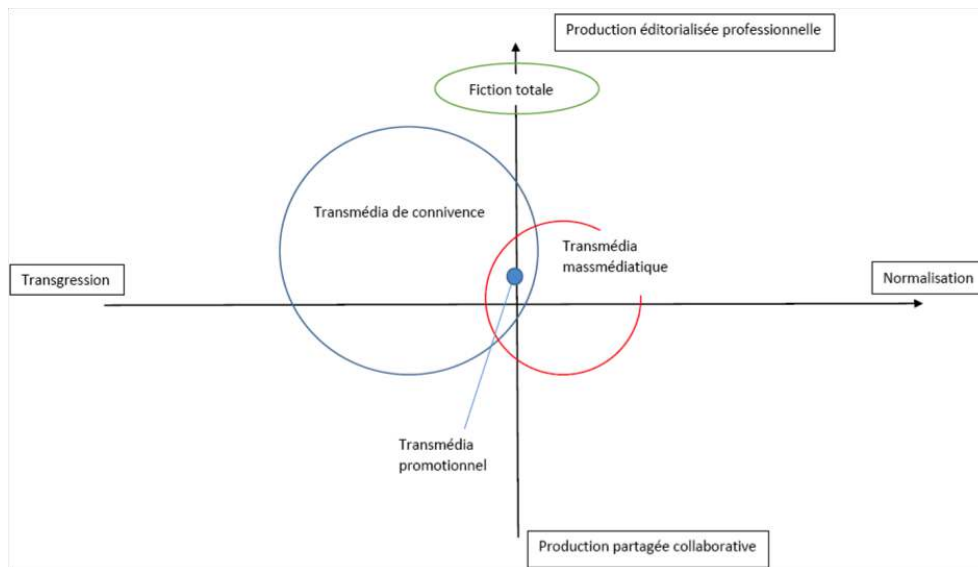


Figure 3. Cartographie du transmédia

- 15 Le transmédia promotionnel propose ainsi, au travers d'extensions spécifiques, de renouveler la gamme des engagements des publics. Aux extensions marketing plus classiques des produits dérivés ; *ambient*, fausses pubs, il ajoute les jeux promotionnels des applications mobiles, les sites d'entreprises fictives et les sites secrets, mais surtout les Wiki. Les extensions sociales de type conférences, *cosplay*, installation ARG (jeu en réalité alternée) se renforcent grâce aux médias sociaux (Blogs et LiveJournal, Facebook, Twitter, Youtube, etc.). Quant aux extensions ludo-narratives, elles bénéficient d'une plus-value transmédiatique certaine. Après les extensions narratives classiques des livres, BD, *novelas*, ce sont les *Digi-romans*, les web-séries, webisodes, et mobisodes, qui enrichissent la palette des professionnels avec, bien entendu, les extensions ludiques de type ARG, qui mobilisent l'attention des publics. Ces derniers, par ailleurs, contribuent à un effort d'extension, amateur, mais souvent proportionnellement bien supérieur à celui de la production professionnelle, à travers les fanvids, les fanfictions et les fictions collaboratives. Dans cette contagion transmédiatique promotionnelle, ce sont les jeux vidéo reliés aux séries, celles des applications, et surtout les ARG plus immersifs, qui retiennent notre attention. Nous avons montré que ceux-ci pouvaient reposer sur un effet d'appel, en amont de la diffusion d'une série, afin d'éveiller l'intérêt des publics, ou d'alimenter le hiatus intersaisonnier par un transmédia de transition, ou encore aboutir à un transmédia d'accompagnement sur une partie de la saison, en privilégiant des points de congruence entre l'économie narrative de la série et celle du jeu (*Ibid.*). L'ensemble de ces stratégies relève, selon nous, d'une volonté toujours plus « outillée », « marketée » et contrôlée, d'élever et de maintenir le niveau d'attention des publics, au travers d'un processus qui se voudrait, dans l'idéal, cyclique, à la manière de notre figure 4.

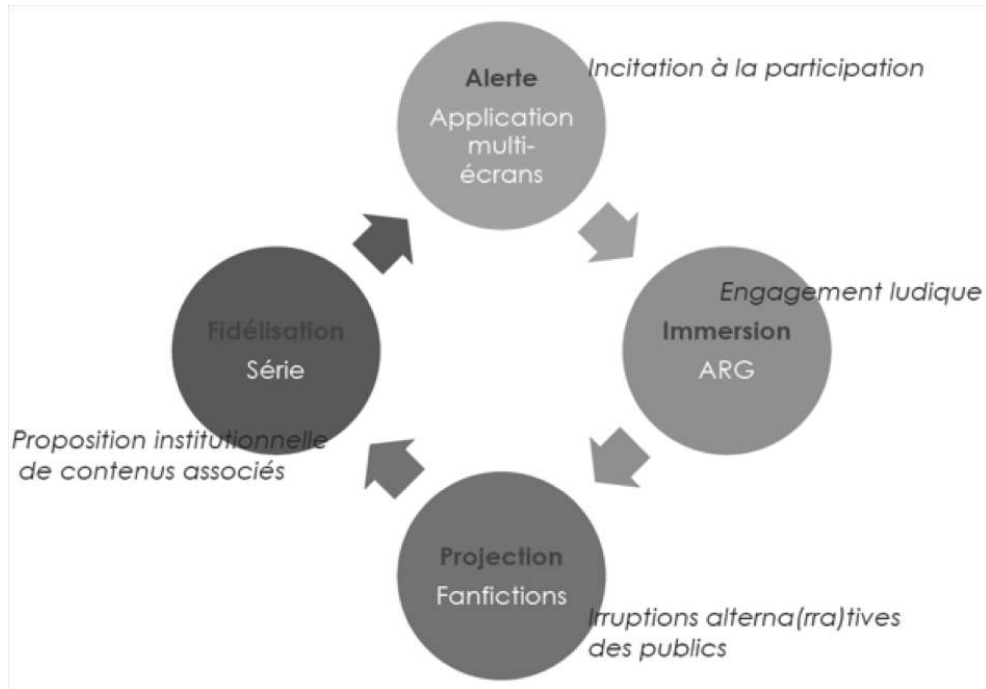


Figure 4. Régimes d'attention et répartition techno-industrielle de la transmédialité

- 16 Ainsi, ces deux sous-logiques complémentaires de la mise à disposition et du transmédia peuvent apparaître comme les principales occurrences d'une métalogue sociale transversale d'hybridation des réseaux (que nous avons proposé d'appeler *cordbreeding* – Cailler, Masoni Lacroix, 2015), sous-logiques auxquelles il convient d'ajouter la mobiquité, en ce sens où elle a des effets structurants sur une partie de l'offre sérielle : reformatage des épisodes, formats mobiles spécifiques, mobisodes géolocalisés des ARG, etc.
- 17 Ensemble, cette métalogue et ses sous-logiques structurent en profondeur le nouvel écosystème de *distribution diffusée* de la fiction sérielle, en redynamisant les stratégies de programmation (figure 5). L'utopie de la « self-programmation » cède la place, sous la pression de la détention des droits des séries et leur nécessaire valorisation, à une

organisation rationalisée, à coups de recommandation et d'orientation, de la visibilité et de la lisibilité du stock disponible.

Type générique de programmation	Programmation tubulaire	Programmation modulaire	Programmation multimodale		Programmation transmédia
Type de modèle socio économique	Modèle de flot (Miège)	Modèle de club (Tremblay, Lacroix)	Modèle du courtage informationnel (Moeglin)		
Convergence des modèles			Modèle de distribution diffusée		Modèle de distribution diffusée
Type de télévision	Télévision de rendez-vous (généraliste, ...)	Télévision thématique	Télévision connectée et sociale (multiécran)	➔	Télévision répartie (Sites, ARG, ...)
Fonction de la programmation	Programmation imposée (de l'épisode unique au <i>blocking</i>)	Programmation assistée	Programmation distribuée (+ replay + mise à disposition totale : VOD, SVOD)		Programmation dispersée
Système de programmation	Directeur de programmation	Auto-programmation relative	Programmation recommandée (+ CRM)		Programmation orientée

Figure 5. Remédiation de la programmation

- 18 L'application d'une telle stratégie de programmation paraît indissociable d'une nouvelle stratégie de production sérielle. Outre la production de séries numériques, expérimentations de futures séries « classiques » diffusées sur le premier écran, au sens des moyens de production mis à disposition et de leur diffusion par les chaînes, de plus en plus de webséries amateurs ou semi-professionnelles se développent sur le net de l'autoproduction à la coproduction, et pour certaines d'entre elles tentent au travers du websourcing des chaînes de rejoindre l'Eldorado de la diffusion classique. De manière marginale, des webséries alimentent le transmédia natif de la « fiction totale ». Mais pour ce qui concerne les séries classiques, des liens encore plus nets et durables se tissent autour des formats de la production de websérie avec, comme nous l'avons déjà souligné, des prolongements souvent proposés sur les sites de TVR, mais aussi en relation avec les applications et des productions transmédiées plus ambitieuses, comme les ARG. Enfin, la production de fanvids et de fanfictions représente un réservoir, qui pourrait être plus globalement exploité par le monde professionnel, une fois les obstacles juridiques des droits d'auteur levés (Figure 6).

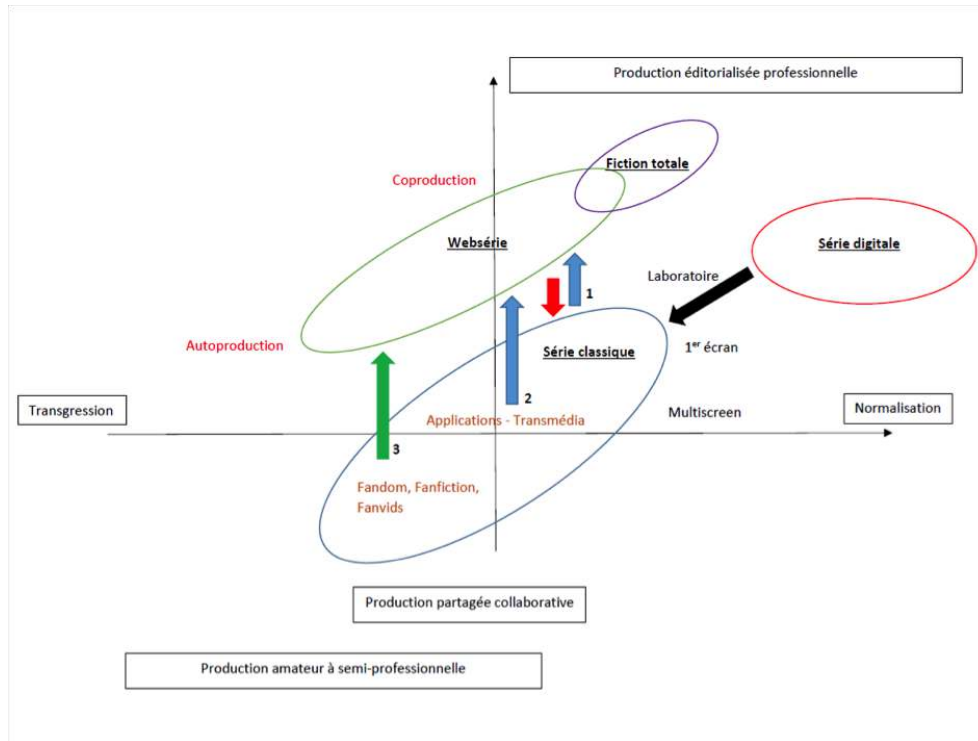


Figure 6. Variations contemporaines de la série

- 19 Le foisonnement de ce nouvel écosystème de la production et de la distribution sérielle ne peut que renouveler l'approche narratologique de la sérialité narrative en en démultipliant les perspectives d'analyse et en remodelant les principes.

Formes et figures de la narration sérielle : vers une approche dialogique

- 20 Dans cet écosystème où se joue et se déjoue l'interdépendance des moyens de production et des conditions « programmées » de réception, une approche narratologique gagne à interroger les formes et les figures de la narration sérielle, en croisant les formes de la répétition aux figures de l'énonciation, au sein d'une approche originairement dispositive.
- 21 Ce dispositif, que l'on découvrira socio-narratif, prend appui sur les compétences et les usages en lecture-écriture, en production et en réception, c'est-à-dire du côté des producteurs comme des consommateurs de contenus sériels, qui font, défont et refont des histoires et partagent des univers narratifs. Aucune dichotomie n'est ainsi établie entre les activités de facture et de lecture, c'est-à-dire aussi d'écriture et de ré-écriture de séries télévisées.
- 22 Le terrain de jeu ou d'étude de cette intervention est la série télévisée de la BBC *Sherlock*, qui correspond, selon la typologie d'Eco (1994), à un remake-actualisation, et dont l'hypotexte, les romans de Sir A. Conan Doyle, a été de multiples fois adapté, au cinéma comme à la télévision. L'univers narratif enrichi de cette série illustrera notre propos (cf. Annexes 1&2); ses déclinaisons médiatiques et transmédias, institutionnelles et « publiques », que nous envisagerons dans leur ductilité, entre répétition, variabilité et innovation (Eco, 1994).

- 23 La permanence et/ou l'obsolescence de formes et de figures de la narration sérielle, sera envisagée, non dans une dialectique entre ce qui perdure et ce qui est nié ou dépassé, mais dans un processus dialogique, au sens de Bakhtine. Le dialogique est répétition, citation de discours antérieurs, mais encore transformation textuelle et énonciative.
- 24 Ainsi, dans un environnement médiatique en évolution, configuré par de multiples systèmes sémiotiques et de multiples littératies, les publics sont amenés à développer des compétences croisées. Sur la base d'une étude des publics médiatiques, multi-médiatiques, cross-médiatiques et transmédiatiques, de leurs usages et interactions aux médias, de leurs traces numériques (commentaires postés sur différents sites web associés à des chaînes télévisées, des ARG, des webdocumentaires, des archives, des forums, profils sur les sites de publication de contenus, etc.) (Cailler, Masoni Lacroix, 2014), nous avons construit une cartographie des compétences mobilisables et à mobiliser de ces « nouveaux publics ».

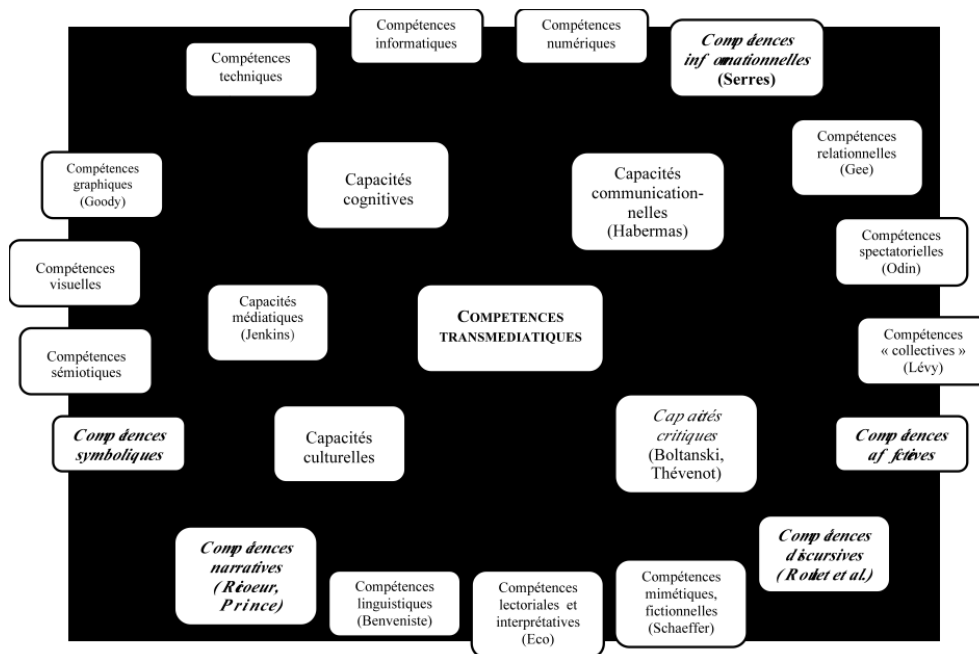


Figure 7. De capacités médiatiques en compétences transmédiatiques

- 25 Ces différentes compétences peuvent être distribuées en quatre littératies complémentaires (figure 8) : une littératie classique, où les lecteurs appréhendent l'espace/temps littératien, une littératie visuelle, où se déploie la spatialisation de l'écriture, une littératie numérique, qui expose un espace médiatique technicisé, une littératie interactive, qui permet aux lecteurs de saisir différents jeux d'interactions, littératies qui nourrissent un cœur de compétences cognitives, communicationnelles, culturelles et critiques. Chaque littératie génère un processus d'acculturation critique visant les compétences affichées en gras et en italique.

Littératie numérique Compétences techniques, compétences informatiques, compétences numériques, <i>Compétences informationnelles</i>		
Littératie visuelle Compétences graphiques, compétences visuelles, compétences sémiotiques, <i>Compétences symboliques</i>	Cœur de compétences Capacités cognitives, capacités culturelles, capacités communicationnelles, <i>Capacités critiques</i>	Littératie interactive Compétences relationnelles, compétences spectatorielles, compétences collectives, <i>Compétences affectives</i>
Littératie <i>Compétences narratives</i> , compétences linguistiques, compétences interprétatives et lectoriales, compétences mimétiques fictionnelles, <i>Compétences discursives</i>		

Figure 8. De capacités médiatiques en compétences transmédiatiques, une approche par les littératies

- 26 Les usages en lecture-écriture nous convient alors à une pratique interrogative ouverte de la question de la textualité ; des effets recherchés et des réponses maîtrisées ou alternatives des publics, une pratique agencée au sein d'un dispositif socio-narratif, qui articule trois dimensions complémentaires et évolutives de la diégèse : techno-narratives, narratologiques et socio-narratives. Les usages en lecture-écriture nous invitent ainsi à interroger en amont la multimodalité, l'évolution de l'écriture fictionnelle sur de multiples supports, par de multiples auteurs.

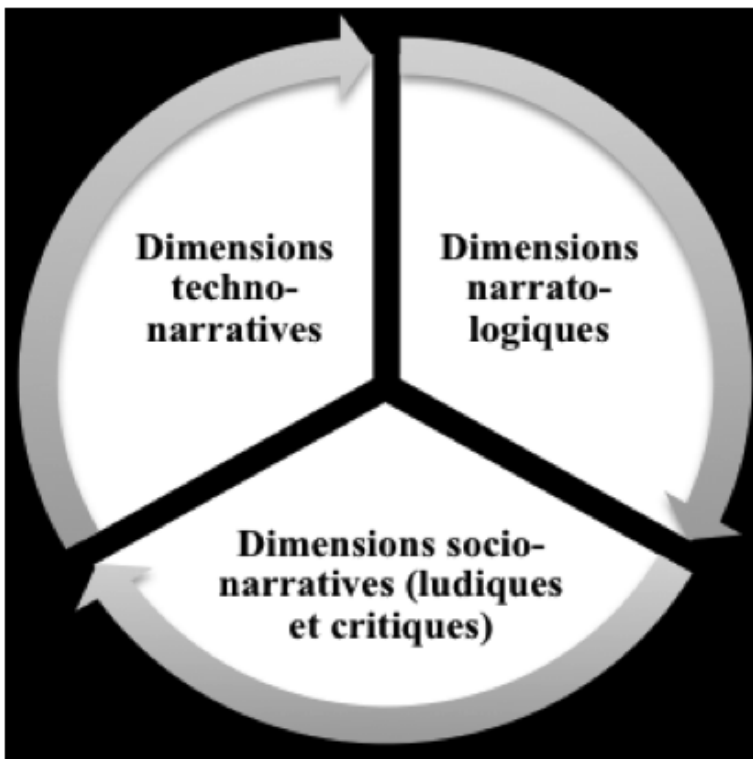


Figure 9. Dispositif socio-narratif

- 27 Notre pratique narratologique s'affirme interrogative. Dialogique, elle invite les discours et les récits d'autrui en (re)formulant des interrogations de plus en plus précises, n'appelant pas de réponse figée, mais laissant ouverte la complexité du questionnement. Cette pratique interrogative se construit dans la répétition transformative de ses interrogations, suggérant une co-élaboration ouverte, évolutive des objets d'affect et/ou de discours, qui encadrent les pratiques narratives des publics, sur lesquelles nous reviendrons.

- 28 La pratique dialogique de la lecture-écriture transmédiat transgresse les dichotomies traditionnelles. Plus précisément, les dimensions socio-narratives, au sein de ce dispositif, reformulent la question des publics en déconstruisant l'opposition entre instance de production et instance de réception, reformulent encore la question des formes d'interactivité, ou d'intertextualité, ainsi que les figures de l'énonciation. L'approche dialogique de la lecture-écriture transmédiat dévoile ici une pratique de mise en scène énonciative, d'agencement collectif d'énonciation. Il n'y a définitivement plus **un** auteur d'une histoire qu'il répète et fait varier en série ; l'histoire est fragmentée, tout autant qu'est dispersé le geste d'auteur et sa narrativisation, sur de multiples supports, en de multiples points d'entrée d'un univers narratif. Pour autant, on ne peut plus penser comme opposés la dilution de la notion d'auteur, la multi-auctorialité des pratiques d'écritures collaboratives ou alterna(rra)tives des publics et la réappropriation d'un geste d'auteur.
- 29 Les dimensions narratologiques, que nous explorons ici plus avant, reformulent les interrogations liées aux formes narratives, au récit, à la question des énoncés et de manière plus générale à la génération de la textualité. Ainsi analyser les formes narratives transmédiat n'est plus simplement, par exemple, opposer la linéarité à la délinéarisation du récit ou la clôture du récit à son ouverture, mais mettre en tension ces oppositions binaires.
- 30 Si nous reprenons le texte d'Umberto Eco, celui-ci avance une esthétique post-moderne de la sérialité, qui met en tension la répétition-variation, nuance l'opposition entre procédé et innovation, précise que les différentes productions sérielles (retake, remake, série, saga, dialogue intertextuel) relèvent surtout d'un travail sur le mythe, enfin avance la naissance d'un nouveau public.
- 31 Sous un angle critique, la manière dont Eco fait tenir ensemble, en tant que forme narrative sérielle, la répétition (le même) et la variation (l'autre), l'ancien et le nouveau, en précisant l'aspect « infini » de la variabilité de la répétition et/ou de l'itération nous convainc. Sous un angle plus pragmatique, interroger avec Eco, l'effet de la répétition sur le lecteur à partir de la question des pactes de lecture est tout autant motivant. Mais plutôt que de nous engager avec Eco sur la voie d'une dialectique entre répétition et innovation, nous sommes tentés d'exploiter la dernière forme de répétition énoncée par Eco : le dialogue intertextuel.
- 32 La question de l'intertextualité est alors revisitée sous la perspective dialogique avancée par Bakhtine, au début des années 1930. Le dialogisme déploie la notion d'intertextualité vers la pratique sociale. Or c'est bien cet ancrage dans le social que traduit la construction d'un dispositif socio-narratif. Le dialogisme vise la polyphonie de l'énonciation et l'interaction verbale des locuteurs. Le discours y est aussi toujours déjà discours d'autrui et traduit un sujet multiple, interrelationnel.
- 33 L'hypothèse dialogique, relecture du dispositif socio-narratif, avance que textes, auteurs, scripteurs, lecteurs ne sont pas opposés mais font partie d'une continuité socio-narrative, où ils entrent en résonance et en cohérence, dans le sens du continuum de possibilités avancé par Jenkins (2011). Dans ce continuum, la sérialité implique le développement d'une histoire par un processus de découpage, de fragmentation, et de dispersion, en ce sens où l'histoire est cassée en différents morceaux (épisodes) interconnectés. Nous envisageons la fragmentation du récit et la dispersion de la narration, comme coextensives de leur reconstruction en un univers narratif inachevé, au sein du dispositif

socio-narratif. La dialectique de la répétition- variation vers l'innovation (Eco, 1994) peut être revisitée par cette relecture dialogique de la non-opposition de la fragmentation, de l'inachèvement et de la continuité.

- 34 Nous souhaitons explorer enfin, en quel sens les pratiques dialogiques ; sociales, interactives, transgressives, en production et en réception convergent vers l'extension transformative d'une mythopoièse, d'un élargissement et d'un enrichissement du récit.

Illustrer la double opérativité heuristique et herméneutique du principe dialogique

- 35 La série « remake-actualisation » Sherlock offre cet enrichissement du récit. Nous y relevons différentes répétitions-variations d'un canon original, différentes appropriations du récit par différents énonciateurs, qui traduisent autant d'usages en lecture écriture, dont nous avançons qu'ils se configurent en pratique culturelle de lecture-écriture.
- 36 Deux sites d'archives et de publications de fictions de fans retiennent notre attention : *FanFiction.Net* et *AO3, Archive Of our Own*. Nous esquissons brièvement, à partir de quelques auteurs de fictions relatives à la série *Sherlock*, différents usages, si ce ne sont les principaux, de la relation à l'écriture sérielle et à la textualité.
- 37 Sur *FanFiction.Net*, on retrouve plus de 55000 fictions de fans sur le fandom *Sherlock* (juillet 2016), qui se retrouve en quatrième place (derrière *Supernatural* (plus de 115 000) *Glee* et *Doctor Who*).
- 38 **Pickwick12** est une américaine d'une vingtaine d'années, qui a écrit une cinquantaine d'histoires relatives à de multiples fandoms de séries télévisées et films. Ses fictions pour le fandom *Sherlock* reformulent le blog officiel de la BBC « The Science of Deduction » en « The Science of Friendship », orientant le *pairing* *Sherlock/Watson* vers l'amitié plutôt que le (très populaire) slash. Une autre de ses fictions croise la série *Sherlock* et le film *Inséparable* (2007) dans lequel joue l'acteur Benedict Cumberbatch, qui interprète aussi *Sherlock* dans la série. Elle est aussi auteure de romans policiers, mettant en scène *Sherlock Holmes* et *Irene Adler*, vendus sur Amazon et sous MX Publishing sous le nom d'Amy Thomas.
- 39 **221b_hound**, australienne, écrivain professionnel (<http://www.narrelleharris.com>) a écrit plusieurs centaines d'histoires sur AO3, qui regroupe plus de 92 000 productions fans dans « *Sherlock Holmes and related fandoms* ». Pour *Sherlock*, elle peut, par exemple, partir d'un trope « John used to be in a band » et le réitérer, livrant plusieurs fragments, qui deviendront les différentes parties d'une fiction non encore terminée, intitulée *Guitar Man* (plus de 110 chapitres en juillet 2016).
- 40 **Corruptedpov**, une jeune étudiante, qui poste des vidéos sur l'écriture et la littérature sur sa chaîne Youtube, sous le pseudo *Mydreamsofwriting* et des fictions originales sur *Wattpad.com*, propose, par exemple, sur le fandom *Sherlock* d'AO3, *Echoes*, une histoire en plus de 250 chapitres. Elle offre aussi une illustration à l'idée de prise en charge de la figure de l'énonciateur, dans son usage spécifique, et très développé sur AO3, du *Tagging*, qui représente à la fois une mise en garde, un cadre à la production narrative et une ouverture à un métadiscours sur les usages de la narration. Outre le *pairing* *Sherlock/Watson*, et une violence se recentrant sur les troubles mentaux, l'auteur peut, par

exemple, dévoiler, que ses tags sont évolutifs, qu'elle ne respecte ni le canon, ni la psychologie du personnage de Sherlock, qu'elle travaille l'angoisse existentielle « Angst », élevée au rang de genre, ainsi que le matériel de l'émotion.

- 41 Cet échantillon restreint d'usages avertis en lecture-écriture peut paraître discriminant ; il ouvre plutôt à la diversité *et* à la richesse des usages fans.
- 42 De manière plus synthétique, deux principales modalités de réception, ou usages de lecture-écriture paraissent signifiantes, voire généralisables à l'étendue des pratiques faniques : *l'affect et la norme*. Ces modalités de réception se nourrissent des différentes compétences littéraires ci-dessus cartographiées (Figures 7&8), plus spécifiquement des interactions de la littérature (traditionnelle) et de la littérature interactive, où se déploient les *compétences affectives et discursives* nécessaires à la mise en œuvre interprétative et énonciative. Nous pouvons, en effet, saisir dans la diversité, voire l'éclectisme des goûts des fans, qui confrontent et croisent différents médias et genres, leurs inclinations multiples. Nous saisissons aussi leur attachement affectif au canon et surtout aux personnages et aux acteurs. Leur travail de construction des personnages dépasse les limites du récit, et renvoie à la construction d'une mythologie autour de la série. Dans *Figure III*, Genette définissait la métalepse comme une transgression d'une formule narrative établie entre deux mondes, celui où l'on raconte et celui que l'on raconte. La métalepse fanique, plus qu'un procédé est un effet, pourrait préciser J.M Schaeffer. Dans le même sens, Jullier et Laborde dans *Sociétés et Représentations*, montrent que l'effet métaleptique consiste à « *suturer différents discours (celui de la fiction éclairée par celui de l'actualité de sa production), émanant de destinateurs variés (la chaîne, le producteur, un fan, les médiateurs à l'origine des différents sites consacrés à la série etc.), tout en circulant sur des supports distincts (télévision, Internet et presse)* ».
- 43 L'effet métaleptique envahit les différentes pratiques d'écritures faniques.
- 44 L'attachement aux personnages migre aussi vers la narration de soi. Les usages en lecture-écriture des fans trahissent un affect identitaire. En tant qu'énonciateur, le lecteur-scripteur construit son identité individuelle *et* participe à des communautés d'identification.
- 45 L'attachement se dévoile enfin dans sa dimension cognitive et critique ; les spectateurs scripteurs sont attachés à la textualité, ce qui implique, dans un premier temps, une normalisation de leur écriture par des procédés de formatage du récit (indications de genre, *pairing*, *tagging*, utilisation de tropes ou de mêmes, etc.). Tous les auteurs réitèrent alors ces procédés en les transformant, altérant et/ou renouvelant les codes narratifs (auto)imposés.
- 46 La question de la répétition-variation peut être réévaluée en affirmation que les pratiques de lecture-écriture faniques ne ressortissent pas d'un travail d'adaptation ou d'extension (*Derivative Work*), mais bien de transformation (*Transformative Work*). C'est aussi ce qu'avance l'appareil critique réunissant fans et universitaires du site AO3 (*OTW Organization for Transformative Works*).

Conclusion

- 47 Dans le procès dialogique, de mise en œuvre énonciative, interprétative et narrative se construit la mythopoïèse sérielle, forme et figure émergente de discours transmédiatique.

- 48 L'interprétation dialogique de la relation affective et normative à la textualité « réincarne » la prise en charge du récit par un narrateur, par la structuration narrative de la personne de l'auteur/énonciateur et de son ou ses personnage(s), au sein d'un récit où la répétition est transformation.
- 49 L'approche dialogique des pratiques d'écriture transmédia refuse de fixer des oppositions binaires, duales (entre la production et la réception, entre le monde que l'on raconte et celui où l'on raconte), mais suit un double mouvement. Cette approche déploie un processus d'appropriation culturelle et critique ; espace-temps d'horizontalité « syntagmatique » (de répétition) et de verticalité « paradigmatique » (de transformation) de la lecture et de l'écriture, créateur de sens.
- 50 Pour autant, les dispositifs socionarratifs émergents de la post-rationalisation industrielle issue du modèle de distribution diffusée tendent encore, selon nous, et malgré d'évidentes potentialités d'extensions narratives, à négliger cette dimension dialogique de la création sérielle, et à forclure l'auctorialité des publics tout en leur reconnaissant et/ou leur organisant des espaces d'expression (applications, ARG,...). La collaboration et la contribution, trop souvent limitées par la modération et la réécriture systématique par les auteurs appointés et reconnus, semblent au plus être devenues l'horizon restreint de ce droit, prétexte à peu de frais d'une ouverture narratologique aussitôt refermée par les impératifs de la maîtrise des droits d'auteur et leur valorisation. Dès lors, le ghetto des réseaux sociaux et de la « co-isolation » (Sloterdijk, 2005) des communautés créatives autoproclamées n'est pas prêt d'être brisé.

BIBLIOGRAPHY

Bakhtine, M., Volochinov, V. (1929), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris : Minuit, 1977.

Cailler, B., Masoni Lacroix, C. (2014), « Industries narratives et publics de télévision : le défi de la logique transmédia », *Télévisions*, n°5, La télévision et après : vers le transmédia, Paris : CNRS Éditions, pp. 27-45.

Cailler, B., Masoni Lacroix, C. (2015), « Transmédia et ARG : enjeux stratégiques, économie narrative et jouabilité, Le cas In Memoriam », *Les cahiers de champs visuels* n°10/11 Histoire du transmédia, Genèse du récit audiovisuel éclaté, Paris : L'Harmattan, pp. 191-221.

Cailler, B., Taillibert, C. (2016), « Vers une hybridation des régimes de temporalité dans l'offre audiovisuelle et cinématographique sur Internet », *XXe congrès de la SFSIC*, Metz, 8, 9,10 juin 2016.

Boullier, D. (2014), *Médiologie des régimes d'attention*, in Citton, Y. *L'économie de l'attention Nouvel horizon du capitalisme ?*, Paris : La Découverte.

Citton, Y. (2013), *Le marketing entre économie de l'attention et exploitation culturelle*, in Bourgne, P. *Marketing : remède ou poison ?* Paris : EMS Management et société.

Jenkins, H. (2006), *Convergence Culture. When Old and New Media Collide*, New York : NYU press. 336 p.

Jenkins, H. (2011), « Transmedia 202 : Further Reflections », http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html

Jullier, L., Laborde, B. (2015), « This is the end. Personnages portés disparus et micro-clôtures du récit dans Grey's Anatomy », *Sociétés & Représentations*, n° 39, p. 103-118.

Schaeffer, J.-M. (2005), « Métalepse et immersion fictionnelle », in Holmes Pier, J., Schaeffer, J.-M. (éd.), *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, Paris : Éditions de l'EHESS, p. 323-334.

Sloterdijk, P. (2005), *Sphères, III, Écumes*, Paris : Pauvert.

APPENDIXES

Annexe 1

MODELE NARRATIF COMPLEXE	(Mini-série)
Mentions générales <i>Titre</i> <i>Genre</i> <i>Auteurs/Scénaristes</i>	<i>Sherlock</i> Série dramatique policière Mark Gatiss & Steven Moffat (+ Steve Thompson)
Caractéristiques techniques <i>Format</i> <i>Diffusion</i> <i>Ecrans</i>	90 min, 3 saisons, 9 épisodes, en cours de production Prime Time BBC One 25 juillet 2010 (dimanche) France 4 janvier 2011 (samedi) puis France 2 juillet 2011 TV + BBC HD et BBC2 pour les rediffusions + BBC iPlayer (VOD) + site Web de la BBC
Structure narrative	Complexe, multi-intrigues
Saisons	2010: 1.01: Une étude en rose; 1.02: Le Banquier aveugle; 1.03 Le grand Jeu 2012: 2.01: Un scandale à Buckingham; 2.02 Les Chiens de Baskerville; 2.03: La Chute du Reichenbach 2014: 3.01: Le Cercueil vide; 3.02: Le Signe des trois; 3.03 Son dernier coup d'éclat
Audience	12 certificate (UK); Tous publics (Fr)

Annexe 2

	<i>Sherlock</i>
Déclinaisons médiatiques Univers narratif enrichi et/ou Dispositif transmédia	(profite de la sortie du film de Guy Ritchie en 2009) BBC Online: Site de Holmes, Blog du Dr Watson + (Journal de Molly Hopper, site officiel de Connie Price) + Twitter Christmas Special 2013 « Many Happy Returns » (préquelle s.3, 7min) Jeu: Sherlock: The Network HD Official App « Ambient » (marketing ludique) Rééditions des romans et nouvelles de Conan Doyle (BBC Books)
Irruptions alternat(r)atives	(Non officiel: site d'Irene Adler, Livre: <i>Sherlock's Home, The Empty House</i> (fanfundraising)) Archives, Fandoms, Forums, Blogs, Live Journal, Tumb'l'r, Wattpad, etc.

NOTES

1. Anytime Time Any Where Any Device
 2. TéléVision de Rattrapage, Vidéo à la Demande, Vidéo à la Demande avec Abonnement.
 3. CRM : Consumer Ranking Management
-

ABSTRACTS

This text aims at exploring television and web forms of serial writing. The dichotomy between production and reception will be overtaken in the crossing of industrial and narrative logics to the dialogical dimension underlying the co-construction of stories, identities and meaning. Our analysis is built upon a socioeconomic approach of cultural industries and a socio-narrative approach of fiction stories and narrative contents production made for and by the audience. On-line reading and writing practices question production and serial (re)creation principles and bring a sense to interactivity uses. Transmediality appears to be the place where concurrency and complementarity of iteration process or serial formula and narrative transformation can be understood.

Ce texte explore les déclinaisons télévisuelles et web de l'écriture sérielle. Nous y dépassons le clivage entre instance de production et instance de réception, afin d'envisager le croisement de logiques industrielles et narratives, vers la dimension dialogique de la co-construction de récits, d'identités et de sens. Notre analyse croise une approche socioéconomique des industries culturelles à une approche socio-narrative de la production de fictions et de contenus narratifs vers et par des publics. Les pratiques médiatisées de lecture et d'écriture mettent en tension les principes de production et de (re)création sérielle et donnent du sens aux usages de l'interactivité. La transmédialité nous semble le lieu où peuvent être saisies la concurrence et la complémentarité du procédé de l'itération ou de la formule sérielle et de la transformation narrative.

INDEX

Chronological index: XXe siècle

Keywords: serial writing, dialogical, transmediality, socioeconomic, socio-narrative

Mots-clés: écriture sérielle, dialogique, transmédialité, socioéconomique, socio-narratif

AUTHORS

CÉLINE MASONI LACROIX

Université Nice Sophia Antipolis, URE //Transitions

BRUNO CAILLER

Université Nice Sophia Antipolis, LIRCES EA 3159