Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

19-1 | 2021

Écritures et formats médiatiques

Introduction

Simon Bréan and Matthieu Letourneux

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/belphegor/3718>

DOI: 10.4000/belphegor.3718

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Simon Bréan and Matthieu Letourneux, "Introduction", *Belphegor* [Online], 19-1 | 2021, Online since 26 June 2021, connection on 06 July 2021. URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/3718> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/belphegor.3718>

This text was automatically generated on 6 July 2021.

Belphegor est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Introduction

Simon Bréan and Matthieu Letourneux

- 1 Les premières Assises de la recherche en cultures populaires et médiatiques, qui se sont tenues en octobre 2018 à l'initiative de l'Association internationale des chercheurs en littératures populaires et culture médiatique, s'étaient donné pour ambition générale de revenir sur les approches critiques des fictions médiatiques¹. Parmi ces approches, nous avons identifié un ensemble d'enjeux et d'outils d'analyse ayant pour spécificité d'interroger les mécanismes sériels au prisme des contextes médiatiques concrets qui leur donnent forme. Ce sont eux que ce dossier de *Belphégor* entend explorer.
- 2 En régime de reproductibilité technique dominé par les industries culturelles, il est difficile de penser, sur le modèle mis en place durant la séquence moderniste, une originalité absolue de l'œuvre ou de raisonner en termes de singularité auctoriale, dès lors qu'entrent en jeu les logiques de standardisation et les processus collectifs de création. Les contraintes de production ont une incidence sur l'esthétique des œuvres, lesquelles exploitent en particulier dans leurs motifs les logiques de sérialisation. Pour ne prendre qu'un exemple, les processus de production télévisuels tendent à associer des créneaux et des formats spécifiques (type d'émission, et donc type de contenu), qui à leur tour induisent un ensemble de stéréotypes articulés entre eux en une *encyclopédie architextuelle*² orientant les attentes du consommateur, mais aussi celles des producteurs, des annonceurs, des responsables de la chaîne, des critiques, etc. Ces attentes déterminent du même coup la manière de concevoir l'émission et de la déchiffrer. Et à son tour, ce déchiffrement opéré à partir du vocabulaire formé par le système de conventions configure les leviers de l'expérience esthétique : la connivence avec les présentateurs (ailleurs avec les personnages, le narrateur ou l'auteur) est avant tout une connivence avec des codes, qui engage des hiérarchies, des attentes, des effets de surprise, de suspense ou d'anticipation amusée... lesquels à leur tour déterminent le plaisir du spectateur. La singularité de l'œuvre et de l'expérience qu'elle offre se pense en dialogue étroit avec ces conditions de production et la syntaxe stéréotypique qui leur est associée. Pour le dire autrement, son originalité tient à sa manière de jouer avec les codes, en les détournant ou les resémantisant³.

- 3 Un tel glissement vers une perspective sérielle est favorisé par l'économie de la création en régime marchand, qui met à distance les dynamiques avant-gardistes, peu compatibles avec l'assurance de rentabilité impliquée par les logiques de distribution. Dans le cadre d'écosystèmes complexes où les œuvres résultent d'un accord entre de nombreuses parties, les auteurs ont tout intérêt à s'inspirer des réussites de l'époque pour les renouveler à la marge plutôt que de rechercher un bouleversement radical des codes⁴. De même, la diffusion de l'œuvre par les canaux de médias de masse ou de médias supposant, pour des raisons économiques ou techniques, un fort principe de standardisation, invite les producteurs à recourir à des formats identifiables, sans s'écarter par trop des pratiques dominantes dans le domaine. Dans tous les cas, raisonner uniquement en termes d'originalité conduit à manquer une part essentielle des enjeux de création, et plus largement à faire l'impasse sur les logiques communicationnelles qui expliquent que l'œuvre nous touche comme expérience singulière. De fait, une approche survalorisant le critère de la singularité par externalisation, pour laquelle faire œuvre signifie se distinguer nettement des ensembles génériques constitués, n'est pas en mesure de rendre compte de la singularisation se jouant à l'intérieur de ces ensembles génériques. Dans ce domaine, si l'on considère les œuvres sous l'angle d'une radicale originalité, il n'apparaît qu'un continuum diffus de pratiques répétitives, où tout se vaudrait. Or, loin de suspendre tout jugement critique, les amateurs et les auteurs font appel à un savoir spécifique et à des compétences de lecture pour identifier des nuances et justifier des appréciations esthétiques en fonction des stéréotypes en jeu. La singularité des œuvres en régime médiatique prend toute sa signification dans le jeu de reconfiguration, de resémantisation ou de prise de distance avec les stéréotypes mobilisés par l'œuvre dans son dialogue avec les genres médiatiques dans lesquels elle s'inscrit. Dès lors, il convient de penser l'originalité aussi comme une manière de négocier avec les conventions sérielles investies dans un rapport de réinvention des conventions, d'hybridation entre les séries architextuelles ou de remise en cause à la marge de ce cadre. C'est dans ce rapport dialogique que se joue une part importante de la liberté créative des producteurs, avec une large amplitude – de la variation astucieuse à la réorganisation complète du système architextuel. C'est, à l'autre extrémité de la communication, dans cet espace de jeu que se développe le plaisir esthétique du consommateur, ici aussi, dans une gamme de stratégies très large, de la boulimie sérielle à la fixation de niche, en passant par l'appropriation distinctive, l'érudition fanique, la spécialisation, le goût des marges, la kitschisation ou le redéploiement de l'architexte sériel dans ces autres systèmes de signification que sont les communautés interprétatives et leur répertoire de goûts partagé. Dans tous les cas, l'attention esthétique (pour reprendre les termes employés par Jean-Marie Schaeffer⁵) est orientée par le cadre générique et médiatique, que redistribue à sa façon chacun des modes d'appropriation singuliers.
- 4 Considérer la question de l'originalité dans cette dimension relative permet donc de penser la singularisation autrement que dans un système d'opposition caricatural définissant la grande œuvre par un superbe isolement. Un tel renouvellement de la perspective nous invite notamment à élargir l'approche de l'œuvre par les dispositifs sériels à tous les domaines de la création. De fait, quel que soit le domaine d'investigation, le sens se déploie largement dans des dynamiques de reprise, de répétition et de variation, à l'articulation de l'œuvre et des discours collectifs charriés par les séries culturelles et médiatiques : il est dès lors essentiel de prendre en compte

le contexte communicationnel concret, au sein duquel les productions mobilisent les séries architextuelles. Ce contexte, c'est celui qu'institue le système de production (éditeur ou collection, chaîne de radio ou de télévision, créateurs indépendants ou au contraire liés à un collectif ou à des processus industriels entrant en jeu dans les choix créatifs), celui qui est associé aux médias et à leurs modes d'expression et d'interaction (puisque les contraintes expressives et communicationnelles se répercutent sur les architextes), mais aussi à leurs formes conventionnelles (les genres et formats médiatiques, qui ne sont que très partiellement liés aux contraintes communicationnelles et techniques des médias, mais dépendent aussi des usages historiques, politiques, sociaux ou économiques des médias). À leur tour, les formes conventionnelles engagent des modalités discursives spécifiques (fictionnel ou factuel ; parodique ou sérieux ; plus ou moins ludique, plus ou moins instrumental, plus ou moins lié au jeu sériel...), elles sont liées à des contextes de distribution et des modes de consommation spécifiques (seul ou en groupe, ironique ou non, favorisant plus ou moins des pratiques de groupe...). On le voit, dans la mesure où la réflexion sur les pratiquesérielles engage la relation de l'œuvre à une série (ou des séries) d'œuvres liées à un architexte commun, elle doit peut-être encore davantage questionner la relation de l'œuvre à ces différentes séries médiatiques dans lesquelles elle s'inscrit. Le support de diffusion, le mode d'expression qui lui est associé, le réseau des acteurs, les contraintes techniques et économiques ou les canaux de distribution délimitent des ensembles de textes qui tendent naturellement à dessiner des séries cohérentes avec leurs conventions propres, qui orientent les choix des créateurs et les attentes du public. L'esthétique des œuvresérielles ne peut tout simplement pas se penser indépendamment de ce qui matérialise concrètement la dimensionérielle de la communication, c'est-à-dire du système médiatique. L'étude de l'œuvre est prise dans le contexte matériel, parce que celui-ci est la condition de laérielité et son mode d'apparition, et qu'il en définit le périmètre, le corpus et donc les attentes situées⁶.

- 5 Outre le bénéfice à tirer en termes poétiques et narratologiques d'une analyse prenant au sérieux ces mécanismes de différenciation, étudier les dimensions concrètes des dynamiquesérielles permet d'interroger les œuvres, individuellement ou dans le continuum des genres, comme des lieux où se manifestent les imaginaires sociaux de leur époque. En effet, ces divergences, qui dessinent autant de séries culturelles et médiatiques, ne sont que des variations rencontrées au sein d'un paradigme culturel (pour gloser les analyses d'André Gaudreault⁷) qui homogénéise les représentations en dessinant, à un niveau global, tout un ensemble de valeurs, de structures discursives et de systèmes stéréotypiques partagés par la collectivité. Les variations entre les différentes séries médiatiques se rapportent ainsi largement à une unité des représentations produisant des séries culturelles transmédiatiques. Cette unité des imaginaires et de la manière de les mettre en récit dans la médiasphère correspond à ce que Marc Angenot décrivait comme le *discours social*, formes collectives de valeurs et d'idéologies qui se structurent largement par les médias, et qui non seulement produisent un fort consensus dans la société, mais nous fournissent en outre des routines analytiques et énonciatives⁸. Or ces paradigmes culturels rencontrent naturellement les architextes des genres. Un exemple significatif pourrait être la manière dont le genre criminel a, depuis le mystère urbain au XIX^e siècle jusqu'au néo-noir contemporain, structuré le paradigme culturel du crime et ses prolongements dans les discours sur la modernité, la ville, la société et ses marges, les rapports de forces sociaux, les perversions du capital et du pouvoir, les liens entre les classes

laborieuses et les classes dangereuses, ainsi que certaines représentations du vice, de l'ordre et de sa transgression⁹. Cette structuration s'est faite suivant des lignes de forces qui traversent l'ensemble des discours médiatiques et sociaux, depuis les fictions (quels que soient les médias) jusqu'aux récits médiatiques non fictionnels (information, reportage, fait divers...), proposant des cadres discursifs structurés à travers une série de récits-types (enquête, énigmes, complots, représentation mélodramatique de la société, diptyque du crime et du châtement...), un dispositif spatio-temporel (opposant jour et nuit, surface et profondeur, beaux quartiers et bas-fonds), un système des personnages (victimes et bourreaux, naïfs et durs-à-cuir) ou encore une conception médiatique du monde (confrontant les illusions de l'appréhension immédiate à la réalité inquiétante du dévoilement médiatisé). S'il est impossible de faire la part de ce qui est ici cause ou conséquence, cela tient à ce que la cristallisation des imaginaires sériels en genres, et la vogue de ces genres à des époques déterminées, correspondent à leur capacité à reproduire certaines des préoccupations des contemporains – de même que leur progressif insuccès ou leurs transformations au fil du temps en d'autres genres accompagnent les changements sociaux ou les évolutions des imaginaires qui leur sont associés.

- 6 De fait, les architextes génériques (aussi bien fictionnels que factuels) mutent en même temps qu'évoluent les discours sociaux. Ainsi, profondément lié aux manières de dire et de se représenter l'amour dans la société, le récit sentimental (ou les genres factuels qui lui sont proches dans la presse de cœur) a vu ses structures narratives et ses thématiques évoluer en même temps que les rapports entre hommes et femmes, le rôle accordé à l'émotion et à la subjectivité, les négociations collectives entre devoir et inclination, les frontières entre sphère publique et sphère privée, la place de la femme (et des expressions de son intimité) dans la société ou celle accordée au sexe et aux sentiments. Chacune de ces évolutions s'est répercutée dans les structures narratives du récit sentimental et les stéréotypes qui lui étaient associés, produisant une série d'avatars génériques, depuis le mélodrame sentimental du XIX^e siècle jusqu'au moderne *new romance* semi-pornographique en passant par le roman de conversion sentimentale (Delly), le roman bon chic bon genre (Max du Veuzit), le roman d'amour populiste (les petites collections de Tallandier et Ferenczi), la gamme des *romances* d'amour (depuis les Floralties jusqu'aux collections classiques d'Harlequin), le *rape and romance* (mutation du *romance* après la libération sexuelle), le *bonkbuster* (Jackie Collins), la *chick lit* (Bridget Jones) ou le *mom porn* (*Fifty Shades*)¹⁰... Chaque nouveau genre ou chaque transformation du genre reflète une série de mutations sociales et culturelles, en affectant en retour les imaginaires de l'amour et de la sensibilité féminine. Et dans un même mouvement, il manifeste à travers les conflits qu'il met en scène les tensions que ces mutations produisent dans l'espace public, conservant la trace, dans ses intrigues, des désaccords de la collectivité¹¹. On voit comment les genres donnent forme aux discours sociaux en même temps qu'ils en épousent les mutations.
- 7 Or, ces transformations doivent se penser en termes médiatiques autant que génériques. Chaque nouveau support, chaque nouveau mode d'expression accélère le processus d'enregistrement des mutations sociohistoriques par les genres en leur offrant un espace et des modes d'expression inédits, susceptibles d'accueillir de nouvelles configurations sérielles. Pour en revenir au récit criminel, la plupart des grands changements génériques ont certes accompagné des transformations historiques capitales. Ainsi, le déclin au cours du XIX^e siècle du modèle collectif de

représentation de la société au profit d'un imaginaire privé a pu se traduire par un glissement du récit de mystères urbains vers celui du récit policier. Néanmoins, ce type de mutation n'a été rendu possible que parce que sont apparus de nouveaux supports de diffusion (dans ce cas, magazines et collections bon marché) accélérant du même coup l'adaptation des genres aux changements sociaux : le glissement du *dime novel* au *pulp*, en ouvrant le support à d'autres publics, a permis à un récit *hardboiled* de porter un regard plus franc sur la violence et la corruption sociales, de même que le développement du *paperback*, après-guerre, en favorisant de nouveaux réseaux de distribution et de nouveaux modes de consommation, plus discrets, a offert des conditions favorables à l'expression des transformations des mœurs (à travers des récits à la violence et à la sexualité plus crues). Ici encore, l'étude des séries génériques épouse ces logiques médiatiques.

- 8 Pour autant, les dispositifs médiatiques ne sont pas neutres dans leur manière de représenter les imaginaires collectifs et les tensions qui traversent les discours sociaux. Selon les modes de production ou de consommation, les mêmes médias peuvent favoriser des positions plus ou moins conservatrices ou transgressives, plus ou moins consensuelles ou provocatrices. Les dispositifs médiatiques (médias de flux ou d'enregistrement, interactifs ou non) sont liés à des usages sociaux qui orientent leurs discours. Cela se manifeste notamment dans les tendances des médias de masse, par opposition aux médias de niche : les premiers favorisent une tendance consensuelle du discours susceptible d'agréger le plus grand nombre de sensibilités, quand les seconds pourront viser des opinions minoritaires. La même remarque pourrait être faite quant à l'opposition entre les médias nécessitant des infrastructures et des coûts importants et ceux engageant de faibles investissements qui peuvent viser des publics spécifiques (y compris à travers un discours consensuel minoritaire). Qu'on songe par exemple aux espaces médiatiques dans lesquels sont nées les relectures contre-culturelles des grands genres populaires (*new wave*, néopolar), ou au fait que les genres du discours critique (sur l'art, le cinéma, la littérature) ont pu prendre des formes distinctes dans les médias de masse ou dans les médias de niche, non seulement à travers des prises de positions différentes, mais aussi à travers des modalités d'écriture (un style) et une fonction assignée à la critique qui divergent profondément. Ainsi a-t-on pu montrer qu'à une même époque (les années 1970), les logiques du rire divergeaient fortement suivant qu'on les abordait à partir des médias de masse (radio et télévision recherchant généralement un rire consensuel défendant des positions conservatrices et majoritaires) ou des médias permettant de viser des publics différenciés (comme dans la presse humoristique et de bandes dessinées adulte, défendant souvent à l'époque des positions provocatrices et contre-culturelles), et ce, quel que soit les genres du rire (satire, parodie) et les mécanismes communicationnels qu'il mobilise (rire de représentation ou rire de sociabilité)¹². Or, de telles variations se rencontrent pour toutes les unités sérielles : genres médiatiques explicitement identifiés ou non, sérialités fictionnelles ou factuelles, connaissent d'importantes variations d'un contexte médiatique à l'autre ou d'un mode d'expression à l'autre. Et les variations recoupent bien souvent les tensions dialectiques traversant la société.
- 9 Reste que si la nature des discours sériels est tributaire des contextes médiatiques, les œuvres sont également immergées dans une médiasphère globale qui favorise les effets d'imitation et de citations transmédiasphériques, entraînant du même coup une homogénéisation des imaginaires relativisant les phénomènes de diffractions en séries médiatiques que nous venons de décrire. Homogénéisation ou diffraction dépendent

encore des caractères médiagéniques ou transmédiagéniques des conventions sérielles (pour reprendre la distinction de Philippe Marion¹³), c'est-à-dire la facilité plus ou moins grande qu'ont les énoncés (récits, univers, stéréotypes, « manières de faire le monde ») à migrer d'un média à l'autre. Les travaux d'Henry Jenkins, ou encore d'Anne Besson, ont bien montré que les récits de monde (ou les genres de l'imaginaire) permettaient une circulation beaucoup plus large entre les médias que les narrations closes (et donc des effets d'homogénéisation)¹⁴. Mais même dans ce cas, le plus souvent, de tels processus de remédiation se traduisent par d'importantes mutations des formes et des discours d'un média à l'autre.

- 10 Ces questions de circulation se posent tout particulièrement quand les caractéristiques sérielles sont tributaires des modes d'expression ou des dispositifs médiatiques auxquels les séries sont liées. Dans ce cas, les architextes tendent à subir d'importantes variations lorsqu'il s'agit de migrer entre des médias reposant sur des modes d'expression très différents : si par exemple les imaginaires musicaux interagissent avec les autres domaines culturels et médiatiques, c'est souvent au prix de fortes reconfigurations à partir de leur propre système conventionnel (qu'on songe à la manière dont le *heavy metal* manipule les signes de l'horreur, ou aux interprétations opératiques de la science-fiction dans les disques-concepts des années 1970). On connaît aussi les effets de contamination formelle qu'ont pu produire les médias mêlant genres narratifs et discursifs (comme l'a montré par exemple Marie-Ève Thériault à propos de la presse au XIX^e siècle¹⁵), ou ceux qu'engendrent certains cadres de production particulièrement contraignants (par exemple dans la radio de syndication américaine des années 30, structurée par les partenariats commerciaux, et pour laquelle les émissions et fictions radiophoniques sont largement déterminées esthétiquement par le style des annonces de leurs sponsors). Mais même quand la circulation transmédiate peut sembler fluide, des variations considérables interviennent d'un support médiatique à un autre. L'imaginaire thématique de la science-fiction se propage ainsi assez librement dans le réservoir intertextuel qu'on désigne après Damien Broderick comme le *megatext* de la science-fiction¹⁶. Cette facilité d'usage est reflétée par le fait que les références aux corpus visuels et littéraires sont convoquées de manière essentiellement interchangeable quand il s'agit d'illustrer telle ou telle notion ou figure. Or, comme l'a encore récemment fait apparaître Alain Boillat en proposant l'expression de « machines à mondes » pour désigner cette tendance, l'interprétation des procédés audiovisuels mobilisés dans le cinéma de science-fiction manifeste un tropisme métagoétique, mettant en valeur de manière spéculaire sa puissance visuelle et son inventivité spectaculaire¹⁷. L'adaptation d'œuvres littéraires de science-fiction au cinéma se fait en modifiant profondément les modalités de représentation et, partant, de conceptualisation de ce qui fait le cœur de la démarche conjecturale : la mise en intrigue d'un *novum*, rupture radicale, mais rationnelle, avec l'expérience courante. Or, penser les caractéristiques du *novum* visuel suppose un peu plus qu'une simple identification de procédés, d'une poétique spécifique¹⁸ : il est, là encore, indispensable de prendre en compte le cadre industriel et technique qui conditionne la production de films de science-fiction, selon une échelle allant du film d'auteur au *blockbuster*, qui n'a pas de véritable équivalent dans le champ littéraire.
- 11 C'est une telle relecture des mécanismes sériels au prisme des contextes médiatiques concrets leur donnant forme que ce numéro de *Belphégor* a choisi de prendre pour objet. Les articles que nous avons rassemblés dans ce volume placent au cœur de leurs préoccupations la question de l'incidence des médias et des logiques

communicationnelles qu'ils induisent sur les formes et les genres. Ils les abordent à travers une large gamme d'exemples, tirés du journal, des magazines, de l'édition, du cinéma, de la radio, ou des différents usages d'internet et des médias numériques. À chaque fois, leur réflexion se situe à l'intersection d'une interrogation des contraintes et des usages du support, des formes et des genres médiatiques, et des questions de poétique et d'esthétique. Ainsi, s'intéressant autant aux genres fictionnels (récits criminels et *best-sellers* à l'américaine) qu'aux genres factuels (vulgarisation historique et faits-divers), mais explorant également des effets de sérialisation plus diffus liés à des migrations médiatiques (comme dans la bande dessinée numérique), les auteurs mettent en évidence l'incidence du contexte médiatique et des usages qui lui sont associés sur la nature des œuvres.

- 12 Le poids du cadre communicationnel sur le mode de lecture des œuvres est l'objet de la contribution de Céline Lorient, ainsi que de celle de Yoan Vêrilhac et d'Amélie Chabrier. Ils montrent ainsi que la manière dont sont conçus certains genres de productions n'est pas liée seulement à des contraintes ou des possibilités techniques, mais qu'ils dépendent aussi des usages sociaux et culturels du support, qui en redéfinissent en profondeur l'appréhension. Céline Lorient étudie le cas de *La Tribune de l'Histoire* et, à travers elle, de la vulgarisation historique à la radio. Elle montre que celle-ci, qui emprunte à la fois à la tradition de la dramatique et de la vulgarisation, négocie avec l'une et l'autre, entre logiques de divertissement spectaculaire et de transmission du savoir. Le mode de représentation théâtralisé, la scénarisation ou le recours à des comédiens inscrivent ce type d'émission dans la tradition générique de la dramatique radiophonique, et avec elle, des programmes de divertissement. Elle induit un choix de sujets (eux-mêmes dramatiques ou sensationnels) ou une tonalité émotionnelle qui se traduit par toute une série de procédés *a priori* éloignés des formes associées au savoir. Celles-ci sont pourtant présentes dans la logique de vulgarisation, mise en scène par des présentateurs se construisant une *persona* d'historiens, le rôle des débats et des précisions factuelles encadrant les moments de reconstitution. Ainsi, la manière dont le programme s'inscrit dans des lignées médiatiques explique nombre de choix faits par les créateurs – bien mieux en tout cas qu'une analyse qui l'aborderait à partir du modèle de l'Histoire académique. De leur côté, Amélie Chabrier et Yoan Vêrilhac montrent comment les faits divers publiés dans des revues spécialisées comme *Détective* sont donnés à lire selon des codes mettant en tension vraisemblance documentaire et esthétisation fictionnelle. Engageant une réception de l'ordre du divertissement sensationnel, le pacte de lecture se détermine ainsi à l'intersection des logiques médiatiques (support, lieux de distribution, mise en forme éditoriale) et textuelles (à travers des procédés invitant à la lecture empathique). Dans un cas comme dans l'autre, le cadrage pragmatique de la communication et les traditions sérielles engagées par le média permettent de dénouer certaines ambiguïtés des énoncés, entre fictionnel et factuel, entre information et divertissement, et de mieux comprendre la relation esthétique qui se joue.
- 13 Ce qui apparaît, c'est plus largement l'inscription des logiques sérielles dans un contexte médiatique qui en explique les caractéristiques. C'est ce que montre l'étude que Nicolas Gauthier consacre à la façon dont Fortuné du Boisgobey conçoit au XIX^e siècle un ensemble transfictionnel fragmentaire très différent des systèmes polytextuels qui prévalent au XX^e siècle. Le retour de noms d'une fiction à une autre s'applique à des personnages dont il est impossible de déterminer s'ils sont de simples

homonymes ou des « transfuges » dont le parcours pointe vers un monde partagé¹⁹. Cette étude de cas illustre la manière dont le journal engage le récit du côté d'un espace social où les personnages se croisent ou apparaissent sans former tout à fait un monde. Quand, dans les séries transfictionnelles du xx^e siècle, la série (ou collection de récits) cherche à combiner unité diégétique et unité sérielle (avec sa galerie réduite de personnages et de conventions), au xix^e siècle, la transfictionnalité ne cherche pas tant à faire monde qu'à désigner, par-delà la diégèse, le réel comme monde, parce que le référent du journal (support de diffusion du feuilleton et, plus largement, paradigme de représentation des fictions) est la réalité elle-même, objet du discours médiatique. En faisant revenir un personnage, en jouant sur les homonymies d'un roman à l'autre et en multipliant les allusions, le feuilletonniste calque la représentation du monde du récit sur celle qu'offrent, sur ce même support, les informations journalistiques. Loin de clore sur elle-même la série transfictionnelle, il l'ouvre sur l'univers extradiégétique de l'information médiatique.

- 14 C'est aussi à une réflexion à l'articulation de la généricité et des logiques médiatiques que nous invite le travail que Sébastien Févry consacre au *survival* historique au cinéma. Il montre en effet comment on gagne à appréhender cette catégorie non pas tant en termes de formes ou de thèmes, mais à partir de procédés narratifs et stylistiques (recours à une caméra à hauteur d'homme, immersion au cœur de l'action, pastiche du montage de reportage...) qui créent, là encore, une tension entre reconstitution du ressenti documentaire et esthétisation de la violence, interprétable à partir des différents niveaux de *mimésis* que distingue Paul Ricoeur dans *Temps et récit*. Il souligne que ces procédés ne se limitent pas aux pratiques du *survival* historique, mais se rencontrent par exemple dans le film catastrophe et le film de guerre, définissant un mode d'expérience du récit qui peut être actualisé dans des films visant à insister sur l'immersion et à exprimer une forme de démesure entre l'individu et ce qui l'environne. Une telle étude implique d'écarter la catégorisation essentialisante des genres, pour les concevoir comme des processus de signification à l'œuvre dans des productions et des contextes spécifiques. Les sérialités doivent ainsi se penser dans le contexte médiatique concret qui est le leur (et ici à travers les procédés narratifs et stylistiques qu'il permet).
- 15 Parallèlement à ces concordances entre logiques médiatiques et génériques, il est possible d'identifier des effets de sérialisation liés à des processus de contamination transmédiatique ou transnationale des imaginaires, comme en témoignent les articles de Laetitia Gonon et d'Alice Jacquelin. Toutes deux mettent en avant le rôle joué par les logiques médiatiques dans la circulation des conventions entre les États-Unis et la France, montrant que cette dernière apparaît autant comme un phénomène médiatique que comme l'expression d'une domination culturelle. Alice Jacquelin étudie ainsi la manière dont la catégorie du *country noir* s'est inventée, dans un processus de co-création franco-américaine, à partir d'un ensemble de stratégies éditoriales visant à la légitimer. Le périmètre initial du genre est d'abord déterminé par les discours médiatiques produits sur un petit corpus d'œuvres romanesques et cinématographiques, favorisant par la suite l'apparition d'une multitude de nouvelles productions. En France, le mouvement se traduit par l'apparition du courant du « rural noir », acclimatation nationale des imaginaires médiatiques américains. La France ne bénéficiant pas de la tradition du *wilderness* que déconstruisent les auteurs aux États-

Unis, elle substitue ses propres représentations des périphéries délaissées à la tradition américaine tout en redistribuant les codes visuels et littéraires.

- 16 Quant à Laetitia Gonon, elle souligne la façon dont l'écriture des grands auteurs contemporains de best-sellers – Maxime Chattam, Marc Lévy, Joël Dicker et Guillaume Musso – est informée en profondeur par un imaginaire médiatique américain, au point de créer des effets de calque de traduction ou d'américanismes. Dans une étude stylistique au plus près de la langue, elle montre de quelle manière les écrivains produisent des effets d'intertextualité en créant un halo de « fausse traduction », dans lequel anglicismes, calques et incrustations de termes anglais suscitent un espace « américain » fantasmatique. Une telle démarche permet de désigner la dimension médiatique des référents convoqués par les auteurs et le mode de déchiffrement spécifique, pris dans la médiasphère, qu'impliquent leurs œuvres. Désormais, les stéréotypes sont ceux de la télévision et du cinéma, produits autant par le travail sur la langue que par les référents médiatiques qui sont convoqués à travers elle, à l'instar des décors typiques (le *diner*, la petite ville, les *brownstones*). Dans ce cas encore, la manière dont les imaginaires globalisés ont pu se diffuser et se reconfigurer est largement tributaire de logiques médiatiques leur servant de soubassements.
- 17 Dans certains cas enfin, il s'agit de montrer comment les pratiques se transforment quand un genre ou une forme migrent d'un média à l'autre. De la télévision au web pour les séries, du livre à l'écran pour la bande dessinée, la remédiation n'est pas seulement transposition d'un médium à l'autre, mais reconfiguration en profondeur des logiques et des formes. Ainsi en est-il des webséries amatrices qu'étudie Julien Péquignot. Même s'il est tentant d'appréhender ce type de productions à partir du modèle de la série télévisuelle ou, pour sa forme étendue (à travers ses prolongements transmédias et amateurs), du modèle transmédia, avec son centre et sa périphérie, l'article de Péquignot montre en quoi les dynamiques d'Internet et les logiques de création qu'elles induisent invitent à raisonner à partir des logiques de communication propres à ce média et des échanges entre amateurs qu'il favorise, via les forums, vidéos, commentaires, fan arts, et productions discursives de natures variées. La manière polyphonique dont fonctionne la production impose d'inventer de nouvelles méthodologies d'analyse susceptibles de rendre compte des spécificités de ces productions.
- 18 C'est dans une perspective méthodologique similaire, à l'intersection de l'étude des objets et du retour autoréflexif sur la méthode, que se situe la contribution d'Anthony Rageul. Partant de son expérience de thèse en recherche-crédation, il tente de montrer en quoi une telle démarche, au plus près d'un médium qu'il envisage concrètement en termes d'expérimentation mettant en jeu les pôles de la production et de la réception, permet de résoudre les problèmes définitionnels que l'on rencontre lorsqu'il s'agit de déterminer la spécificité de la bande dessinée numérique par rapport aux bandes dessinées diffusées sur les supports traditionnels. Par l'expérimentation, il en vient à définir ce nouveau mode d'expression en termes de divergences par rapport aux formats traditionnels, provoquant délibérément « des situations inédites pour mettre à l'épreuve son objet ».
- 19 Par leur diversité même, les études réunies dans ce dossier manifestent la variété d'approches possibles pour prendre largement en compte les processus médiatiques dans l'interprétation des œuvres, ainsi que de leurs logiques de production et de réception : le champ des recherches s'en trouve largement ouvert.

NOTES

1. Une partie des communications de ces Assises a déjà été publiée dans Rémi Cayatte et Anaïs Goudmand, « Approches transmédiales du récit dans les fictions contemporaines », *Cahiers de narratologie*, n° 37, 2020. En ligne, consulté le 21 avril 2021, URL : <https://journals.openedition.org/narratologie/10386>.
2. Sur cette notion, voir Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, « Poétique », 2017.
3. Ce phénomène est distinct, quoique complémentaire, de l'intertextualité classique, y compris sous ses formes récentes plus spécifiques, par exemple celles qui sont propres aux genres de l'imaginaire, où se constituent des « réservoirs » d'images et d'idées, de scénarios et de personnages de référence, correspondant à des cultures de genre par rapport auxquelles sont interprétés les nouveaux récits. L'analyse de ces mécanismes intertextuels peut se concevoir selon une approche poéticienne et narratologique. Voir, en ce qui concerne la science-fiction, Richard Saint-Gelais, *L'Empire du pseudo, Modernités de la science-fiction*, Québec, Nota Bene, « Littératures », 1999 ; Irène Langlet, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris, Armand Colin, « U », 2006 ; Simon Bréan, *La Science-fiction en France*, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, « Lettres françaises », 2012 ; Aurélie Huz, *L'Intermédialité dans la science-fiction française de La Planète sauvage à Kaena (1973-2003)*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2018.
4. À cet égard, il serait sans doute pertinent d'interroger selon ces critères des corpus antérieurs à l'avènement d'une culture médiatique moderne. Par exemple, ni le théâtre antique gréco-romain, ni le théâtre classique français n'ont pour moteurs premiers la recherche d'une rupture radicale avec des normes contemporaines : les succès consacrés, et les œuvres devenues des classiques de la littérature mondiale, correspondent plutôt à des manifestations paradigmatiques de ces normes, où se rencontrent *a posteriori* succès populaire et logique savante de canonisation. Une approche uniquement poéticienne de ces œuvres fait disparaître l'existence d'un substrat ayant nourri historiquement le processus créatif, en lui substituant le seul critère de l'auteur.
5. Jean-Marie Schaeffer, *L'Expérience esthétique*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2015.
6. Voir notamment Anne Besson, *Constellations : Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2015 ; Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, *op. cit.*
7. André Gaudreault, *Cinéma et attraction : Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éditions, 2008.
8. Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Québec, Le Préambule, « L'univers des discours », 1989.
9. Voir Corinne Saminadayer-Perrin (dir.), « Les Mystères urbains au XIX^e siècle : le roman de l'histoire sociale », *Autour de Vallès*, n°43, 2014 ; Natacha Levet, *Le genre, entre pratique textuelle et pratique sociale : le cas du roman noir français (1990-2000)*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2006 ; Benoît Tadié, *Front criminel, une histoire du polar*, Paris, PUF, 2018.
10. Il va de soi que cette liste ne se veut pas exhaustive – et fonctionne plutôt comme une plaisanterie – puisque, variant comme on l'a vu suivant les séries médiatiques et les usages, les genres ou sous-catégories peuvent par définition être multipliés indéfiniment.
11. Cette polyphonie caractéristique des genres ne s'oppose pas à leur dimension idéologique, puisqu'ils tendent à privilégier des élucidations consensuelles des conflits mis en scène (ou plus exactement, consensuelles pour les publics visés).
12. Matthieu Letourneux et Alain Vaillant, *L'Empire du rire*, Paris, CNRS éditions, 2021.
13. Philippe Marion, « Narratologie médiatique et médiagenie des récits », *Recherches en communication*, 7, 1997.
14. Voir Anne Besson, *Constellations*, *op. cit.* ; Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des Médias au transmédia*, C. Jaquet (trad.), Paris, Armand Colin/ INA éd., 2013.

15. Marie-Ève Thérenty, *La Littérature au quotidien*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.
 16. Damien Broderick, *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, Londres, Routledge, 1995.
 17. Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*, Chêne-Bourg, Georg, 2014.
 18. Voir Aurélie Huz, *L'Intermédialité dans la science-fiction française*, op. cit. ; Irène Langlet, *Le Temps rapaillé*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2020.
 19. Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011.
-

INDEX

Mots-clés: culture médiatique, sérialité, médias, culture populaire

AUTHORS

SIMON BRÉAN

Simon Bréan est maître de conférences en littérature française des xx^e et xxi^e siècles de la faculté des lettres de Sorbonne Université, membre du CELLF (UMR 8599). Il est spécialiste de littérature de science-fiction française (*La Science-fiction en France, Théorie et histoire d'une littérature*, Paris, PUPS, « Lettres Françaises », 2012), ainsi que de littérature d'anticipation, dont il étudie les apports à la théorie de la fiction. Il est également membre du conseil d'administration de la SELF XX-XXI, rédacteur en chef de la revue *Elfe XX-XXI* (<https://journals.openedition.org/elfe/>), et membre du comité de rédaction des revues *ReS Futurae* (<http://journals.openedition.org/resf/>), *Belphégor* (<https://journals.openedition.org/belphegor/>), et *XXI-XX. Reconnaissances littéraires* (Garnier)

MATTHIEU LETOURNEUX

Matthieu Letourneux est Professeur à l'Université Paris Nanterre et membre du CSLF. Spécialiste des cultures sérielles et médiatiques, il a publié *L'Empire du rire, XIXe-XXIe siècle* (avec Alain Vaillant, 2021), *Fictions à la chaîne* (Seuil, 2017), *Cinéma, premiers crimes* (avec A. Carou), *Fantômas, Biographie d'un criminel imaginaire* (avec L. Artiaga), *La Librairie Tallandier* (avec J.-Y. Mollier) et *Le Roman d'aventures, 1870-1930*. Il a dirigé une dizaine de volumes collectifs et réédité les œuvres de Gustave Aimard, Gabriel Ferry, Emilio Salgari, Eugène Sue, Louis Forest et la série *Fantômas*. Il est rédacteur en chef de *Belphégor* (<http://belphegor.revues.org/>)