Belphegor

Littérature populaire et culture médiatique

14 | 2016
Sérialités

Introduction – la littérature au prisme des sérialités

Matthieu Letourneux

Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/belphegor/794>

DOI: 10.4000/belphegor.794

ISSN: 1499-7185

Publisher

LPCM

Electronic reference

Matthieu Letourneux, « Introduction – la littérature au prisme des sérialités », *Belphegor* [Online], 14 | 2016, Online since 06 November 2016, connection on 23 April 2019. URL : <http://journals.openedition.org/belphegor/794> ; DOI : 10.4000/belphegor.794

This text was automatically generated on 23 April 2019.

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 – la littérature au prisme des sérialités

Matthieu Letourneux

- 1 Si l'on allume la radio, si l'on regarde des programmes télévisuels ou si l'on ouvre les pages « culture » de la presse quotidienne ou hebdomadaire, on ne peut faire que le constat d'une culture dominée par les productions de masse et dans laquelle la plupart des pratiques distinctives s'inscrivent elles-mêmes dans un dialogue avec les produits de la culture industrielle. Tout un ensemble de pratiques – les séries télévisées, la littérature de genre, les *blockbusters*, les bandes dessinées, les produits dérivés, les jeux vidéo, ont en quelques décennies cessé d'être stigmatisées par les prescripteurs comme délégitimées, pour apparaître comme le sujet principal des discours critiques, au cœur de nos imaginaires. Or, tous ces objets ont en commun de pouvoir être décrits comme des *productions sérielles*. Par productions sérielles, nous entendons toute œuvre dont les modalités de création et de réception sont médiatisées par une série d'autres œuvres, rassemblées autour d'une unité architextuelle qui en définit la signification. Lire un roman de *fantasy*, feuilleter une aventure de *Tintin*, découvrir un récit de la nébuleuse transmédiatique *Star Wars*, acheter une novellisation du dernier Walt Disney, apprécier les « romans Harlequin », télécharger une saison de série télévisée pour organiser une soirée de *Binge Watching*, collectionner les figurines *Pokémon*, écrire une *fanfiction* ou participer à une convention *cosplay*, c'est à chaque fois inscrire son appréhension du produit consommé¹, dans un ensemble plus vaste qui le porte, à partir duquel il a été conçu, et sans lequel il n'aurait pas la même signification. Des récits de genres aux créations transmédiatiques, des collections aux mécanismes de discursivité éditoriale, des novellisations aux produits dérivés et aux franchises, des séries aux cycles en passant par les œuvres-monde, c'est bien une logique de sérialisation qui s'impose dans la plupart des produits culturels que nous fréquentons au quotidien.

Sérialité et modernité

- 2 L'irrésistible montée en puissance des productions sérielles tout au long des deux derniers siècles est tellement évidente qu'on peut y voir l'une des manifestations majeures de notre modernité. Dans ces conditions, il paraît difficile de la négliger, sous prétexte qu'elle serait marginale par rapport à ce qui formerait le cœur de notre culture, l'art authentique – légitimé par l'Histoire et les grands prescripteurs. Le poids des productions sérielles a souvent été réduit à celui des industries culturelles qui en sont à l'origine, ce qui revient à en faire l'expression d'une société marchandisée au discours hégémonique contre laquelle la culture légitime s'inventerait². Cette façon de procéder revient à envisager globalement ces productions en les réduisant *a priori* à des objets standardisés, sans tenir compte de l'hétérogénéité des pratiques, des positions auctoriales et des significations que les textes peuvent prendre une fois qu'ils ont été investis par différents groupes sociaux. En outre, on peut supposer que, tout comme la masse de journaux du XIXe siècle a modifié en profondeur l'idée même de littérature en imposant l'évidence de la culture médiatique³, les productions sérielles représentent un chaînon majeur de notre histoire culturelle. Dès lors, leur marginalisation dans les études académiques n'a pas grand sens, y compris pour qui s'intéresserait avant tout aux productions légitimées formant le « canon » littéraire, puisque ces dernières ne cessent d'enregistrer les mutations de la culture de consommation dans leur façon de dire le monde et de penser l'art.
- 3 Il ne faudrait pas cependant s'efforcer d'appréhender ces productions à partir des grilles analytiques de la culture légitimée, cherchant à mettre en avant de *grands auteurs de genre*, des *œuvres sérielles originales*, des *visions du monde spécifiques*, et à tenter de proposer un *canon paralittéraire* calqué sur le modèle de la littérature légitime. Cela reviendrait à occulter la spécificité de la communication sérielle, qui suppose précisément une tension entre une reprise des conventions architextuelles (sans laquelle il n'y aurait pas de communication sérielle) et des principes de singularisation (qui font que l'auteur cherche à exister au sein des séries dans lesquelles il s'inscrit). Cette dynamique contradictoire impose de penser d'autres méthodes d'analyse des œuvres, en réinscrivant en particulier le texte dans son contexte de communication, puisque la question de la sérialité se pose à la fois au niveau de la production que de la réception. Il ne faut pas non plus cependant réduire caricaturalement les œuvres à la simple répétition mécanique du même. Le plaisir et l'efficacité de la communication sérielle tient précisément à cette négociation qui se joue entre reprise et variation.
- 4 Or, dès lors qu'on prend la peine de les étudier attentivement, il apparaît que les productions sérielles sont loin de recouvrir des pratiques monologiques. D'abord parce que les œuvres investissent généralement plusieurs séries à la fois, et donc qu'elles ne sont pas en relation à un, mais à plusieurs architextes dont elles hybrident les significations. Elles reprennent les conventions associées au média (qui forme une *série médiatique*, avec ses cohérences propres) et aux différents réseaux de distribution et modes de consommation qu'ils favorisent (ce qui explique que chaque média produit souvent plusieurs séries médiatiques sensiblement différentes). Elles dialoguent avec un, et souvent plusieurs genres de la culture de masse. Elles tiennent compte des cohérences éditoriales (ou de celles des producteurs ou des acteurs économico-culturels qui engagent à leur niveau un pacte de lecture sériel). Elles reflètent enfin les intérêts des groupes

socioculturels (enfants, jeunes, femmes ; minorités ethniques ou sexuelles, communautés sous-culturelles) qu'elles investissent et dont l'auteur peut ou non faire partie. Chacune de ces dynamiques sérielles (mais il y en a d'autres) produit des cohérences architextuelles avec lesquelles les textes dialoguent.

Alex Lather, *De Chair et d'Ombre*, Paris, Harlequin, « HQN », 2013

- 5 Il n'y a donc pas une, mais un *ensemble* de relations sérielles entrelacées dont le lecteur fait l'expérience face au texte. On peut le montrer à travers un exemple simple, celui d'un roman de *fantasy* M/M⁴ publié dans la collection Harlequin « HQN ». Lire et écrire un tel roman c'est convoquer à la fois les conventions sérielles du récit sentimental (dans sa dimension transmédiatique), celles de l'éditeur Harlequin (associé à tout un imaginaire qui lui est spécifique⁵), celles plus largement d'une littérature commerciale à destination des femmes vendue sur internet (puisque c'est la spécificité d'« HQN »), celles d'une lecture délégitimée, avec les plaisirs et les attentes qui lui sont associées, celles du M/M (et donc d'un genre pornographique homosexuel à destination des femmes reconfigurant les imaginaires *queers* à travers les dynamiques postféministes), celles également des cultures *fan* (puisque historiquement le M/M s'est développé – du moins en Occident – sur le terreau des fanfictions « *slash* » imaginant des relations homosexuelles), celles bien sûr encore de la *fantasy* (genre éminemment transmédiatique, puisqu'il se nourrit aussi des imaginaires rôlistes et vidéoludiques⁶), etc. Le lecteur ne repérera sans doute pas toutes ces séries, et ne rapportera donc pas nécessairement l'œuvre à l'ensemble des architextes mis en jeu. Mais tous seront bien présents, de façon plus ou moins nette, dans le texte. Quand bien même l'auteur ne chercherait pas à singulariser son œuvre, la multitude des séries avec lesquelles celle-ci dialogue permet une très grande variété d'approches, de discours, d'esthétiques.
- 6 On le devine du même coup : de telles logiques d'appropriation et de reconfiguration se traduisent par des pratiques littéraires extrêmement contrastées au sein d'un même

massif sériel, sous l'influence des autres séries en jeu dans le texte ou des séries proches de celles que convoque l'œuvre. Dès lors, une importante marge de négociation est laissée à l'écrivain. Elle se traduit par des postures auctoriales très variées, conduisant du professionnel appliquant des recettes (exemple : Albert Bonneau) à l'écrivain transgressant les codes architextuels (cas de certains auteurs postmodernes, de Thomas Pynchon à Brett Easton Ellis), en passant par l'auteur de genre soucieux de distinction (exemple : Simenon), l'écrivain investissant les conventions parce qu'il y trouve un écho avec ses préoccupations profondes (exemple : Philip K. Dick), le professionnel virtuose reconfigurant inlassablement les stéréotypes pour leur donner un visage renouvelé (exemple : Brussolo), l'auteur *middlebrow* jouant autant dans le genre que contre le genre (exemple : les écrivains d'aventure edwardiens) et mille autres cas particuliers encore, qui finissent par dessiner une infinie variété de pratiques et de postures auctoriales mettant en évidence combien le jeu de la sérialité est aussi une affaire d'appropriation, de distinction, d'individuation et de réinvention.

- 7 Ainsi n'existe-t-il pas de rupture d'essence entre les pratiques de la Littérature, domaine réservé de l'unique et de l'original, et l'univers de la paralittérature, espace de la répétition sérielle. On rencontre tout une gamme de pratiques dialogiques, une grande variété de postures auctoriales et de stratégies de distinction, lesquelles dépendent cependant aussi de la situation des auteurs dans les contextes sériels qui sont les leurs. La substitution du concept de sérialité à ceux, plus essentialistes et clivants, de littérature populaire ou de paralittérature, permet de rendre compte de cette variété des logiques, d'un auteur à l'autre, d'une situation de communication à l'autre. Surtout, elle ne correspond pas exactement aux mêmes objets, puisqu'elle intègre à la fois des productions *middlebrow* et des réagencement contre-culturels, des jeux érudits d'écrivains postmodernes et des expériences d'auteurs de genre recherchant une position légitime, ou encore toute autre pratique engageant la question de la sérialité.
- 8 Le même type de négociation peut se percevoir du côté de la réception⁷. Le lecteur sériel n'est pas ce consommateur passif dévorant sans distance des œuvres produites industriellement que décrit une certaine critique distinctive. Il les lit à travers le prisme de ses intérêts propres qui sont parfois aussi ceux de groupes d'amateurs, de publics spécifiques partageant les mêmes préoccupations ou la même façon d'appréhender la culture. Si les productions sérielles nourrissent les sous-cultures et les contrecultures, les réinterprétations minoritaires ou les appropriations par les groupes de *fans* (fanfictions et autres productions), c'est bien parce que, partagées par tous, elles portent en elles la trace des positions différentes dans l'espace social, y compris antagonistes. Ces réceptions communautaires reconfigurent la signification en fonction de cohérences sous-culturelles plus larges qui déterminent la manière de lire. On songe par exemple à la façon dont les cultures métal reprennent le gore et l'épouvante en en altérant le sens, ou comment les cultures gothiques reformulent les imaginaires populaires victoriens ; on pense également aux relectures communautaires ironiques, comme la « nanarophilie » ou les reconfigurations *camp*. Ce sont là quelques-unes de ces interprétations des sérialités les redéfinissant en fonction d'intérêts collectifs.

Inversion des signes des imaginaires sériels du récit d'épouvante dans l'illustration de couverture de l'album d'Iron Maiden, *The Number of the Beast* (1982), avec l'adhésion au monstre criminel plutôt qu'à la victime terrifiée.

- 9 Si de telles dynamiques de réappropriation caractérisent autant les producteurs que les récepteurs, c'est qu'en réalité la logique de relecture que porte en elle la communication sérielle (toute œuvre se proposant d'être une réinterprétation des conventions architextuelles qu'elle investit) suppose que production et réception ne soient jamais distinctes. La façon dont les contre-cultures des années 1970 ont investi les espaces de la culture de masse par un travail de relecture pensé comme réécriture (on songe par exemple à un périodique comme *Métal Hurlant*) témoigne de cet échange constant entre réception et production.
- 10 Mais une telle dynamique se retrouve en réalité dans l'ensemble des productions sérielles. Ainsi est-ce parce que leurs imaginaires sont le résultat d'une élaboration collective par des acteurs qui en relisent chacun à leur façon les conventions que les récits de genre mettent si souvent en scène des positions dialogiques : civilisation face à sauvagerie dans le récit d'aventures, soumission et rébellion contre l'ordre masculin dans les récits sentimentaux, fascination et crainte devant le progrès dans les récits de science-fiction, individualisme ou intérêt de la collectivité dans le *western*... à chaque fois, la trame des œuvres et les conflits qui les traversent mettent en scène les tensions dans l'espace social – quand bien même les récits finissent généralement par privilégier les positions consensuelles. En ce sens, il existe une dimension collective et sociale des discours produits par les œuvres sérielles, qui en fait l'un des espaces où s'expriment les positions idéologiques d'une époque et les tensions qui animent l'espace public, et où l'on entend même parfois, mais à la marge, des discours retournant ces positions pour offrir ce que Michael Warner appelle des *contre-discours*⁸. L'histoire des imaginaires sériels est aussi celle de tensions et de dialogues de plus en plus forts et complexes entre discours hégémoniques et contre-discours. Les productions de l'industrie culturelle sont

déconstruites ; et en retour les positions contre-culturelles sont régulièrement assimilées par les industries culturelles : du *néopolar* à la nouvelle science-fiction, du roman sentimental postféministe au va-et-vient entre imaginaires *mainstream* et reconfigurations *camp*, les dernières décennies du XXe siècle montrent combien se jouent là les affrontements idéologiques, sociaux et esthétiques.

Questions de méthode

- 11 La dimension collective des imaginaires charriés par les récits suppose de délaisser l'analyse étroite de l'œuvre et de l'auteur pour s'ouvrir à des corpus larges, permettant de saisir les dynamiques sérielles, et de penser les textes dans leur relation à l'interdiscours qui les porte. Dans les deux cas (attention à de vastes corpus ou œuvre pensée comme une formulation unique de ces séries dans lesquelles elle s'inscrit), l'analyse des productions doit envisager une perspective de *distant reading*⁹, quand bien même il s'agirait de l'articuler à une lecture fine des textes comme *manifestations* de cette masse indéfinie de productions auxquelles ils se réfèrent et qu'ils reconfigurent en un discours unique. L'originalité se présente ici comme un rapport de négociation avec des conventions que l'auteur manipule et recompose, dans un dialogue avec un ensemble d'œuvres dont il n'a souvent qu'une vision vague, sans se référer à des productions bien précises.
- 12 Car le déport du questionnement de l'œuvre vers la masse des productions qui la portent et en dialogue avec lesquelles elle se pense se traduit par un autre déplacement : ce ne sont plus tant les logiques intertextuelles qui importent dans les relations sérielles que les dynamiques architextuelles. Et même quand elle est exhibée, la relation intertextuelle sert bien souvent de médiation vers une relation architextuelle qui importe au premier chef et que la référence à l'intertexte ancre dans une expérience concrète. Écrire un roman policier en se revendiquant d'Agatha Christie, ce n'est pas s'inspirer de tel ou tel ouvrage de cette auteure, mais se situer dans la lignée des *whodunits* à l'anglaise dont Agatha Christie figure le parangon. À l'inverse, publier un roman dans les collections de récits d'aventures des années 1930 chez Tallandier, c'est obéir aux contraintes architextuelles de la collection, mais en ayant en tête quelques auteurs (Louis Boussenard, Albert Bonneau) qui jouent le rôle de relais prototypiques individualisant l'architexte de la collection à travers des références déterminées.
- 13 On voit combien cette articulation entre dynamiques intertextuelles et architextuelles permet d'échapper au sentiment d'une forme de déhiérarchisation généralisée que l'on pourrait ressentir face à l'étude des corpus sériels, considérant les productions en masse au point de manquer la spécificité des œuvres, perdant de vue les textes à force de leur substituer séries et architextes. Mais le va-et-vient entre une logique sérielle (dans laquelle l'œuvre se réfère avant tout à un architexte) et ces relais intertextuels qui en donnent une expression concrète, met en évidence combien la communication dans ce cas doit se penser aussi comme tension entre les œuvres et les héritages auxquels elles se réfèrent. Chaque texte redistribue les conventions, les réseaux de signification et les hiérarchies. Dès lors, les définitions des architextes associés aux séries culturelles et médiatiques sont le résultat de ces tensions entre des œuvres qui font saillance. De même, celles-ci varient suivant qu'on les appréhende d'un lieu ou l'autre de la série. Autrement dit, il ne s'agit pas de juger de l'importance des auteurs et des œuvres en termes de valeur objectivée (de littérarité, de légitimité, d'originalité), mais en fonction de leur importance dans les réseaux sériels et de leur capacité à influencer en partie la

perception que nous avons de ces architextes. A travers ce jeu d'influences, il convient également de tenir compte des variations définitionnelles qui affectent notre perception des architextes.

- 14 Ce sont aussi ces jeux de tension qu'il convient de repérer lorsqu'on étudie la façon dont les différentes séries culturelles interagissent. Non seulement la littérature ne forme pas une réalité homogène, mais les médias imprimés sont également tributaires des autres productions culturelles dont ils partagent largement les imaginaires et qu'ils influencent en retour. Or, si dans le seul domaine de l'édition, il existe de fortes disparités entre collections populaires, *middlebrow*, légitimées, pour la jeunesse et autres, *a fortiori* existe-t-il des effets de dissonance d'un média à l'autre, d'une aire géographique à l'autre, mais aussi suivant que les auteurs visent par exemple un groupe socioculturel (hommes, femmes, enfants, public afro-américain, réseaux sous-culturels). Et ce qu'on identifie parfois comme une unité sérielle (genres populaires et médiatiques, univers transfictionnels, personnages transmédiatiques) se fragmente en une multitude de sous-séries produisant leurs propres définitions. Or, il faut tenir compte de ces hétérogénéités existant entre les sous-ensembles sériels quand on observe globalement les imaginaires (à un niveau qui correspondrait à ce qu'André Gaudreault décrit comme le « paradigme culturel »¹⁰). En effet, les représentations collectives associées à ces imaginaires (celles par exemple de l'imaginaire criminel, de l'imaginaire sentimental, de l'imaginaire de l'aventure, etc.) dépendent des rapports de forces entre ces différents sous-ensembles et de leur poids respectif, qui varie suivant qu'on les observe, par exemple, du point de vue de la puissance économique, de l'affichage médiatique ou de la plus-value symbolique. De telles tensions sont évidentes également lorsqu'on s'intéresse par exemple aux imaginaires associés aux productions transfictionnelles (*Star Wars*, *Harry Potter*) : dans ce cas, notre représentation du monde est le produit des tensions (économiques, symboliques, médiatiques) entre les différents médias, autant que du dialogue entre les arcs narratifs.
- 15 On voit combien la réflexion sur la sérialité suppose de changer nos méthodologies – en glissant du texte vers la série de textes, des intertextes vers les architextes, de l'affirmation d'une originalité vers les convergences ou les négociations, du littéraire vers le textuel et du textuel vers l'ensemble des productions culturelles – en insistant en particulier sur la question des circulations, des mutations, des appropriations, et en croisant l'analyse littéraire avec les problématiques historiques, médiatiques, sociales, économiques et politiques. Le chantier paraît sans doute ambitieux, mais il nous semble nécessaire pour prendre la mesure des bouleversements qui ont caractérisé les deux derniers siècles de notre histoire, et dont les conséquences se ressentent fortement depuis une cinquantaine d'années, redéfinissant entièrement notre façon de concevoir l'œuvre, la valeur et les questionnements esthétiques.

Sérialité, consommation et culture médiatique

- 16 On voit bien à travers ces premières réflexions que la question n'est pas tant celle de la valeur des œuvres que celle de leur signification historique dès lors qu'on les considère dans la perspective des ensembles qui les portent. On se rend compte alors que ces ensembles dépassent largement les limites du littéraire, et même du textuel, pour couvrir une masse de productions médiatiques et matérielles (pièces de théâtre, films, bandes dessinées et illustrations, ou encore produits manufacturés empruntant à ces

imaginaires). En étendant ainsi la sérialité tout à la fois à la masse des discours sociaux qu'elle met en jeu et à la multiplicité des productions qui les charrie, on comprend la place centrale qu'elle tient dans la culture moderne. On pourrait aller plus loin, et supposer qu'il existe deux modernités : celle, moderniste, qui s'est développée en littérature et dans les arts contre l'avènement d'une culture bourgeoise, matérialiste, mercantile et prosaïque, et qui est l'objet principal des études universitaires. L'autre qui émane précisément de cette culture bourgeoise mercantile, et qui naît de la montée en puissance synchronique de différents phénomènes liés entre eux : une culture capitaliste moderne, l'espace urbain qui la porte, les médias qui en véhiculent les valeurs et les discours, et un imaginaire démocratique qui l'accompagne. De ces différents facteurs va progressivement naître la culture médiatique et de consommation qui définit notre modernité, et contre laquelle va s'inventer l'autre modernité, c'est-à-dire le modernisme littéraire et artistique.

- 17 Qu'on puisse parler d'une *culture médiatique* et d'une *culture de consommation* tient au fait que le développement synchronique de l'une comme de l'autre les a conduites à progressivement affecter tous les domaines de la vie quotidienne : non seulement la façon d'appréhender les biens consommés et les gestes les plus banals, mais celle de saisir l'espace visuel et auditif, de concevoir les loisirs et de formuler les jugements esthétiques, d'interpréter un certain nombre d'interactions sociales et, plus généralement, de structurer notre discours, notre imaginaire et nos représentations¹¹... Or, l'une des caractéristiques communes des logiques médiatiques et des pratiques favorisant la consommation tient à leur tendance à produire de la sérialité, celle induite par la périodicité des médias ou par les biens fabriqués en grand nombre. Le journal se situe au croisement de ces deux ensembles, lui qui est non seulement un support de diffusion, mais aussi un bien manufacturé et commercialisé produit en grande quantité pour un public le plus large possible et qui forme une série qui s'enrichit régulièrement de nouveaux numéros. Même aux débuts de la culture médiatique, quand les journaux tiraient à un faible nombre d'exemplaires, ils correspondaient à une telle définition, dans la mesure où ils visaient déjà le plus grand nombre. Or, dans les relations entre la culture médiatique et les logiques de consommation, le journal fait plus que de se situer au croisement des deux séries. Ce premier grand média est aussi l'un des premiers biens de consommation produit en série, bien avant que les autres produits industriels (vaisselle, meubles, bibelots et autres marchandises) aient pu se développer de façon aussi large dans l'espace public.
- 18 Le fait que le journal, l'un des premiers biens de consommation modernes, ait été aussi le premier à expérimenter avec le roman-feuilleton des méthodes modernes de sérialisation de la fiction n'est pas anodin. En réalité, le format du journal, sa présentation matérielle, la concurrence des titres sur le marché, la publication de périodiques spécialisés produisant des sous-séries architextuelles ou, dans les pages, l'invention rapide de genres journalistiques, imposaient une rationalité communicationnelle qui prenait à chaque fois la forme d'une sérialisation des discours. De fait, le roman-feuilleton n'était pas seulement sérialisé par le découpage de fictions épousant la périodicité des numéros. En devenant une rubrique qui se voyait assigner une fonction spécifique, il s'imposait comme un genre journalistique avec ses stéréotypes et ses scénarios intertextuels. Cela revenait indirectement à favoriser l'apparition de nouveaux genres fictionnels, comme le roman historique, le récit de mystères urbains ou le roman d'aventures et de voyages, par la

dynamique de répétition et de variation que portait en elle la concurrence exacerbée que se livraient les journaux au XIXe siècle.

- 19 Le roman-feuilleton n'offre qu'un exemple précoce des relations étroites qui existent entre pratiques de consommation modernes et sérialisation. On peut en suivre assez aisément le développement synchrone à travers une série de jalons exemplaires –mais il en existe bien d'autres. Ainsi les collections populaires modernes naissent-elles au moment même où, sous l'impulsion des grands magasins, commencent à se créer des gammes de produits rationalisées ; et quand elles imposent dès le lendemain de la Première Guerre mondiale une conjonction entre la standardisation du support et des contenus, ce sont déjà les principes de production et de consommation fordistes qui s'inventent dans l'édition populaire. Et l'on pourrait suivre la façon dont les productions sérielles expriment les mutations de la culture de consommation : mondialisation des imaginaires, intégration des œuvres dans des logiques industrielles globalisées avec les productions transmédiatiques, multiplication post-fordiste des sous-catégories génériques, seraient quelques-uns parmi d'autres de ces éléments illustrant la reformulation en termes esthétiques des transformations économiques et culturelles. Faire l'histoire de la sérialité, c'est aussi étudier plus largement la façon dont s'est imposée une culture médiatique de consommation comme paradigme majeur, et chercher à comprendre comment la façon de concevoir et de consommer les œuvres s'est progressivement transformée, jusqu'à produire aujourd'hui la crise du modèle distinctif que nous connaissons.

Présentation du numéro

- 20 C'est au croisement de réflexions théoriques et historiques que se situe ce numéro de *Belphégor*. Nous avons choisi de rassembler les contributions suivant différents axes permettant de rendre compte des enjeux centraux de la sérialité. Le premier de ces axes concerne les relations entre culture médiatique et sérialité. Il s'efforce de décrire l'incidence des supports de diffusion sur la structuration des imaginaires sériels, mettant en évidence des logiques de communication définies non pas tant au niveau des auteurs (de romans, bandes dessinées, séries télévisées) que des producteurs médiatiques (journaux de bandes dessinées, journaux télévisés et presse d'information, *showrunners* et producteurs des séries télévisées). Ce pacte de lecture sériel produit des attentes face à chacun des textes partageant le support ou la série médiatique constituée qui mettent en crise les interprétations traditionnelles de l'auctorialité : non seulement l'auteur doit bien souvent tenir compte des contraintes médiatiques qu'il investit, non seulement, à travers celles-ci, il se plie aux conventions sérielles qu'elles induisent dans les œuvres mais, qu'il le veuille ou non, le consommateur interprète de toute façon les œuvres par la médiation de ces unités architextuelles qu'il associe aux supports sur lesquels il les découvre.
- 21 Ce mécanisme apparaît de façon frappante dans l'étude que proposent dans ce numéro Alain Boillat et Françoise Revaz des couvertures des journaux *Spirou* et *Tintin*. Dès l'achat en kiosque ou la réception de son exemplaire dans sa boîte aux lettres, le lecteur est invité à aborder le journal comme un acte d'énonciation cohérent, par-delà l'hétérogénéité des auteurs, des styles et des genres de bandes dessinées qui composent le sommaire. Avec sa manchette, sa structure répétitive et sa façon de hiérarchiser l'information, la couverture impose dès l'abord un pacte de lecture éditorial. A travers elle se définit d'avance une façon d'appréhender les bandes dessinées, leurs rythmes, ou

ce qui figurera les moments-clés de l'intrigue. Autrement dit, il existe une façon de juger des œuvres qui est définie par le périodique, à la seule vue – répétée et donc sérialisée – des couvertures successives des journaux.

- 22 S'intéressant aux pratiques graphiques du XIXe siècle, Federico Pagello met en évidence des logiques de sérialisation dans la presse illustrée satirique et dans certaines publications en volume qui annoncent celles des bandes dessinées et des romans graphiques du XXe siècle : le principe des personnages récurrents, le retour régulier de procédés narratifs, et les modes de publication installant des rendez-vous périodiques (soit dans la presse, soit sous forme de collections de livres) avec le lecteur en sont quelques-uns des traits. Son analyse, qui envisage ces mutations dans une perspective internationale, permet de repenser en partie la façon dont la sérialisation des formes de narration graphique s'est imposée dans les pays occidentaux.
- 23 Si l'on souligne depuis longtemps combien les auteurs populaires ont pu se couler dans les médias qu'ils investissaient pour en exploiter les contraintes, on ne remarque pas toujours assez fermement que les écrivains les plus légitimés sont tout aussi affectés par ces contraintes du support. C'est ce que révèle l'article qu'Aude Jeannerod consacre aux « Salons » que Joris-Karl Huysmans fait paraître dans la presse. Elle montre en effet combien l'auteur tient compte des logiques du journal dans sa façon de concevoir les textes : il s'agit d'une part pour lui de se couler dans les contraintes d'un genre médiatique, le Salon (description des œuvres et des tendances artistiques, rôle du critique comme intermédiaire vers le public, jugements de goût, etc.), mais aussi de définir la cohérence de ses textes par rapport à ceux des autres plumes du journal – ou des journaux concurrents – qui se prêtent également au jeu du Salon, autrement dit, d'affirmer une identité auctoriale. Ici, l'individuation de l'écrivain se fait sur fond de sérialité, à partir de contraintes qu'il s'agit de reprendre tout en leur donnant une tonalité propre.
- 24 Face aux cohérences du journal, aux conventions du genre médiatique ou à la récurrence des sujets et des signatures, le consommateur tend à identifier des unités discursives qui agglomèrent des actes de communications hétérogènes. C'est ce qui explique que l'information journalistique – celle des faits-divers, mais aussi de l'actualité politique ou culturelle – puisse être interprétée suivant les structures sérielles d'un *feuilleton médiatique*. C'est ce que montre Raphaël Baroni dans son étude sur une série de faits divers ayant nourri l'actualité suisse. Il met en évidence la façon dont les différentes informations produites au fil des numéros s'articulent au point de produire une tension narrative, comment les reporters et les journalistes structurent leurs propos afin de l'intégrer à un récit en construction, comment s'organise progressivement une cohérence narrative par-delà l'hétérogénéité des discours, et comment le consommateur ressaisit la série des textes en une unité de récit, quand bien même rien ne garantit que sa clôture (la conclusion du fait divers qui produirait une intrigue bouclée) intervienne un jour pour former une narration structurée.
- 25 On peut ainsi repérer une incidence des sérialités médiatiques sur la nature des textes eux-mêmes, leurs structures narratives et leur identité diégétique. C'est ce que montre Stéphane Benassi dans l'article qu'il consacre aux fictions plurielles de la télévision (séries et feuilletons télévisés). Les caractéristiques de ce type de productions télévisuelles se définissent certes au niveau de la diégèse et des structures narratives, à travers une matrice définissant la nature du monde ainsi que le style et l'esthétique de la série ; mais elle se joue aussi au niveau médiatique, via les logiques de programmation, les

identités éditoriales des groupes qui sont à l'origine du projet et celles des chaînes qui diffusent les épisodes. Il insiste sur la nécessité de saisir la sérialité dans le contexte le plus large si l'on veut comprendre réellement les œuvres.

- 26 Si les logiques médiatiques engendrent de la sérialité, c'est parce que la contiguïté entre les textes qui partagent le même média, que les logiques d'imitation et de variation qui existent dans les industries culturelles, et que la cohérence qu'engendre le bruit médiatique, entraînent des affinités entre les discours qui définissent une unité architextuelle par-delà l'hétérogénéité des rédacteurs. Mais on peut à l'inverse supposer que toute situation d'écart ou de marginalité par rapport aux règles sérielles produit du trouble dans les logiques sérielles et se traduit par d'importantes reconfigurations architextuelles. On s'en rend compte quand on observe la situation des œuvres ou des supports issus de situations géographiques à la marge des grands pôles culturels¹² qui reprennent des imaginaires mondialisés. Trois cas de figures mettent en évidence dans ce numéro de telles logiques de reconfiguration, à travers les exemples de la « littérature de trottoir » grecque, d'une série de récits criminels soviétiques ou d'un périodique brésilien spécialisé dans le roman-photo.
- 27 Le cas présenté par Effie Amilitou offre un exemple de ces logiques de négociation entre héritages nationaux et logiques mondialisées autour des imaginaires qu'imposent les industries culturelles. Elle se penche en effet sur l'émergence progressive d'une littérature et d'une édition populaires en Grèce, pays que son urbanisation et son développement économique tardifs ont conduit à ne développer des imprimés bon marché qu'avec un retard considérable par rapport aux grands pôles culturels européens, une fois que ceux-ci, France et Angleterre en tête, ont pu imposer les conventions de leurs grands genres feuilletonesques. Dès lors, les canons internationaux de la littérature populaire et du feuilleton s'imposent aux auteurs grecs comme des modèles à suivre, en même temps que les éditeurs s'inspirent des supports de diffusion étrangers. Les romans de brigands et les romans athéniens apparaissent comme deux tentatives pour acclimater ces imaginaires importés aux caractéristiques nationales. A l'inverse, le destin de l'*ithografia*, genre de tradition nationale progressivement investi par les médias populaires et rapidement déchu de sa légitimité, montre combien l'industrialisation des Lettres grecques a également pu modifier les hiérarchies culturelles.
- 28 C'est cette fois à travers un personnage symptomatique des rivalités entre l'est et l'ouest que Kirill Tchekalov montre comment les imaginaires sériels peuvent être repensés, parfois à plusieurs reprises, pour se voir affecter de nouvelles significations. Inspiré par le Sherlock Holmes de Conan Doyle, le commandant Pronine apparaît en 1939, en pleine guerre froide. Cet agent mâtiné d'espion redéfinit les conventions du récit policier pour les associer aux valeurs soviétiques. Après la chute du Mur et l'effondrement de l'Empire soviétique, le personnage s'est vu un temps occulté, pour revenir, au moment où s'affirmait à nouveau un nationalisme russe, comme une icône quelque peu ironique et nostalgique de la puissance passée de la Russie. Ainsi, loin de renvoyer à une identité unifiée se déployant dans une série homogène de fictions, le personnage se transforme au gré des soubresauts politiques et des reconfigurations du sens qu'ils font subir à une œuvre négociant à l'origine avec les imaginaires de l'ennemi.
- 29 Mais les effets d'adaptation des imaginaires sériels ne se limitent pas aux tentatives faites par les auteurs pour reconfigurer les conventions importées aux situations locales. C'est ce que montre Juliana Ferreira de Melo à travers l'exemple du périodique brésilien *Grande Hotel*, version à peine remaniée de la fameuse revue italienne *Grand Hôtel* (qui donnera en

France *Nous deux*) dont il reprend non seulement les récits dessinés, mais aussi le format, les couvertures ou encore le rédactionnel présentant les stars du cinéma italien. Or, malgré cette logique de reprise, apparaît toute une série de mutations, mettant en évidence des changements de réception, liés à la situation fort différente des lecteurs italiens et brésiliens – même si les uns et les autres partagent une même culture « latine », facilitant la circulation des imaginaires.

- 30 Ce qu'illustre l'étude attentive des dynamiques sérielles, c'est que le contexte de production et de réception des œuvres joue un rôle fondamental dans la façon dont s'agencent les imaginaires : les contextes médiatique, historique, social ou géographique, expliquent que des effets de cohérence ou, au contraire, de divergence, puissent se dessiner. Cela impose au chercheur de proposer une analyse qui tienne toujours compte des situations d'énonciation et de consommation, puisque les définitions des architextes varient considérablement suivant la position des producteurs et des récepteurs. C'est ce que met en évidence Paul Bleton dans son étude sur le récit de guerre. Il montre en effet qu'une même étiquette générique renvoie à des définitions extrêmement différentes non seulement suivant les médias (les romans de guerre n'obéissent pas du tout aux mêmes conventions que les films de guerre), mais aussi, au sein d'un même média, suivant les séries éditoriales, les modes de consommation, les logiques de légitimités, et la promiscuité avec d'autres genres. Ces variations se traduisent par d'importantes divergences formelles et, plus important, par des positions idéologiques et une vision du monde qui peuvent aller jusqu'à s'opposer radicalement. Mais pour comprendre cette hétérogénéité, il faut tenir compte de la façon dont les productions de genre entrent en résonance avec les autres séries discursives qui partagent les mêmes espaces culturels et médiatiques.
- 31 Si les contextes de production des œuvres produisent d'importantes variations dans les pratiques, alors il n'est guère étonnant que les imaginaires sériels se soient transformés au fil du temps sous la pression des mutations historiques. C'est ce que montrent respectivement Olivier Odaert et Anne Besson dans leurs études de deux des traits essentiels de la diégèse, le personnage et le monde, dont la conception s'est profondément transformée sous l'influence des mutations culturelles et médiatiques.
- 32 L'étude d'Olivier Odaert prend pour point de départ les débuts de la bande dessinée, quand ce mode d'expression ne jouissait encore d'aucun capital symbolique. Il montre que, dans ce contexte où l'affirmation d'une auctorialité restait problématique, mais où l'identité de l'œuvre était essentielle pour assurer son succès, le personnage a pu jouer un rôle équivalent à celui d'une signature, expliquant l'importance du choix de traits et de costumes identifiables, associés à des procédés de sérialisation permettant de fidéliser les lecteurs. Ainsi les séries à personnages récurrents ont-elles été conçues dans la tension entre des intrigues génériques et des personnages élevés au statut de marque distinctives, tension qui s'explique à la fois par un contexte médiatique (celui des modalités de diffusion et de consommation de la bande dessinée) et socio-culturel (celui de la reconnaissance problématique d'une auctorialité).
- 33 Le cas des mondes fictionnels de la *fantasy* et de la science fiction qu'étudie Anne Besson permet de mettre en évidence l'incidence qu'a pu avoir la rencontre d'une dynamique de réception stratifiée avec le développement de logiques industrielles dans la constitution d'univers de fiction persistants développés dans de vastes ensembles transmédiatiques. A travers une approche ambitieuse qui synthétise les travaux qu'elle a développés au fil des années, elle en définit les différentes modalités et en décrit le développement progressif

sur plus d'un siècle. Enfin, elle souligne combien la question de la participation – celle des *fans* mais aussi celle qu'engagent certains modes d'expression, comme le jeu vidéo ou les médias numériques – joue un rôle essentiel dans la montée en puissance de mondes fictionnels (qui se prêtent aux appropriations puisque, par définition, ils restent ouverts à de nouveaux développements) dans les imaginaires sériels contemporains.

- 34 Les deux exemples précédents permettaient de comprendre l'incidence des processus de sérialisation sur la façon dont peuvent être conçus personnages, intrigues et univers de fiction. S'ils envisageaient globalement les conditions de production et de réception des œuvres, il est possible de repérer ce même type de phénomènes à travers l'étude de corpus spécifiques. C'est, suivant des modalités très différentes, le choix que font ici Sandor Kalai, Daniel Couégnas et Denis Saint Amand dans leurs essais qui s'appuient tous trois sur un exemple de série de textes à personnages récurrents.
- 35 Sandor Kalai se penche sur la figure de Monsieur Lecoq, personnage créé par Emile Gaboriau qui intervient dans cinq de ses romans. Il montre comment, à une époque où le principe de la série à personnage récurrent reste limité, le développement de Monsieur Lecoq se situe à l'articulation de trois niveaux de sérialisation. Le premier tient aux contraintes du feuilleton et à son enracinement dans les logiques du journal. Le deuxième niveau de sérialisation repose sur le principe du personnage récurrent. Le troisième niveau est celui d'un genre qui s'invente par tâtonnements successifs, le « roman judiciaire ». Loin de se juxtaposer, ces trois niveaux doivent être saisis dans leur relation en tension. Le retour du personnage altère la logique du feuilleton ; sa présence récurrente unifie la série malgré les hésitations d'un genre à la définition encore flottante ; le support du journal participe de cette identité. En ce sens, comme en témoignent également ses relations avec son éditeur Dentu, les récits de Gaboriau font rupture, s'éloignant déjà des logiques du feuilleton pour préparer celles de la collection.
- 36 Quelques décennies plus tard, le personnage d'Arsène Lupin conçu par Maurice Leblanc sera également pensé comme une exploitation des contraintes du support. Daniel Couégnas montre en effet comment un personnage destiné à l'origine à n'apparaître que dans un récit bref va se voir exploiter successivement trois grands modèles de sérialisation, le feuilleton, la série et le cycle. Cette inventivité des procédés sériels employés ici (auxquels il faut ajouter des jeux transfictionnels annonçant le *crossover*, une tendance à épouser l'actualité qui joue avec les rythmes du périodique, et des effets de connivence avec le lecteur) accompagne l'avènement d'un nouveau type de support au croisement des logiques médiatiques du XIXe siècle et de celles du XXe siècle, le magazine, dont on sait l'extrême productivité dans les pays anglo-saxons.
- 37 C'est un autre personnage beaucoup moins connu, Joseph Citrouillard, qu'étudie Denis Saint-Amand. Ce plumassier, créé dans l'un des journaux les plus inventifs du XIXe siècle, *Le Tintamarre*, lui permet de décrire les modes de sérialisation originaux caractérisant certaines pratiques rédactionnelles de la presse satirique. Auteur de nombreux articles et de feuilletons toujours ébauchés, sujet des articles des autres journalistes, ce personnage de fiction, toujours donné comme contributeur réel du périodique, sert en réalité de lien entre les ensembles sériels qu'inventent les auteurs du journal au gré de leur fantaisie : succession de parodies de feuilleton, dictionnaire humoristique, chroniques fantaisistes. En ce sens, il contribue à unifier la mosaïque du journal et à manifester l'unité d'une énonciation éditoriale.
- 38 Face aux textes comiques, les processus de sérialisation reposent en effet avant tout sur une connivence entre l'auteur et le lecteur. C'est ce que montre Alain Vaillant dans son

étude sur Alphonse Allais. Le succès de l'auteur comique repose moins sur sa faculté à reprendre des conventions sérielles qu'à produire, d'un texte à l'autre, d'une chronique ou d'une nouvelle à l'autre, ses propres routines que le lecteur est invité à anticiper, riant par avance de ce qu'il reconnaît comme les traits d'une identité auctoriale, dans une logique de complicité sérielle. En ce sens, le rire est source de complexes relations de sociabilité par les vertus mêmes de la sérialisation. C'est la modernité du rire que de contredire les accusations de standardisation associées aux mécanismes sériels pour en faire la source même d'une forme d'inventivité littéraire.

- 39 En définitive, ce que montrent toutes ces analyses, c'est combien l'appréhension des corpus sériels et des architextes qu'ils constituent doit se saisir dans le contexte interdiscursif des œuvres, aussi bien suivant la perspective synchronique de rapports de forces et d'effets de cohérence que dans celle, diachronique, des mutations des imaginaires et de leur sédimentation. C'est ce que nous évoquons dans le dernier texte de ce numéro de *Belphégor*, qui vise à souligner que les genres médiatiques ne peuvent s'interpréter dans la perspective formaliste de définitions transcendantes ou dans celle d'une histoire littéraire axiologique, mais qu'ils doivent se saisir dans le jeu des tensions et des affinités de l'interdiscours.

NOTES

1. Par *produit consommé*, nous désignons les différents actes de lire, regarder, manipuler ou acheter un objet culturel, sans les connotations idéologiques trop souvent associées à ce terme.
2. On trouve une bonne mise au point sur ces questions dans Walter L. Adamson, *Embattled Avant-Gardes*, Berkeley, University of California Press, 2007.
3. Marie-Eve Thériault et Alain Vaillant, 1836, *l'an I de l'ère médiatique*, Paris, nouveau monde, 2001.
4. Le M/M désigne un genre de romans sentimentaux homosexuels masculins à destination d'un lectorat féminin, son histoire est liée à celle des fanfictions *slash* et du manga *yaoi*.
5. Julia Bettinotti, *La Corrida de l'amour, Le roman Harlequin*, *Cahiers du département d'études littéraires*, 6, Université du Québec à Montréal, 1986.
6. Anne Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2007.
7. Sur ces questions, on peut lire l'ouvrage fondateur de Paul Bleton, *Ca se lit comme un roman policier*, Québec, Nota Bene, « Études culturelles », 1999.
8. Michael Warner, *Publics and Counterpublics*, New York, Zone Books, 2005.
9. Dans une perspective rappelant celle défendue par Franco Moretti dans *Graphes, cartes et arbres*, Paris, Les Prairies ordinaires, « Penser/croiser », 2008.
10. André Gaudreault, *Cinéma et attraction ; Pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS éditions, 2008.
11. Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thériault et Alain Vaillant, *La Civilisation du journal*, Paris, Nouveau Monde, 2011, et Don Slater, *Consumer Culture and Modernity*, Cambridge, Polity Press, 1997.
12. Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, « Points », 2008.

INDEX

Mots-clés: sérialité, littérature, médiatique, consommation