



HAL
open science

Le Charme ambigu de la sérialité

Matthieu Letourneux

► **To cite this version:**

| Matthieu Letourneux. Le Charme ambigu de la sérialité. BIBLIOTHÈQUE(S), 2015. hal-02488215

HAL Id: hal-02488215

<https://hal.science/hal-02488215>

Submitted on 5 Sep 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Matthieu Letourneux

Le Charme ambigu de la sérialité

Texte préparatoire de l'article paru dans *BIBLIOTHÈQUE(s)*, ABF- Association des Bibliothécaires de France, 2015

Si nous entrons aujourd'hui dans les rayons d'un espace culturel (du type de la Fnac ou des centres Leclerc), on découvre bien des types d'ouvrages mettant en jeu une logique correspondant à une *poétique sérielle*. Une collection éditoriale de récits à la présentation standardisée (de *Chair de poule* à *Harelquin*) ; une série de romans à personnages récurrents (de *Oui Oui* à *SAS*) ; un roman de genre (comme la série *fantasy Eragon* ou un roman policier d'Agatha Christie) ; un produit dérivé tiré d'une licence à succès de l'industrie culturelle (comme les romans *Barbie* diffusés en France par Hemma ou les novellisations d'*Indiana Jones*) ; une œuvre s'inscrivant dans un projet *transmédia* (comme les *comics* ou les romans exploitant l'univers de fiction de *Star Wars*)... tous ces types d'ouvrages possèdent, malgré leur hétérogénéité, des traits communs : ils obéissent à une esthétique sérielle.

On peut parler d'esthétique sérielle quand une œuvre est conçue (par ses créateurs) ou déchiffrée (par ses lecteurs) dans la médiation d'un ensemble plus large d'œuvres qui en définissent très largement la signification. Pour le comprendre, on peut reprendre les exemples cités précédemment. Quand on lit un roman de la collection *Oui Oui*, on l'appréhende à partir de compétences préexistantes : on connaît Potiron, le taxi jaune ou le pays des jouets, parce qu'on a lu d'autres épisodes de la série, et l'appréciation de l'œuvre en dépend. De même, le simple fait de tenir un récit de *fantasy* comme *Eragon* entre ses mains suppose d'accepter par exemple la présence de dragons ou de sorciers comme naturelle, parce que les conventions du genre rendent leur présence acceptable. Le plaisir de manipuler des produits franchisés, comme ceux tirés des licences Barbie et Indiana Jones, tient quant à lui au charme de retrouver déclinés dans le support du livre, les personnages et les figurines que nous connaissons sur d'autres médias ou sous forme de jouets. C'est le cas aussi des séries transmédiatiques prolongeant l'univers de *Star Wars*, mais elles y ajoutent le charme d'un approfondissement du monde à travers de nouveaux prolongements, comme si l'unité de l'œuvre correspondait à celle de l'univers que compose l'ensemble des récits. Enfin, lorsqu'on lit un livre dans une collection insistant sur sa cohérence, comme *Harlequin*, on souhaite en partie retrouver certaines caractéristiques esthétiques et narratives présentes dans

les autres œuvres de la collection. De leur côté, les auteurs respectent ces différentes conventions, engageant la communication littéraire dans une dynamique sérielle.

On le voit, la culture contemporaine est dominée par ces formes sérielles, qui constituent une large part de ce que nous consommons non seulement dans nos lectures, mais aussi dans les films, séries télévisées, jeux vidéo, bandes dessinées, etc. Cette culture de masse a longtemps été marginalisée, mais elle est engagée depuis plus de trente ans dans un processus de légitimation, au point d'apparaître désormais de plus en plus comme le cœur de nos pratiques culturelles. Or, elle remet en profondeur en cause les réflexes que nous avons développés face aux œuvres de la littérature canonique. Ainsi, la fameuse clôture du texte (qui revient à considérer que l'œuvre définit seule ses propres règles et qu'elle produit les conditions de son évaluation) est mise en crise par la logique sérielle, qui suppose à l'inverse que la signification soit déterminée par le réseaux des textes partageant les mêmes conventions. De même, la figure de l'auteur-démiurge est mise à mal par une fragmentation des auctorialités, entre le romancier, l'illustrateur, l'éditeur, les ayants-droits et les créateurs des personnages et des mondes sur d'autres médias. Enfin, la question de l'originalité se repense dans la négociation non seulement avec les productions du temps, mais aussi avec des héritages constitués parfois sur plusieurs siècles. Car l'œuvre sérielle est le résultat d'un discours collectif inscrit dans l'Histoire. De fait, les séries à personnages récurrents ou les imaginaires transmédiatiques articulent les conventions de genres dont l'imaginaire et la syntaxe narrative sont souvent très anciens. Le récit policier (qui recompose les conventions du roman judiciaire des années 1860, lui-même largement codifié par le récit de mystères urbains des années 1840), le récit d'aventure (terme qui recouvre le *thriller* d'espionnage, le *western*, l'aventure géographique, le récit de cape et d'épée et bien d'autres genres, depuis les romans de la prairie de Fenimore Cooper jusqu'aux récits d'*heroic fantasy* contemporains), ou le récit sentimental (dont la source remonte au mélodrame de la fin du XVIIIe siècle, et qui ici encore se ramifie en bien des genres, jusqu'à la moderne *chick lit*), offrent ainsi une *grammaire de l'imaginaire* étonnamment stable si on la considère avec une certaine distance.

Ainsi les productions sérielles remanient-elles sans cesse les imaginaires collectifs de nos sociétés (ou du moins, ceux, désormais globalisés, qui constituent la matière communes des nations occidentales). Depuis que la culture est devenue avant tout une culture médiatique, ces types de récits se sont imposés comme des moyens majeurs de structurer nos représentations. En reprenant sans cesse des stéréotypes anciens, en donnant une forme lisible (parce que construite sur le long terme de l'Histoire) à nos imaginaires, ils jouent pour nos sociétés le rôle que jouaient les mythes anciens. Certes, liés aux logiques commerciales de

l'industrie culturelle et aux médias de masse, dominés en outre par les producteurs américains, ces imaginaires ne sont pas neutres, et tendent à privilégier des positions consensuelles et des logiques de réconciliation des différents discours formulés dans l'espace social. Ainsi valorisent-ils à la fois l'accomplissement privé et la réussite sociale, l'individualisme et le sacrifice collectif, la civilisation et la sauvagerie, etc. C'est ce qui explique le caractère souvent conservateur de ce type de productions, cherchant les positions les plus consensuelles pour séduire le plus grand nombre.

Est-ce à dire que l'œuvre sérielle est condamnée au ressassement et à l'absence d'imagination comme on l'a trop souvent dit ? Non. Simplement, elle s'appréhende suivant des modalités différentes de celles qui prévalent pour les autres types de création. Elle est appréciée dans un jeu de dialogue avec les autres productions qui appartiennent à la même série : lire une aventure du Commissaire Adamsberg, le héros de Fred Vargas, c'est confronter une intrigue originale, avec ses surprises et ses trouvailles, à des conventions génériques (celles du récit policier) et à des attentes associées à des personnages et à un monde récurrents. Le plaisir du lecteur tient alors aux variations que sa connaissance de la série lui permet de repérer. Ainsi, l'esthétique de ce type d'œuvres engage la compétence du lecteur : celui-ci doit maîtriser, au moins grossièrement, les règles du jeu sériel, et enrichir sa lecture des intertextes des autres œuvres. Mais en même temps, il ne pourra jamais être certain que l'auteur ne déjouera pas ses attentes par quelque idée ingénieuse. Les effets de suspense ou de surprise, si importants dans ce type de littérature, reposent précisément sur cette lecture en tension : si le lecteur se doute de ce qui va se produire (compétence sérielle), il est toujours possibles que les choses se déroulent autrement (variation sérielle).

Or, dès lors que ce sont la surprise et la variation *autour des règles du jeu* qui sont valorisées dans les formes sérielles, alors la qualité de l'œuvre est paradoxalement appréciée pour sa faculté à renouveler les conventions du genre ou de l'univers qu'elle investit. Et de fait, paradoxalement, les auteurs les plus fameux ne sont pas ceux qui respectent le plus strictement les règles du jeu sériel, mais ceux qui en réagencent les conventions pour en offrir une vision originale. Le succès de Harry Potter tient à sa façon de combiner imaginaire de *fantasy* et *college stories* britanniques ; l'importance des polars nordiques repose aussi sur leur façon de recomposer, dans un modèle dépressif jouant avec les stéréotypes régionaux, un imaginaire original à partir des conventions globalisées du roman noir. Et l'on pourrait ainsi multiplier les exemples de ces jeux de resémentation, d'hybridation et de réarticulation du vocabulaire collectif des genres et des cohérences sérielles.

Dès lors, on comprend que le consensus idéologique n'empêche nullement les formes d'appropriation. Tout comme le lecteur goûte la faculté des auteurs à réinventer les conventions du genre (et donc à renouveler son plaisir sériel), les auteurs dialoguent en permanence avec les imaginaires sociaux charriés par les stéréotypes pour les reformuler en prises de position propres. On ne pourrait autrement comprendre les formulations sous-culturelles ou contre-culturelles des genres populaires. Le néopolar français (Manchette, Fajardie), la science fiction *new wave* (Moorcock, Aldiss, Ballard), le *cyberpunk* (William Gibson) ou les reformulations *camp* des récits grand public (du *western gay* à la *fantasy* lesbienne) sont quelques-unes de ces redéfinitions des conventions du genre dans des perspectives radicales mettant en cause le consensus.

Ce va-et-vient entre imaginaires collectifs et resémantisations individuelles ou sous-culturelles explique la faculté des imaginaires sériels à se transformer en fonction des mutations des représentations sociales : la *chick lit* reformule ainsi la tradition du roman sentimental en le confrontant aux nouvelles stratégies d'émancipation de la femme (tout en conservant un vieux fond paternaliste) ; la *bit lit* met en scène à travers les imaginaires vampiriques l'ambiguïté de la relation des adolescents à la sexualité contemporaine ; dans ses formes récentes, la science-fiction exprime la virtualisation de notre conception du monde ; enfin, le roman noir insiste de plus en plus sur une conception du crime insistant sur les superstructures étatiques et économiques. C'est là la force des imaginaires sériels que d'être capables de toujours assimiler les mutations sociales et culturelles et les tensions dont elles sont porteuses, et d'exprimer parfois les contre-discours et les positions marginales, tout en les formulant à travers des formes, des discours et des structures qui se sont inventés sur deux siècles de culture médiatique.

Matthieu Letourneux
Professeur de littérature
Université Paris Ouest