



HAL
open science

”Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles”

Matthieu Letourneux

► **To cite this version:**

Matthieu Letourneux. ”Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles”. Cahiers Robinson, 2016, 39, pp.21-33. hal-02933363

HAL Id: hal-02933363

<https://hal.science/hal-02933363v1>

Submitted on 8 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.

Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles

Version préparatoire de l'article : Mathieu Letourneux, « Questions de définition : littérature pour la jeunesse, architextualité et séries culturelles », *Les Cahiers Robinson*, n° 39, 2016, p. 21-33 »

La littérature pour la jeunesse s'inscrit très largement dans des logiques sérielles, au sens où la production et la réception des œuvres est médiatisée par une série d'autres textes avec lesquels elles interagissent. On lit dans une collection (« Bibliothèque rose » ou « J'aime Lire »), dans un genre (du roman d'aventures du XIXe siècle à la science-fiction *Young adults*), dans un ensemble de récits à personnages récurrents (du Gamin de Paris à Harry Potter), dans un massif transmédiatique (*Tarzan*, *Hello Kitty*) parfois aussi dans un format (livraisons, fascicules, *comics*). A chaque fois l'œuvre est conçue par les producteurs, et appréhendée par les consommateurs dans la relation aux architextes de la série qui la porte. L'hypothèse que nous voudrions faire ici, c'est que ces phénomènes sont l'expression saillante d'une logique plus profonde de sérialisation, liée à la *dynamique même de communication* propre à la littérature pour la jeunesse. Pour le montrer, nous voudrions prendre l'exemple des productions pour la jeunesse proposées entre les années 1870 et les années 1930, au moment où se développe et s'industrialise d'une manière nouvelle l'édition pour la jeunesse¹. Si nous avons choisi cette période ancienne, c'est qu'il nous semble que s'y jouent bien des traits définitoires de la littérature pour la jeunesse. C'est à cette époque que s'accélère l'industrialisation de ce champ éditorial dans une négociation complexe entre des logiques de transmission et des logiques de consommation. Le rôle joué par l'école et la pratique des étrennes ont contribué à dessiner cette identité : directement, en imposant dans le discours social l'idée que le livre pour la jeunesse était le résultat d'une transaction symbolique entre des adultes et des enfants encadrée par des moments symboliques (le changement d'année, la remise de prix) ; indirectement, en soutenant tout ce secteur de l'édition, en diffusant de plus en plus largement ce type de productions dans les différentes strates sociales, en banalisant le livre pour enfants, et en facilitant du même coup des pratiques de lecture plus désinvoltes. Or, c'est dans la négociation entre ces modes de

¹ Sur ces mutations, voir Francis Marcoin, *Littérature de jeunesse et littérature industrielle au XIXe siècle*, Paris, Champion, 2006.

production, de distribution et de consommation des œuvres, que peuvent se lire les cohérences sérielles qui donnent leur signification aux textes.

Si le livre pour la jeunesse met naturellement en jeu les mécanismes d'une communication sérielle, c'est que la notion même de *littérature pour la jeunesse* tend à associer le texte à une série architextuelle. Si en effet la « littérature pour la jeunesse » n'est pas à proprement parler un genre (les œuvres que l'on rassemble sous ce terme étant trop disparates pour qu'on puisse les rapporter à une unité générique), elle renvoie bien à une logique architextuelle déterminée par les conditions de communication : il s'agit d'offrir des livres à un destinataire déterminé, la « jeunesse », et de concevoir les ouvrages en fonction de ses attentes supposées. Si l'on prend la peine de définir le destinataire, c'est qu'il s'oppose au destinataire, entendu au sens large. L'éditeur, l'auteur, mais aussi, dans bien des cas, l'acheteur (individu ou institution) qui le *destine* à un lecteur, est un adulte, et il ressaisit donc la communication littéraire à partir d'un cadre de communication plus général qui est celui de l'adulte vers l'enfant. C'est d'ailleurs pour cela que la question de la communication doit être élargie, par-delà le sacro-saint Auteur, à tous les destinataires du texte, suivant une perspective socialisée qui n'est pas sans rappeler celle définie par Howard Becker dans le domaine de l'art². L'architexte littéraire qui se constitue ici est pris dans un *imaginaire social* plus large, celui de l'enfance, de la place de l'enfant dans la société, et des relations que peut entretenir l'adulte avec lui. Ce sont ces traits qui déterminent les unités architextuelles sous-jacentes aux œuvres – et donc le pacte de lecture. Mais si ces unités de signification déterminant la production et le déchiffrement du texte, dépendent d'une situation sociale plus large, cela signifie que la définition de la littérature pour la jeunesse, sur laquelle repose la signification (l'architexte) des œuvres, variera en fonction du contexte de communication et de l'arrière-plan social situé qui la constitue.

Cet arrière-plan dépend certes de la position de l'auteur dans l'espace social, c'est-à-dire de son expérience personnelle et de ses présupposés de classe (qui expliquent que des écrivains catholiques comme les Pierre Maël défendent une certaine conception de la littérature de jeunesse, encore marquée par l'héritage des récits édifiants inventés par Mame), mais aussi de sa situation concrète dans l'espace médiatique (c'est pourquoi certains auteurs pour la jeunesse, comme par exemple le prolifique Jean de La Hire, puissent proposer des récits sensiblement différents suivant qu'ils écrivent pour un éditeur confessionnel ou laïc, ou suivant qu'ils publient dans une édition pour les étrennes ou pour une publication en

² Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2010.

fascicules). L'écriture entre ainsi en dialogue avec d'autres discours – éditoriaux, éducatifs, sociaux – et la confrontation de ces discours implicites tend à définir dans le texte un type de destinataire (une conception de l'enfant). Le destinataire pourra s'apparenter à un écolier, un jeune chrétien, un futur adulte à former, un joueur, un galopin, un innocent à préserver, et le plus souvent, il apparaîtra comme un hybride de plusieurs de ces rôles socioculturels. A chaque fois, cette figure implicite de l'enfant, qui se définit au croisement des définitions produites par les acteurs de la communication, détermine largement la nature de l'œuvre, sa signification.

On peut alors trouver trace, dans la structure narrative et la diégèse, d'une définition de la littérature pour la jeunesse indexée à la conception de l'enfant destinataire en relation avec les destinataires adultes qui la structurent (l'auteur, mais aussi l'éditeur, les médiateurs institutionnels ou l'adulte qui achète le livre, on l'a vu). On voudrait pour preuve de cette importance le fait que les dynamiques paratopiques surgissant au cœur des œuvres mettent très souvent en scène une négociation entre des figures d'enfant et d'adulte. Jim Hawkins et Long John Silver ; Peter Pan et Wendy (dans ce cas, c'est bien le rôle d'adulte joué par Wendy qui produit l'effet paratopique) en sont des exemples à l'étranger. En France, les couples de savants et d'aventurier chez Jules Verne, thématisent les pôles de la communication littéraire qu'il invente avec Hetzel, entre souci d'éducation et désir d'évasion. A chaque fois, c'est bien une mise en scène dans le récit de la situation paratopique de l'auteur par rapport à l'institution (c'est-à-dire, dans notre cas, de sa façon de se positionner par rapport aux discours dominants du genre, en les intégrant et en les discutant pour affirmer une auctorialité propre³). Et il nous semble significatif que cette logique paratopique prenne la forme tout à la fois de figures enfantines (qui ne sont pas nécessairement des enfants) en relation avec des figures adultes, preuve que c'est à ce niveau que se joue la construction architextuelle située du genre, et donc les positions dialogiques des auteurs par rapport à ces normes qu'ils investissent.

Certes, il arrive que l'auteur cherche à se singulariser en imposant une vision propre de la littérature pour la jeunesse reconfigurant de façon personnelle celles dont il hérite dans le contexte social et médiatique (ce qui se traduit par de tels modèles paratopiques). Mais la plupart du temps, il se contente d'agir en bon professionnel. Cela vient de ce que le statut d'auteur pour la jeunesse n'est guère encore considéré comme celui d'un écrivain véritable. Ainsi, même pour les auteurs les plus fameux, il était courant de négocier avec un éditeur

³ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

tout-puissant qui imposait ses conditions et remaniait largement le texte. Jules Verne avec Hetzel, la Comtesse de Ségur avec Hachette, Louis Boussenard avec la Librairie Illustrée ou Paul d'Ivoi avec Furne sont quelques-uns de ces écrivains dont les œuvres, résultat d'importantes tractations, doivent être pensées autant en termes d'auctorialité classique que d'auctorialité éditoriale. Et de fait, le texte manifeste ce qu'on pourrait qualifier d'effets de *paratopie éditoriale* (comme mise en scène dans la fiction de la façon qu'a l'éditeur de s'approprier les conventions du champ éditorial et les contraintes de production). Ainsi pourrait-on expliquer la course sans fin du Gamin de Paris et de ses mentors mimant le rythme du feuilleton chez Boussenard et la Librairie Illustrée, la reconfiguration des savoirs en plaisirs spectaculaires d'adultes-galopins dans les *Voyages excentriques* de Paul d'Ivoi, manifestant la logique de consommation culturelle que visait Furne, ou, à travers les relations entre parents et enfants, la laïcisation du propos de la Comtesse de Ségur par rapport aux récits des éditeurs catholiques correspondant à la position d'Hachette dans le champ éditorial. Ici encore, ce sont des logiques de négociation qui se dessinent par rapport aux formes dominantes, mais elles ne sont pas tant révélatrices d'une posture d'écrivain isolé que d'une auctorialité plurielle, intégrant la vision de l'éditeur, et se jouant non pas tant au niveau de l'œuvre unique qu'à celui de la *série* (série des romans du même auteurs, mais aussi série produite par les cohérences discursives du catalogue de la maison d'édition).

Or, l'acte de communication éditorial n'est pas le même que celui qui se dessine entre l'écrivain et le lecteur. En tant que commerçant, l'éditeur s'adresse à un acheteur, et au XIX^e siècle, le coût des livres impose que cet acheteur soit un adulte. Dès lors, si le texte enregistre la trace de l'auctorialité éditoriale, alors une part de la signification de l'œuvre se déplace vers le destinataire adulte. Bien des traits du livre manifestent cet acte de communication éditoriale : sa matérialité impose une respectabilité (voir les couvertures blasonnées des livres de prix), le titre peut indiquer une fonction de transmission (et donc une légitimité), et le texte reflète les attentes (morales, idéologiques) des adultes, c'est-à-dire le rôle qu'ils assignent à la littérature pour la jeunesse. On le voit, s'il existe deux actes de communication (vers l'adulte et vers l'enfant), le premier se pense en vue d'un acte de communication second (de l'adulte acheteur – individu ou institution – vers l'enfant-lecteur).

Le livre d'étrennes en donne un exemple frappant : les dorures, la couverture en percaline, les grandes illustrations intérieures mettent en valeur la signification du cadeau lié à la logique de ces fêtes de la consommation que sont devenues les étrennes. Autrement dit, la *forme du livre* est le support de deux actes de communication : la première vers l'adulte acheteur suggère la valeur de la communication seconde – le cadeau d'étrennes. Et si

l'ouvrage tire une large part de sa signification de cette logique, cette signification dépasse largement la question du support de diffusion pour affecter aussi le contenu des textes. L'importance des machines extraordinaires et des décors à l'exotisme exubérant constituant le récit en spectacle ostentatoire s'explique autant par une logique somptuaire liée à l'événement que par celle, qu'on retient trop souvent seule, de la vulgarisation⁴. Plus largement, la négociation entre les logiques de vulgarisation et de divertissement consumériste qui caractérise un grand nombre de ces livres pour la jeunesse tient largement à la nature clivée d'une communication en deux temps, visant à la fois les adultes et les enfants.

Bien sûr, l'acte de communication second impliqué par le geste d'offrir un livre n'engage pas les mêmes significations suivant les contextes : acheter un livre à un enfant pour l'occuper pendant un voyage (nécessité qui explique largement le succès de la Bibliothèque Rose d'Hachette), le lui offrir lors des étrennes ou l'associer à une remise de prix donne un sens différent au livre, et la nature des textes proposés s'en ressent tendanciellement. D'autant que la *sérialisation* dans le texte de la communication et des modes de consommation est accélérée par les processus de rationalisation et d'industrialisation de l'édition qui se développent à l'époque. Ceux-ci se traduisent par le développement de formats et de textes standardisés dont les conventions varient suivant les réseaux de distribution et des modes de consommation que ces derniers induisaient. A leur tour, les formats impliquent structures narratives et cohérences stéréotypiques propres. Il est frappant par exemple de constater combien le *genre* du roman d'aventures, qu'on associe généralement à une définition unifiée (parce qu'on s'en tient – de façon absurde – à une conception transcendante de la généricité), diffère selon les contextes sériels qui le portent. Ainsi, la structure paratactique du roman-feuilleton pour la jeunesse (dans le style de Bousсенard ou plus tard de José Moselli) suppose une mise en scène dans la diégèse du temps de la lecture comme temps à soi, loin du regard scrutateur des parents (ce qui explique le caractère sensationnel des œuvres). Les romans des éditeurs plus éducatifs (comme Mame) sont plus marqués par cette communication seconde entre les adultes et les enfants et tendent souvent à relire la structure de l'aventure suivant les modalités de la parabole⁵. Les romans scolaires (souvent à la limite du manuel de lecture) adoptent quant à eux certains des codes du roman d'aventures (par exemple le voyage, sous

⁴ Pour une autre aire culturelle, William Leach a montré les relations qui existent entre l'imaginaire du *Magicien d'Oz* de L. Frank Baum et le développement d'une culture commerciale et consumériste aux États-Unis. W. Leach, *Land of Desire ; Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*, New York, Vintage Books, 1993.

⁵ Il suffirait de voir comment est réécrite l'œuvre de Karl May, devenu Jules Verne chrétien, ou comment à la fin du XIXe siècle, l'éditeur continue d'investir des modèles éducatifs, quand les autres commencent à s'en éloigner. Cécile Boulaire (dir.), *Mame, deux siècles d'édition pour la jeunesse*, Rennes et Tours, PUR et PUFR, 2012.

forme de tour de France⁶), mais pour lui donner surtout l'aspect d'une série de leçons⁷. Nous verrons que ce sont encore des textes différents (abandonnant par exemple toute ambition didactique) qu'imposent les fascicules d'aventures qui fleurissent dans l'entre-deux-guerres.

Ces différentes *versions* du roman d'aventures définissent ainsi le genre suivant un principe qui rappelle la fameuse *ressemblance de famille* qui caractérise selon Ludwig Wittgenstein les genres⁸ : il n'y a pas *un genre*, mais une définition située, qui oscille suivant le contexte médiatique de chacune des situations de communication. De la même façon existe-t-il une série de définitions de la littérature pour la jeunesse – des définitions situées. Bien sûr, ces définitions interagissent, dessinant tendanciellement une ressemblance globale, mais on gagne à saisir les variations autant que les invariants, et à tenir compte des hétérogénéités et des contradictions définitionnelles qui existent entre certaines séries.

On pourrait le montrer de façon plus approfondie en confrontant les logiques qui opposent les livres des collections légitimées et les productions populaires qui se développent à la veille de la Première Guerre mondiale. En effet, les unes et les autres sont liées à des logiques de consommation radicalement différentes, qui offrent des définitions de la littérature de jeunesse qui ne se recoupent que très imparfaitement et qui se traduisent par l'existence de textes et de modèles architextuels propres.

Rappelons d'un mot l'événement commercial qui se produit dans l'édition dans les dernières années du XIXe siècle. Sous l'impulsion du développement de la presse populaire, de nouveaux formats de périodiques sont proposés aux enfants, hybridant les pratiques de la presse pour la jeunesse plus légitime (comme les journaux d'Hachette ou d'Armand Colin par exemple) et celles de la petite presse satirique en images qui connaît une vogue sans précédent. Les éditeurs populaires (Fayard, Ferenczy, Offenstadt, Tallandier) investissent alors le terrain de la presse pour la jeunesse, mais suivant les codes de la presse satirique. Le dessin se fait caricatural, le rire l'emporte sur l'édification, le galopin se substitue à l'enfant sage.

Mais cette hybridation ne peut être pleinement comprise que si on la resitue au croisement des dynamiques économiques et communicationnelles qui lui donnent son sens. En effet, ce qui a rendu possible l'apparition de ce type de productions, c'est la baisse des prix

⁶ Patrick Cabanel, *Le Tour de la nation par des enfants. Romans scolaires et espaces nationaux (XIXe – XXe siècles)*, Paris, Belin, 2007.

⁷ De façon significative, quand *Un tour du monde en aéroplane* d'Arnould Galopin est réédité par Albin Michel en livre de classe, il devient « livre de lecture courante », et l'aventure se voit enrichie de nombreux passages didactiques. Pour les lecteurs-élèves, la structure paratactique du récit de voyage s'apparente alors à une série de leçons.

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigations philosophiques, in Tractatus logico-philosophicus*, Paris, Gallimard, Tel, 1961.

de l'imprimé (laquelle explique sans doute aussi la recherche de nouveaux marchés de la part des éditeurs populaires). Or, celle-ci a favorisé l'émergence de nouvelles pratiques de consommation. Un enfant peut facilement réunir 10 centimes (0,4 de nos euros⁹), quitte à s'associer avec un camarade partageant ses goûts. Autrement dit, il lui est possible d'acheter seul le journal, sans nécessairement devoir faire appel à ses parents – et s'il les sollicite, il peut sans doute bénéficier facilement de leur complaisance, comme lorsqu'il se fait offrir une sucrerie. Autrement dit, de tels périodiques échappent largement au regard surplombant des parents, et donc à la double communication (de l'éditeur à l'adulte puis de l'adulte à l'enfant) qu'imposait le prix élevé des livres légitimés. Or, dans un contexte où la consommation enfantine est massivement structurée par ce regard des parents, la possibilité de consommer seul altère en profondeur la signification associée au texte. C'est un espace à soi qui se définit, sans doute en partie *contre* celui des parents.

Une publicité pour *Le Journal des voyages* publiée en 1914 dans *Le Jeudi de la jeunesse* exprime sous forme de récit en images ce nouveau pacte de lecture d'une façon étonnamment lucide (**IMAGE**). M. Lesévère, l'instituteur, s'étonne de ne pas retrouver ses élèves, il va demander de l'aide au garde-champêtre, lequel va se tourner vers le maire, puis le pharmacien, l'épicier, les pompiers qui tous « se joignent aux autorités ». Cette foule d'adultes et de notables finit par retrouver les enfants « bouche bée et comme hypnotisés » devant une grande affiche faisant la promotion du *Journal des voyages*. Associer ainsi la lecture du périodique à une activité buissonnière mettant à mal les figures de l'autorité adulte est évidemment une façon d'explicitier la communication recherchée, et la valeur attribuée à ce type de périodiques. Ici, c'est autant le *Journal des voyages* qui est mis en scène que la communication propre au *Jeudi de la jeunesse* lui-même, journal illustré dont le récit en images reprend les modes d'expression privilégiés et les thématiques comiques.

Dès lors, on comprend pourquoi les récits publiés dans les journaux illustrés mettent en scène des galopins désobéissant aux gendarmes ou multipliant les farces contre les grandes personnes. Il s'agit d'exprimer dans la diégèse la dimension transgressive dont l'acte de lecture est *en lui-même* porteur. Lire hors du contrôle des parents, c'est en effet inverser les fonctions associées à la littérature pour la jeunesse, dans les séries médiatiques dominantes du champ culturel (celles qui sont portées par l'institution et le système social). Cette logique carnavalesque – au sens où l'entend Mikhaïl Bakhtine – explique encore l'importance du trait caricatural du dessin, qui marque une rupture par rapport aux esthétiques des productions

⁹ Chiffres de l'INSEE tenant compte de l'inflation.

dominantes, et qui vaudra à ces journaux le reproche de corrompre le goût des lecteurs¹⁰. Plus généralement, la critique formulée à l'égard de l'immoralité de ces œuvres ou de leur caractère criminogène s'explique par le fait qu'elles échappent au contrôle des adultes, bien plus que par leur immoralité réelle¹¹. En effet, dans ces récits en images, le galopin est toujours puni pour son impertinence et la morale reste sauve... En apparence du moins, car il est probable que cette moralisation de surface n'ôte rien à la charge transgressive associée aux bêtises surinvestie par le lecteur. Ces dernières entrent en écho avec l'acte de lecture buissonnière d'un périodique considéré comme une mauvaise lecture. On le voit, à leur façon, les productions populaires se définissent aussi par rapport à l'acte de communication seconde liée au don du livre ou, dans ce cas, dialogiquement à son absence. Dès lors, ce sont certains des traits souvent considérés comme étant au cœur de la définition de la littérature pour la jeunesse qui se retrouvent mis en crise : transmission, moralisation, éducation au goût, initiation au monde adulte, rien de tout cela n'importe, et peut-être est-ce là *l'autre* contre lequel se définit cette littérature bête, immorale, vulgaire et infantile.

La forme qu'ont pu prendre les romans d'aventures pour la jeunesse dans certaines collections très populaires des années 1920 en donnerait un exemple frappant¹². Ainsi les Éditions Modernes, petite firme du Xe arrondissement de Paris, s'étaient fait une spécialité de collections de fascicules à très bas prix, parfois dix centimes de l'entre-deux-guerres (ce qui revient à six centimes d'euros actuels). Ces feuilles de papier pliées à la couverture bichrome prétendaient offrir un « roman pour la jeunesse » en sept pages de texte serré. Leur bas prix et leur petit format permettaient l'acquisition et la dissimulation d'une lecture buissonnière. Or, les récits mettaient en évidence la signification symbolique prise par l'acte de lire en contrebande à travers des textes qui pouvaient s'apparenter parfois à une sorte de *pornographie* pour la jeunesse, offrant toutes sortes de transgressions – violence, immoralité, sexualité : un personnage vole, assassine, se convertit à l'Islam et devient l'amant de l'épouse de son père d'adoption ; une femme est attachée nue sur un cheval, couverte d'ordures ; un homme est condamné à se traîner aveugle dans le crottin, subissant les coups des passants¹³...

¹⁰ Par exemple dans Marcel Braunschvig, *L'art et l'enfant, essai sur l'éducation esthétique*, Toulouse et Paris, Privat et Didier, 1910.

¹¹ Ces critiques rappellent celles qu'avaient eu à subir les *penny dreadfuls* bien des décennies plus tôt, quand l'Angleterre inventait un format de littérature pour la jeunesse à très bas coût susceptible ici encore de favoriser les pratiques buissonnières. John Springhall, *Youth, Popular Culture and Moral Panics*, New York, Saint Martin's Press, 1998.

¹² Nous reprenons ici certaines des analyses de notre article « Supports, réseaux, définitions – logiques sérielles et cohérences discursives dans les collections populaires pour la jeunesse de l'entre-deux guerres », *Sirenae*, 6, 2013.

¹³ A. Jost *Yaninah la pirate*, Éditions Modernes, « Lectures illustrées de la jeunesse », n°36, 1928 et A. Jost, *Dans les steppes des Kirghiz*, Éditions Modernes, « Du Nord au Sud illustré », 1929 (?).

On pourrait considérer qu'étant donnés leurs sujets, ces livres ne s'adressaient pas vraiment aux enfants, ou qu'ils étaient écrits trop rapidement pour respecter les codes de la littérature pour la jeunesse. C'est exactement le contraire qui est vrai : la portée des textes ne peut se comprendre que si l'on tient compte du destinataire qu'ils visent *en contexte*, et de l'écart qu'ils introduisent par rapport à la norme de la littérature du temps. Simplement, leur signification repose sur un dispositif de communication et de consommation différent, qui s'associe à d'autres fonctions du texte. C'est bien une littérature *pour* la jeunesse qui est produite ici, mais la définition qui lui est associée – celle d'une production transgressive, vulgaire et jetable, invitant le lecteur à s'encanailler – est commandée par le mode de consommation induit par le support.

On voit ainsi comment la définition de la littérature pour la jeunesse varie *en contexte* en fonction des séries médiatiques auxquelles les œuvres sont rapportées. En aval, ces séries médiatiques produisent des cohérences discursives (thématiques, narratives, structurelles, stylistiques) qui imposent des effets d'unité architextuelle. En amont, elles interagissent avec des séries culturelles plus large : le livre d'étrennes avec les pratiques rituelles ou consuméristes des fêtes de fin d'année, le roman lié à l'institution scolaire avec les activités et les autres discours produits par l'école (livres scolaires, discours pédagogiques, pratiques institutionnelles) et les fascicules bon marché avec les pratiques buissonnières d'une communauté de pairs. Cela revient à déterminer des unités de signification qui dépassent les limites du média pour s'intégrer dans un ensemble d'activités culturelles en interaction. On retrouve l'idée d'une *série culturelle* telle que l'a théorisée André Gaudreault dans son étude sur le premier cinéma d'attraction¹⁴. Dans le cas des livres pour la jeunesse, si l'on prend par exemple la série culturelle « étrennes », on voit bien comment les ouvrages participant de cet ensemble, entrent en résonance dans leur matérialité avec les autres cadeaux que l'on s'échange durant cette période. D'abord, parce que le livre a tout de l'emballage somptueux, et qu'il nous invite alors à relire certains traits du roman lui-même (événements, décors et machines spectaculaires) comme les expressions d'un plaisir spectaculaire qui trouve son écho dans les jouets et cadeaux présents dans les catalogues. Ensuite, parce que, lorsqu'on regarde les catalogues de jouets, on est frappé de la proximité de leurs thèmes avec ceux qui prévalent dans les livres d'étrennes. Pour les garçons, les navires, dirigeables et trains mécaniques, dioramas et forts exotiques retrouvent l'univers des romans d'aventures ; pour les filles, les jeux de poupées et ustensiles maternels croisent les préoccupations des romans

¹⁴ André Gaudreault, *Cinéma et attraction ; pour une nouvelle histoire du cinématographe*, Paris, CNRS Éditions, 2008.

du foyer qu'on leur offrait dans le sillage de la Comtesse de Ségut et de Zénaïde Fleuriot. Au contraire, si l'on prend la série culturelle « buissonnière », on voit que certains traits (thématique du secret, choix de héros adultes comme image idéalisée de l'enfance) peuvent trouver un écho dans les pratiques d'enfants jouant entre eux. Aux États-Unis, les *sponsors* des *serials* radiphoniques adaptés des *comics* ou des *pulps* exploiteront d'ailleurs cet aspect en montant des clubs secrets pour leurs jeunes consommateurs, retournant le regard réprobateur des parents face à ces récits commerciaux et violents en communauté secrète d'amateurs¹⁵.

Cette façon qu'ont les séries textuelles et les séries médiatiques de s'intégrer dans des séries culturelles plus larges joue un rôle majeur dans l'orientation d'un horizon d'attente, invitant le lecteur à surinvestir certains traits du texte entrant en résonance avec le contexte culturel de son acte de lecture. La signification se dessine alors dans une intertextualité plus large, une intertextualité sémiotique, qui peut dialoguer avec certaines activités (comme les jeux entre pairs), certains bien matériels (comme les jouets d'étrennes), certaines pratiques ritualisées (comme celles de l'école), autrement dit avec les différents constituants de l'activité sociale et culturelle.

On voit ici en quel sens la relation du texte à l'architexte (c'est-à-dire au *genre* ou à la *littérature de jeunesse* comme unités de signification commandant au travail de codage et de décodage) peut être définie comme une *relation située* : c'est un acte social et un acte culturel qui entre en résonance avec une trame complexe d'autres actes médiatiques, sociaux et culturels qui participent de sa signification. Il ne s'agit pas de dire que cette signification est hors du texte, mais bien plutôt que la signification du texte, les attentes qu'il produit, le décodage qu'il suppose, ou les hiérarchies qu'établira le lecteur entre les informations, sont pris dans le jeu des sérialité et dans l'acte socialisé qu'il met en jeu.

Bien sûr, ces cohérences induites par les séries médiatiques et culturelles ne sont pas isolées de celles suscitées par les productions issues des autres massifs médiatiques et culturels. Au contraire, elles sont en interaction constante avec les autres séries, puisqu'elles s'inscrivent toutes dans le même paradigme médiatique et culturel. Elles appartiennent à la même culture médiatique, et partagent les mêmes imaginaires sociaux qu'elles formulent avec les codes d'un même discours social¹⁶. Dès lors, les interactions sont constantes entre les différentes séries culturelles, et il existe entre elles une communauté imaginaire (mais tissée

¹⁵ Lisa Jacobson, *Raising Consumers ; Children and the American Mass Market in the Early Twentieth Century*, New York, Columbia University Press, 2004; Voir également Amanda Lynn Bruce, *Creating Consumers and Protecting Children: Radio, Early Television, and the American Child, 1930-1960*, Doctorat d'Histoire, Stony Brook University, 2008

¹⁶ Marc Angenot, *1889, un état du discours social*, Québec, Le Préambule, 1989.

de contradictions). Mais s'il existe un *air de famille* à ce niveau également, il est à chaque fois reconfiguré pour entrer en résonance avec les logiques discursives propres aux séries investies, et cette configuration est suffisante pour définir *d'autres logiques architextuelles*, d'autres significations. Il existe des tours du monde ou de France scolaires, de livres d'étrennes, de fascicules populaires, de collections catholiques, qui possèdent bien des traits communs, mais ces traits sont entièrement resémantisés par le contexte des séries culturelles et médiatiques qui sont les leurs.

C'est pour cela qu'on a tort de privilégier *une* définition de la littérature pour la jeunesse, tout comme on a tort de tenter d'imposer *une* définition d'un des genres sériels que peuvent investir les œuvres. Et l'on opère un contresens plus grand encore quand on fait de ces définitions liminaires un critère transcendant pour intégrer ou écarter des œuvres hétérogènes, car dans ce cas, sans le savoir, on tend à objectiver *notre* contexte définitionnel comme étant le seul vrai. Sans doute une telle pratique paraissait encore possible quand il existait un consensus idéologique sur la culture (comme Grande Culture) et sur les valeurs qui la fondent (expulsant du même coup le reste des productions comme paralittéraires ou industrielles). Elle est devenue difficilement tenable depuis que s'est effondré le modèle distinctif et que l'idée de grande œuvre a cédé la place à un ensemble de pratiques culturelles et de hiérarchies concurrentes comme périmètre élargi de la culture¹⁷.

La question du contexte définitionnel des architextes permet de comprendre les raisons pour lesquelles certaines définitions l'emportent sur d'autres – et pourquoi, du même coup, les discours visant à délimiter le périmètre de la littérature pour la jeunesse tendent à en privilégier une certaine conception de ce champ littéraire. En effet, dès lors que notre appréhension de la littérature pour la jeunesse dépend des périmètres culturels et médiatiques que nous investissons, alors les définitions dominantes seront le résultat des rapports de forces entre les différents acteurs de ces définitions... et entre les séries culturelles et médiatiques auxquelles ils s'adosent. Longtemps, ces définitions reposaient sur un consensus relatif des différents acteurs, polarisé entre une lecture éthique (morale et éducative) et une lecture esthétique (reformulant *pour la jeunesse* les modèles de légitimité prévalant pour la littérature générale). Les positions variaient entre ces deux pôles, mais elles avaient quasiment toutes pour point commun de s'adoser à des référents prototypiques (auteurs et œuvres structurant le discours) issus des mêmes séries culturelles et médiatiques. Surtout, le propos sur la

¹⁷ Sur ces questions, voir Bernard Lahire, *La Culture des individus ; dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004, et Hervé Glévarec, *La culture à l'ère de la diversité*, Paris, l'Aube, 2013, ainsi que les débats qu'ont suscité les écarts entre les deux définitions des pratiques culturelles contemporaines qu'ils proposent.

littérature pour la jeunesse s'est développé sur l'occultation de la masse des productions industrielles, décrites comme quantité négligeable malgré leur nombre. Autrement dit, ce qui a été sous-estimé, c'est la signification portée par la littérature populaire pour la jeunesse, et les valeurs qu'elle charriait. L'importance d'une logique de production industrielle (sans souci de transmission) invitant à une lecture de consommation, l'ambiguïté de l'acte de lecture intégrant le sentiment d'une illégitimité, la dynamique qu'elle induit d'une lecture de transgression (et d'une transgression qui ne serait pas même construite par l'auteur, mais par la *situation* de lecture), l'engagement dans des hiérarchies et des évaluations d'une *autre nature* que celles qui sont voulues par les adultes ou même fondées sur l'inversion des codes des adultes, la mise en place de processus de signification sous-culturels fonctionnant sur une telle inversion¹⁸, tous ces traits sont restés à la marge des définitions de la littérature pour la jeunesse. Les critiques ont occulté tout le pan des œuvres commerciales, écrites vite et sans scrupules, mal vues et tirant une grande part de leur signification de cette illégitimité. Journaux illustrés d'avant 1914, fascicules et petits romans de l'entre-deux-guerres, bandes dessinées, romans-photos, novellisations, petits formats italiens, *comics*, *mangas*, séries bas de gamme racontent une autre histoire de la littérature pour la jeunesse, induisant d'autres définitions, d'autres significations. Aujourd'hui que les modèles légitimistes de description de la littérature et des arts s'effondrent partout et que se substituent à eux des systèmes de hiérarchie communautaires et concurrents, il est temps de repenser *aussi* la littérature pour la jeunesse en réintégrant à leur juste mesure ces autres espaces de communication et de consommation.

¹⁸ Nous nous appuyons ici sur les analyses que Dick Hebdige a consacré aux sous-cultures comme culture retournant leur illégitimité à travers les codes d'une légitimité de pairs carnavalisée. Dick Hebdige, *Sous-culture, Le sens du style*, Paris, Zones, 2008.