



HAL
open science

Comment étudier les livres que tout le monde a lus ?

Irène Langlet, Jacques Migozzi, Natacha Levet

► **To cite this version:**

Irène Langlet, Jacques Migozzi, Natacha Levet. Comment étudier les livres que tout le monde a lus ?. Le Pardaillan, 2021, 9, p. 61-70. hal-03834722

HAL Id: hal-03834722

<https://hal.science/hal-03834722>

Submitted on 19 Jun 2024

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.

Comment étudier les livres que tout le monde a lus.

par Irène Langlet, Natacha Levet, Jacques Migozzi

La spécificité des littératures de grande consommation, et leur persistante invisibilité dans les formations universitaires, amène à jouer sur les nuances : plutôt que « parler des livres qu'on n'a pas lus », ou ne pas parler des livres que tout le monde a lus¹, on se propose ici d'« étudier », c'est-à-dire un peu plus : une *étude* des textes, mais qui tient justement compte de la difficulté de certains à se laisser saisir, alors même qu'ils se laissent si bien lire. Il est de moins en moins exact de dire que la recherche les oublie. Les Assises de la Recherche en Cultures Populaires et Médiatiques, en 2018, en ont témoigné. Mais le fossé demeure entre les corpus des formations littéraires et les pratiques culturelles. Dans l'Éducation Nationale française, les recommandations officielles au collège sont accueillantes aux littératures de grande consommation (surtout dans leur versant pour la jeunesse), mais les sujets du baccalauréat referment le canon, et les programmes des premiers et seconds cycles universitaires s'y conforment majoritairement aussi, en toute cohérence avec les programmes des concours de recrutement (CAPES et agrégation). C'est ce fossé culturel qui nous occupera ici, dans une démarche d'enseignant-chercheur.

L'enjeu d'une telle réflexion est multiple, même si on n'y compte pas la « défense » des littératures de masse (qui n'en ont guère besoin pour exister) : notre position ne sera pas militante. Nous nous préoccuons plutôt des mutations disciplinaires qui voient les effectifs des étudiants de lettres poursuivre leur déclin, au contraire des études culturelles et intermédiaires. Nous nous soucions des dynamiques de légitimité et d'artificialité (Heinich, Sapiro)², qui passent bien sûr par les classements et déclassés des hiérarchies culturelles, mais aussi du devenir-art, ou de la muséification des pratiques déclassées, lorsqu'elles sont saisies par des logiques de légitimation étrangères à leurs publics de masse. Nous sommes attentifs à la mutation des pratiques culturelles, en particulier à la part de plus en plus grande qu'y prend la participation des consommateurs ou « consommacteurs », dans le néologisme inspiré de l'anglais *producers* : « interactivité », notions d'engagement et pratiques de *fan fiction* par l'écriture, le déguisement (cosplay), le jeu, la communautarisation. En bref, nous voulons contribuer universitairement à la dynamique qui met en tension les savoirs légitimes et les savoirs populaires, le réseau des cultures savantes et populaires, et le mouvement complexe où coexistent les politiques de « démocratisation » culturelle – cherchant à donner à chacune et chacun accès à la culture légitimée – et un enjeu de « démocratie » culturelle, tel qu'il s'entend dans les débats du CESE ou de l'UNESCO³.

On le voit, le débat dépasse évidemment celui de la grande contre la petite, ou de la haute et de la basse littérature. Nous voulons plutôt contribuer à articuler *accès* à la culture et *participation* à la culture, à un moment où il ne s'agit plus de les opposer (comme on a pu le faire naguère) mais d'être conscient de la spécificité de chacune d'entre elles, de son rôle et de sa fonction dans la ou les communauté/s républicaine/s. L'idée n'est pas tant de forcer l'intégration des œuvres populaires au canon que de comprendre la relation de convergence ou de divergence entre ce canon et la culture de masse, pour favoriser une articulation critique entre démocratie culturelle (toutes les cultures ont le droit d'exister et d'être entendues : *participation*) et démocratisation culturelle (*accès* : tout le monde doit avoir ac-

cès à la culture légitimée pour en construire une appropriation critique). En littérature, cela signifie donc, pour rester simple, qu'il y a des livres que tout le monde lit, qu'il faut comprendre pourquoi on ne les étudie pas, et comment on pourrait remédier à ce problème.

Des œuvres pas étudiables ?

Car le fossé qui demeure entre les formations d'un côté et, de l'autre, aussi bien les usages que la recherche, s'explique peut-être par le fait qu'on ne peut pas étudier ces littératures de masse comme on étudie les textes du canon, avec une méthode herméneutique ancrée dans la conviction dont Barthes a formulé le principe de la façon la plus frappante : « Il n'y a pas de première lecture⁴ ». Dans ce livre organisé de telle sorte que la lecture de la nouvelle de Balzac n'intervienne qu'après le commentaire suivi de ses fragments significatifs (appelés « lexies »), il soulignait ainsi l'effet que produit le commentaire et l'explication de la page et des logiques formelles de l'œuvre sur la lecture des classiques. Dans l'essai de Barthes, l'absence de « première lecture » n'est nullement l'indice d'un défaut, au contraire : la deuxième lecture est la seule à pouvoir se saisir du « texte étoilé » par les multiples échos que fait résonner le texte ; elle procure l'expérience étourdissante d'un « réseau à mille entrées ». La culture littéraire légitimée ne s'enseigne et ne se construit qu'à travers cette *deuxième lecture* des exercices scolaires, critiques et académiques où prennent sens le style, la structure, les motifs du texte. Or cette culture littéraire a été discutée depuis quinze ans par de nombreux chercheurs, parmi lesquels Raphaël Baroni. Dans sa ligne de mire, avec l'appui d'une discussion serrée du Ricoeur de *Temps et récit*, la « défiguration » qu'entraîne la deuxième lecture : si le récit, selon le philosophe, est bien ce qui configure le temps humain, Baroni affirme que son appréhension par le commentaire dissout la temporalité spécifique par laquelle la lecture s'approprie cette configuration. En évacuant le temps de l'œuvre, le commentaire classique défigure le récit en défaisant « l'œuvre du temps », c'est-à-dire ce qui se passe pendant la première lecture : la tension narrative, les effets de surprise et d'attente, le flux des émotions, de la reconnaissance des personnages et des situations. Une lecture vivante, au contraire, tâche de toujours reconstituer ce que la première lecture a rendu sensible et captivant ; dans une provocation symétrique de celle de Barthes, Baroni pousse son hypothèse jusqu'au cas de figure d'un livre que l'on relirait : prenant *S/Z* à plein rebours, il écrit que « Barthes avait tort sur toute la ligne (...) il n'y a au contraire *que* des premières lectures⁵ ». Jean-Louis Dufays, prolongeant sa réflexion, distingue lecture au deuxième degré et lecture au premier degré ; au contraire du « recul critique » attendu dans le commentaire, celle-ci est animée par une immersion dans l'univers fictionnel, un engagement « tendu vers l'aval du récit », un intérêt pour l'intrigue et son rythme, une empathie pour les personnages, une subjectivation sans complexe de la relation avec eux. Les livres que tout le monde lit, selon lui, s'accommodent plutôt de cette lecture-ci⁶.

Peut-être même ne peut-on guère étudier leur *texte*, en vérité, si l'on admet que le « plaisir du texte » tient à ses propriétés formelles, dont l'appréciation relève d'une pratique attachée à la *forme* et non à la *force* des fictions. On pratiquerait alors une lecture récursive, « en arrière » (Baroni), dont le principe tient dans la formule de Barthes : toute véritable lecture serait seconde, même la première fois (pour les plus entraînés, qui procèdent à l'analyse quasiment en même temps qu'ils découvrent le texte : critiques, écrivains, professeurs). De l'une à l'autre position, il y a

toute l'opposition proposée par Dufays entre des œuvres qui cultiveraient le premier degré de la littérature et d'autres le second degré. Une littérature au premier degré mettrait tout en œuvre pour impliquer le lecteur, initier « un processus de subjectivation des lecteurs et de cadrage de leurs possibles existentiels » (David). En ce sens, une littérature au premier degré se conçoit non comme forme à déconstruire que comme espace d'expérience⁷ ; et son texte, pour reprendre les mots qui introduisaient le colloque « Finding the Plot » à Leeds en 2010⁸, est beaucoup moins un *lieu* où l'on s'arrête qu'un *milieu* de l'on traverse.

Faut-il pour autant en conclure que la poétique perd toute pertinence pour les littératures de grande consommation ? Des entreprises récentes tâchent plutôt d'élaborer un modèle poétique spécifique du *middlebrow* et des best-sellers⁹. Rénover le modèle poétique implique de revenir sur l'ensemble des notions issues de la révolution romantique de l'idée de Littérature, et qui structurent encore les études littéraires : style conçu comme écart linguistique, notion de chef d'œuvre et de canon, dynamique des avant-gardes, éloge formaliste de l'« aventure d'une écriture » (Ricardou), règne de la métatextualité. Du point de vue sociologique, ces notions renvoient à un champ littéraire où le canon est construit dans un rejet des modèles paradoxalement conjoint à une recherche de la distinction, entraînant une dynamique sociologique et discursive définie comme *paratopie* du littéraire (Maingueneau¹⁰). Dans leurs travaux, Jean-Louis Dufays¹¹ et Jérôme David¹² ont rappelé que la lecture telle qu'elle est envisagée par les études littéraires conduit à se débarrasser d'une forme de lecture jugée naïve, la lecture ordinaire, dont David dit assez qu'elle est elle-même une construction théorique dont l'existence, posée comme un préalable, n'est pas démontrée. Accéder à la littérarité des textes ne pourrait se faire qu'en laissant de côté à la fois l'intérêt coupable pour l'intrigue, l'identification émotionnelle aux personnages et l'adhésion inconditionnelle aux valeurs portées par le texte. Ce premier degré de la littérature est « celui-là même où un texte littéraire fait sens pour un lecteur qui se soumet à ses règles singulières, adopte son cadrage (perceptif, "pathique", cognitif, ou axiologique) de l'expérience – bref, s'essaie au mode de subjectivation qu'il propose¹³ » ; on aurait tort de le considérer comme un processus d'aliénation. Dufays, dans une réflexion didactique portant sur l'enseignement secondaire, postule qu'il est possible de réconcilier lecture « ordinaire » et lecture savante, lecture au premier degré et lecture au second degré. Il faut en revenir à la « force inférentielle de la fiction » exposée par Thomas Pavel¹⁴, s'en remettre à l'expérience de la lecture. Au lieu de considérer ces lectures comme des pièges pour lecteurs soumis à l'illusion référentielle, il faut plutôt prendre en compte leur absence de référent dans l'univers et leur capacité, par cet éloignement même, à être porteuses de sens pour les lecteurs. Par une fiction devenue signifiante, la lecture est un moyen d'élargir son expérience individuelle. Ces œuvres encouragent une pragmatique de la lecture telle qu'elle est analysée par Marielle Macé¹⁵ : se reconnaître est un enjeu essentiel de la lecture de ces œuvres : ce sont des œuvres qui facilitent un « infléchissement de nous-mêmes », qui offrent des modèles pour l'action et un apprivoisement de l'altérité, peut-être par la facilitation même des codes génériques, parfaitement repérés par les lecteurs. Les pratiques disciplinaires et pédagogiques en découlent, et le fossé culturel est déterminé par ces pratiques : la lecture de grande consommation ne se coule pas bien dans la pratique du commentaire, qui rejette sa dominante participative, empathique, cathartique. Le commentaire ne réussit pas bien non plus à éclairer le développement des imaginaires participatifs, buissonnants, qui se greffent sur la lecture et génèrent, pour les plus actifs des lecteurs, les *fan fictions*.

Outre ces réorientations du *close reading*, l'étude des livres que tout le monde a lus prendrait avantage des méthodes du *distant reading* (Moretti¹⁶). Les oeuvres seraient ainsi resituées en tant que récit circulant, dans leur contexte et cotexte médiatiques (deux notions cardinales de la sociocritique à ajuster aux corpus multimédias¹⁷) ; pour ce faire, il faudrait, entre autres, objectiver leur production et leur diffusion grâce à un moissonnage à grande échelle (et donc au moins partiellement automatisé) de données ou métadonnées : indicateurs de tirages, recensements de distinctions, vitesses de traduction et d'adaptation, etc.

Pour une collection d'études monographiques renouvelées

En résumé : une autre étude littéraire est possible, un bouquet de méthodes alternatives peut être convoqué. Sur ces prémisses, nous avons tenté de réfléchir par la pratique, en envisageant la création d'une collection universitaire de monographies consacrées aux auteurs de grande consommation, inspirée d'un modèle comme celui de la collection « French Film Director Series » (Manchester University Press, dirigée par Diana Holmes). Elle serait destinée à un public d'étudiants de 1^{er} et 2nd cycles, d'élèves de lycées (pour les travaux personnels encouragés par les réformes successives, hors sujets de bac soumis au canon), d'enseignants, mais aussi de lecteurs intéressés, de documentalistes ou de médiateurs culturels. On se limiterait à un format très accessible : 128 ou 256 pages maxi, pour un prix inférieur à 12€. Parmi les prolégomènes méthodologiques qui précèdent, chaque rédactrice ou rédacteur poserait ses options, en fonction de ses spécialités et/ou des enjeux de l'oeuvre traitée. Chacune à sa manière pourrait fonder une étude académique, mais aussi donner l'impulsion à des démarches didactiques ou de médiation culturelle (si l'on pense autant aux « tiers lieux » qu'à la classe ou au TD).

Dans et autour du texte, la collection voudrait promouvoir une rénovation, extension et diversification de la poétique : au lieu de condamner d'avance l'interprétation subjective, promouvoir l'analyse des processus littéraires de subjectivation, par exemple, sur le modèle des trois régimes d'identification constituant le moteur de l'effet-personnage identifié par Vincent Jouve¹⁸. Une poétique de la tension narrative et des modalités de captation du lecteur, qui passerait par les procédés classiques de structuration du récit mais aussi par les charmes du support matériel, pour une véritable « poétique du support¹⁹ » ; qui passerait également par des exercices inspirés de la théorie des textes possibles, pour une herméneutique créatrice – et donc par la création littéraire et médiatique au premier chef, qu'il s'agisse de pastiche ou d'imitation, de prolongation, de subversion ou d'adaptation. La saisie de l'intermédialité et de la sérialité est en effet une condition *sine qua non* d'une étude juste des littératures de grande diffusion ; encore faut-il aller au-delà de la problématique piégée de la « fidélité », qui ne dit de l'adaptation que ce que la culture littéraire a voulu y voir, et comment elle s'y est vue totalement dépassée²⁰. Il faut aussi déconstruire le jugement superficiel porté sur le « divertissement (purement) commercial » : une fois cela dit, comme Mathhieu Letourneux ou Anne Besson ont pu le montrer, on n'a fait que commencer à ouvrir le dossier des séries culturelles, des mondes imaginaires, et de la production de leur intérêt²¹.

Avec et autour de l'auteur, la collection voudrait initier et encourager, à tous les niveaux de l'enseignement, des études de posture et de sociocritique : de Sainte-Beuve à Proust, en continuant avec Meizoz ou Thérenty, montrer

comment le « storytelling d’auteur » renouvelle l’approche critique de l’auctorialité en régime médiatique, entre *star system* et mythes de la tour d’ivoire. L’activité de recherche et d’analyse peut se nourrir, par exemple, de pragmatique du discours, pour documenter les interactions sociologiques et médiatiques, lire la manière dont chaque « autrice » ou « auteur » résulte d’une construction culturelle, et en développer la réception critique. Dans et autour des émotions de la littérature, la collection voudrait promouvoir une étude de la *catharsis* en régime contemporain (à l’aide des concepts de Jouve), mais aussi, selon les mots d’Alexandre Gefen, une étude de la réparation et de l’élucidation : « Le début du XXI^e siècle a vu l’émergence d’une conception que je qualifierai de “thérapeutique” de l’écriture et de la lecture, celle d’une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui “fait du bien”²². »

Fred Vargas : un cas emblématique et un révélateur des dynamiques de la culture médiatique

Même si la tentative peut paraître bien téméraire, nous nous risquons maintenant à dessiner le sommaire d’un possible numéro inaugural de la collection. Pour cette illustration à valeur de prototype, Fred Vargas, et plus précisément la série qu’elle déploie depuis 1991 autour du commissaire Adamsberg, nous ont paru pouvoir constituer un cas emblématique, révélateur des dynamiques de la culture médiatique contemporaine.

Quelques précisions tout d’abord sur l’architecture d’ensemble. Conformément à l’ambition de départ, l’étude s’efforcerait d’abord de situer dans son contexte et son cotexte médiatiques – pour reprendre deux notions clefs de la sociocritique – la production de celle que les médias ont consacrée depuis une quinzaine d’années comme « la reine du polar ». Moyennant ce balisage liminaire de l’« espace des possibles » – on aura reconnu une notion bourdieusienne cardinale – dans lequel Fred Vargas a nécessairement inscrit sa trajectoire d’auteure à très grand succès, on pourrait alors dans un deuxième temps, après avoir scandé les étapes de cette irrésistible ascension qui l’a vue accumuler capital économique et notoriété, resserrer la focale sur la singularité de sa posture. Ce faisant, on s’efforcerait de montrer que la construction de Vargas en écrivaine « décalée », si elle découle d’un engouement de la critique journalistique encline à la stéréotypie et à l’iconisation, procède aussi et sans doute originellement d’un positionnement délibéré de Vargas, qui assume des filiations et des affinités avec le genre du roman noir français, tant dans ses choix d’écriture que par son insertion dans le sous-champ spécifique du polar, mais marque concomitamment sa différence. On pourrait alors – pour le dire avec les mots de Meizoz disséquant la « fonction auteur » en trois instances – après avoir fait un sort à l’instance de la « personne (l’être civil) », se concentrer sur celle de « l’écrivain (la fonction auteur dans le champ littéraire) » tout en éclairant ses choix « d’inscripteur (énonciateur textuel) » – troisième pilier du tripode auctorial. On s’efforcerait donc en somme d’articuler les discours d’escorte de Vargas, ses choix génériques et sa dilection pour un style hybride, et ce faisant de donner corps à une « poétique des fictions industrielles », marquées au sceau d’une sérialité et d’une généricité matricielles. Un dernier mouvement de l’étude, assumant une démarche textualiste éclairée par les apports du cognitivisme, s’efforcerait enfin, exemples de captation thymiques à l’appui – on aura reconnu la terminologie de Raphaël Baroni – de rendre raison des ressorts de séduction des romans de Fred Vargas et de leur charme cathartique.

Le cas d'école Vargas est donc censé démontrer la nécessaire convergence, pour étudier avec rigueur l'esthétique des œuvres de grande consommation en régime médiatique, de plusieurs démarches scientifiques et traditions critiques encore insuffisamment associées jusqu'à aujourd'hui : histoire et socioéconomie de l'édition, sociologie de la littérature, théorie du champ littéraire, analyse du discours, sociocritique, histoire littéraire des genres, narratologie postclassique... Conformément à l'esprit de la collection et à sa visée didactique, le commentaire expliciterait la panoplie d'outils théoriques auquel il recourait de manière complémentaire : pour dépasser les poncifs sur Vargas l'inclassable et comprendre comment sa petite musique nous intrigue et nous passionne, on pourrait ainsi enrôler Régine Robin et Pierre Bourdieu, Jérôme Meizoz et Jean-Claude Vareille, Aristote et Daniel Couégnas, Jean-Marie Schaeffer et Matthieu Letourneux, Raphaël Baroni et Marc Lits...

Quatre volets pourraient nourrir une investigation peu à peu resserrée sur le tête-à-tête intime du lecteur avec le texte, ses roueries et ses rituels. Il s'agirait d'appréhender avant tout les best-sellers de Fred Vargas, ses *rompols* comme elle les qualifie elle-même par un mot-valise, comme des romans populaires d'aujourd'hui, en explorant toutes les dimensions de cette caractérisation fondée sur les mises au point et redéfinitions de l'objet résultant des recherches LPCM des vingt-cinq dernières années. On s'efforcera ainsi successivement : premièrement, de montrer, avec indicateurs chiffrés, témoignages de libraires ou de représentants des éditeurs, ou encore indices collectés méthodiquement sur internet, que les volumes de la série Adamsberg sont des romans lus par le grand public dans sa diversité, grand public dont les sociologues de la culture nous ont aidés à reconnaître l'éclectisme. Deuxièmement, on montrerait que ces récits à succès sont produits dans le cadre d'une économie de marché au coeur de la culture médiatique. Outre les chiffres de vente, qui parlent d'eux-mêmes depuis qu'avec *Pars vite et reviens tard* en 2001 Vargas est définitivement entrée dans le club très fermé des auteurs vendant plus de 300 000 exemplaires de leur nouvel opus, et souvent dès le premier tirage, il sera loisible d'analyser les campagnes promotionnelles orchestrées à chaque nouvelle parution. On soulignera toutefois au passage que malgré ce triomphe, national et international, Vargas continuait à souffrir jusqu'à très récemment d'un certain handicap en matière de reconnaissance symbolique : si elle rafle en France les prix spécialisés (Trophée 813 par exemple en 1999, 2002, 2006...) et les prix du public (en 2002 par exemple pour le même roman : Prix des libraires et Grand prix des lectrices de *Elle*), et collectionne les prix spécialisés anglais (International Dagger 2006, 2007, 2009, 2013...) ou allemands (Deutscher Krimipreis 2004 et 2016), elle n'avait en revanche jamais été distinguée par un prix de « littérature générale », ni même eu droit aux honneurs d'une sélection, jusqu'à ce que lui soit décerné en 2018 le plus prestigieux des prix généralistes espagnols, le Prix Princesse des Asturies. Troisièmement, il serait bon de rappeler, s'il en était besoin, que les récits de Vargas construits autour du commissaire Adamsberg, génial enquêteur et « pelleteur de nuages », et de son improbable mais attachante tribu, sont des romans de genre (récit policier d'énigme) en régime médiatique, et comme tels marqués par la sérialité et propices à la transmédiabilité. Ce point passerait entre autres par une analyse du péritexte et de son contrat de lecture, dans ses invariants comme dans ses inflexions, qui porterait sur les différentes couvertures et jaquettes dont a été drapée depuis vingt ans la série Adamsberg dans ses éditions originales chez Viviane Hamy puis Flammarion, comme dans ses éditions club et bien sûr ses éditions de poche chez J'ai lu. C'est à ce stade de l'étude que seraient aussi examinés les enjeux du passage à l'écran du récit vargasien et de son héros sériel, notamment dans la série réalisée par Josée Dayan pour France 2 et pour laquelle Jean-Hugues Anglade incarne Jean-Baptiste Adam-

sberg (quatre romans ont d'abord été adaptés : *Sous les vents de Neptune*, *L'homme aux cercles bleus*, *L'homme à l'envers*, *Un lieu incertain*, avec une première diffusion entre 2008 et 2010, puis plus récemment en 2019 le dernier opus en date *Quand sort la recluse*). Quatrièmement, il faudrait souligner que les romans considérés sont des produits transnationaux, circulant largement à l'ère de la mondialisation dans une logique d'import-export. Un moissonnage de métadonnées permettrait ainsi de constater que Fred Vargas est traduite dans 40 pays en 26 langues d'après son éditeur ; que les éditions britannique, allemande et italienne traduisent depuis 2003 les récits du cycle Adamsberg à un rythme soutenu et avec un temps de battement entre l'édition française et la version traduite de plus en plus court, réduit aujourd'hui à moins d'un an ; ou encore que Fred Vargas connaît un retentissant succès paneuropéen, avec 18 de ses œuvres traduites dans un total de 19 pays européens, performance comparable à celle d'autres ténors européens de la fiction criminelle comme Andrea Camilleri ou Jo Nesbø.

C'est à la construction progressive d'une figure d'écrivaine décalée et d'une polareuse inclassable que seraient consacrés les deux volets centraux de notre volume quadriptyque. On s'attacherait d'abord dans cette optique à analyser les différentes phases d'une trajectoire ascendante : le premier galop chez le Masque (1985) avec un premier roman, renié ensuite ; la traversée du désert de quelques années marquée par le rejet des grands éditeurs (1987-1993) ; la rencontre décisive ensuite avec Viviane Hamy, éditrice indépendante qui lui accorde durablement sa confiance et son amitié de 1993 à 2013 et l'accueille dans sa toute nouvelle collection « Chemins nocturnes », dont Vargas sera le plus beau fleuron et la locomotive économique à partir du moment où elle se consacrera exclusivement au cycle Adamsberg, à compter donc de 1999 et *L'homme à l'envers*, et où elle se propulsera systématiquement dans les années 2000 et 2010 en tête des ventes dans les semaines suivant la parution de son nouvel opus ; la période plus récente enfin, marquée par la rupture avec Viviane Hamy et la migration éditoriale depuis 2015 chez Flammarion, sans que se démente le succès ni ne s'infléchisse semble-t-il le style de celle que les médias célèbrent comme une « polarchéologue » qui produit du « rompol » pour tous et se distingue délibérément du « noir » classique, *a fortiori* du polar français revendiquant fréquemment une portée sociale et critique. L'analyse aurait à cœur de souligner dans ce parcours ascensionnel le rôle de médiateurs et d'intercesseurs qu'ont pu jouer par exemple l'influent Claude Mesplède dans la sociabilité polareuse française ou le dessinateur Edmond Baudouin, et s'attacherait aussi à montrer comment Fred Vargas cultive sa singularité dans la mise en scène de soi face au miroir-catalyseur des médias, qui rappellent fréquemment que Fred Vargas, après une thèse en archéologie médiévale a été chercheuse au CNRS à partir de 1986 et qu'elle est issue d'une famille intellectuelle. Un examen attentif des dossiers de presse démontrerait enfin que la réception journalistique depuis le milieu des années 2000 s'est cristallisée autour de quelques antennes à valeur d'éloges, qui associent par réflexe de plume la discrétion médiatique du personnage Vargas et son *ethos* décalé à une « alchimie verbale ».

La voie serait alors ouverte pour étudier justement comment Fred Vargas construit cette posture de polareuse inclassable par ses choix d'écriture, qui sont fondés sur un décalage assumé avec les codes fondateurs de la fiction policière, qu'elle respecte tout en les transgressant. En posant le genre comme une institution à laquelle on s'ajuste et avec laquelle on joue pour se distinguer, on pourrait aisément montrer, exemples à l'appui, comment Vargas honore le contrat générique en érigeant Adamsberg en limier hors pair, pisteuse et chasseur de traces, et en soignant particulièrement la phase de résolution de l'énigme au dénouement, puisqu'elle offre au lecteur-partenaire le plaisir d'une

élucidation progressive par plusieurs remémorations récapitulatives. Inversement, on pourrait tout aussi aisément souligner comment Vargas hybride les codes du policier avec ceux du fantastique par des emprunts massifs à l'imaginaire archétypal des contes et légendes, et revendique ce faisant de manière insistante de capter le lecteur par « cette bonne vieille catharsis » « pour dénouer l'angoisse de la mort ». Refusant la dénonciation politique par une écriture polareuse corrosive et, corollairement, le tragique, Vargas assume donc la fonction consolatoire d'une écriture d'évasion et joue sur toute la palette de séduction(s) du genre policier identifiée par Marc Lits.

C'est ce charme cathartique qui ferait l'objet d'un quatrième volet, qu'on ne pourra guère ici qu'évoquer allusivement, puisque précisément toute la démonstration supposerait de mobiliser, pour des analyses textuelles fines de séquences emblématiques, les outils de la grammaire narrative, de la narratologie et de la stylistique. C'est à ce prix que pourrait être mesuré d'une part le talent de Vargas à exploiter la force du suspense et du *thrill*, tant au niveau macroscopique de la construction de l'intrigue, qui panache énigmes et fausses pistes, qu'au niveau microséquentiel où elle tend des pièges narratifs à des lecteurs « trompés- à-l'-insu-de-leur-plein-gré » en jouant notamment sur la focalisation comme filtre. C'est aussi par ce passage au marbre textualiste de la fiction vargassienne comme « immersion mimétique » mais aussi « feintise ludique partagée » (Schaeffer) qu'on pourrait rendre compte du charme consolatoire d'une fabulation sérielle : les récits de Vargas, dans leur déploiement cyclique, construisent en effet peu à peu des connivences entre le lecteur-compagnon et la tribu utopique et haute en couleurs dirigée par Adamsberg ; et ils offrent toujours en fin de compte au lecteur, par delà les horreurs affrontées et les dissensions au sein de l'équipe du commissariat, le spectacle apaisant d'une communauté rassemblée.

A l'instar de cet article, une collection comme celle dont nous venons d'esquisser un possible premier volume ne saurait être qu'une aventure collective. Les Assises de la Recherche en Cultures Populaires et Médiatiques ont été le lieu idéal pour rendre le projet public et discuter ses principes.

NOTES

¹ Voir Pierre Bayard, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus*, Minuit, 2007 ; Loïc Artiaga et Matthieu Letourneux, « Comment parler des livres que tout le monde a lus », *Médiapart* (blog), 5 novembre 2013, en ligne : <https://blogs.mediapart.fr/loic-artiaga/blog/051113/comment-parler-des-livres-que-tout-le-monde-lus>.

² Nathalie Heinich, Roberta Shapiro (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, EHESS, coll. « Cas de figure », 2012.

³ Voir l'avis du Conseil Economique, Social et Environnemental du 23 novembre 2017 : « Vers la démocratie culturelle », Rapporteuse : Marie-Claire Martel, *Journal Officiel*, 2017 (NOR : CESL1100022X) ; voir la série de dix billets du carnet de recherches *Politiques de la culture*, « Ecrits sur la démocratisation culturelle », 5 janvier – 9 mars 2015, URL (fév. 2020) : <https://chmcc.hypotheses.org/979>.

⁴ Roland Barthes, *S/Z*, Seuil, 1971 ; coll. « Points », p. 23.

⁵ Raphaël Baroni, *L'Œuvre du temps*, Seuil, 2009, p. 108.

⁶ Jean-Louis Dufays, Louis Gemenne, Dominique Ledur, *Pour une lecture littéraire. Histoires, théories, pistes pour la classe*, Bruxelles : De Boeck, 2005.

⁷ On peut en prendre la mesure, très empiriquement, en parcourant les forums de lecteurs d'auteurs comme Thilliez, Favan, Musso, Lévy, Galvalda. Une étude méthodique de ces terrains « nethnographiques » reste à conduire (pour l'instant, les instituts de sondage et de marketing y sont engagés, mais pas les départements littéraires, même en études de réception).

⁸ Actes publiés : Diana Holmes, David Platten, Loïc Artiaga et Jacques Migozzi, *Finding the Plot : Storytelling in Popular Fictions*, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

⁹ Le sujet est fortement interrogé depuis une demi-douzaine d'années : Pierre-Luc Landry, « Les meilleurs vendeurs » (dir), revue *Salon double*, 2012 : <http://salondouble.contemporain.info/dossier/les-meilleurs-vendeurs> ; Irène Langlet, « Pour une poétique des fictions industrielles » in *Poétiques comparatistes*, dir. Anne Besson, 2016 ; Diana Holmes : « Middlebrow Poetics », *Belphegor*, 2017 : <https://journals.openedition.org/belphegor/942> ; Marie-Eve Therenty, Michel Murat, Adeline Wrona : « Introduction », « Le Best-seller », *Fixxion*, 2017 : <http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx15.01/1200> ; « Que nous disent les best-sellers ? », Colloque de Cerisy, 2018 (programme en ligne, URL : <http://www.cci-cerisy.asso.fr/bestsellers18.html>).

¹⁰ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, 1993.

¹¹ Dufays, Gemenne, Ledur, *Pour une lecture littéraire*, op. cit. ; Jean-Louis Dufays, « De la tension narrative au dévoilement progressif : un dispositif didactique pour (ré)concilier les lectures du premier et du second degré », in Baroni R. et Rodriguez A., « Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement », *Etudes de Lettres*, 1/2014, pp. 133-150 ; en ligne, URL (fév 2020) : <https://journals.openedition.org/edl/615>.

¹² Nombreux travaux : Jérôme David, *L'implication de texte. Essai de didactique de littérature*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2010 ; « Le premier degré de la littérature », *Fabula-LbT*, n° 9, « Après le bovarysme », mars 2012, URL :

<http://www.fabula.org/lht/9/david.html>; « Chloroforme et signification : pourquoi la littérature est-elle si soporifique à l'école ? », in Baroni R. et Rodriguez A., *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement, Etudes de Lettres*, 1/2014, pp. 19-32 ; en ligne, URL (fév 2020) : <https://journals.openedition.org/edl/604>.

¹³ David, « le premier degré... », art. cité.

¹⁴ Thomas Pavel, « Fiction et perplexité morale », XXV^e Conférence Marc Bloch, 10 juin 2003, URL : https://www.e-hess.fr/sites/default/files/pagedebase/fichiers/thomas_pavel.pdf.

¹⁵ Macé M., *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, 2011.

¹⁶ Franco Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Les Prairies ordinaires, 2008 ; *Distant Reading*, Verso, Londres/NewYork, 2013.

¹⁷ Régine Robin, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », *La Politique du texte – Enjeux sociocritiques – Pour Claude Duchet*, Presses Universitaires de Lille, Problématiques, 1992.

¹⁸ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1998.

¹⁹ Thérénty Marie-Ève, « Pour une poétique historique du support », *Romantisme*, 2009/1 (n° 143), p. 109-115. DOI : 10.3917/rom.143.0109. URL : <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm>.

²⁰ Jean Cléder, *Entre littérature et cinéma – Les Affinités électives*, Armand Colin, 2012.

²¹ Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Seuil, 2017; Anne Besson, *Constellations*, CNRS Editions, 2015.

²² Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Corti, p. 9.