

Introduction

En vacances en famille, nous partons faire quelques courses dans une grande surface. Il s'agit d'un de ces supermarchés immenses qui possèdent, à côté des rayons habillement ou laitages, un vaste espace dédié à la culture. On y trouve bandes dessinées, jeux vidéo, films, mais aussi des livres en quantité. Dans le rayon jeunesse, des albums à colorier *Dora l'exploratrice*, avec boîte de feutres à l'effigie du personnage, côtoient un album *Oui-Oui* illustré des images de la série télévisée, et des rééditions du *Club des Cinq* et d'*Alice* dans « Les Classiques de la Rose », sous-collection de la vénérable « Bibliothèque rose », avec des illustrations de couverture évoquant les magazines pour adolescents. Des novellisations de *Star Wars* se déclinent dans plusieurs séries parallèles. Plus loin, le rayonnement de *fantasy* offre d'épais livres organisés en cycles – tome six, tome treize –, dont les couvertures semblent dialoguer entre elles à travers tout un jeu d'échos graphiques et thématiques. Viennent ensuite les rayons de science-fiction, de romans policiers, de *bit-lit*... Je m'arrête un instant devant le présentoir des bandes dessinées. Ici encore, *fantasy* et science-fiction occupent une place importante. On trouve aussi une adaptation de *Fantômas* et une série *Milady* inspirée des *Trois Mousquetaires*. Plus loin, un coffret DVD de la série *Game of Thrones*, adaptée d'un cycle romanesque à succès, est accompagné d'un œuf de dragon dans un coffret.

Tous ces produits ont pour trait commun de s'inscrire dans un ensemble plus large auquel ils renvoient et qui contribue à faire leur attrait. Les collections de la « Bibliothèque rose », les séries du *Club*

des Cinq ou de *Game of Thrones*, les produits dérivés déclinant en objets ou en jouets des univers de fiction de la culture médiatique, les prolongements romanesques d'univers de fiction comme *Star Wars* ou les adaptations de séries comme *Fantômas*, enfin la référence explicite d'œuvres à des genres fictionnels souvent transposables d'un média à l'autre, invitent chaque fois à évaluer le texte à partir de l'ensemble plus vaste qu'il convoque.

Quittant l'espace culture pour le rayon linge de maison, j'aurais découvert des serviettes *Bob l'éponge*, ailleurs des tee-shirts *T'Choupi*, plus loin encore, des yaourts ou des céréales reprenant sur leur emballage le portrait des acteurs de *Hunger Games*, série de films adaptée d'une série de romans dystopiques, puis déclinée en jeux vidéo, jeux de société, figurines ou fournitures de papeterie, et ayant bénéficié d'un large placement de produit dans l'agro-alimentaire. Une part vertigineuse des objets culturels qui nous entourent met en jeu les mécanismes d'une communication sérielle. Et la littérature est loin d'être en reste avec ses séries à personnages récurrents, ses novellisations, ses collections standardisées et ses genres populaires. De telles pratiques ne sont pas récentes. Déjà au XIX^e siècle, les grands romans-feuilletons étaient adaptés à la scène ou servaient de motifs à des papiers peints ou des collections d'assiettes décorées. Sérialisés dans la presse, ces récits voyaient leurs personnages repris et imités par des épigones, quand les auteurs ne se lançaient pas eux-mêmes dans la rédaction de nouvelles aventures de leurs personnages. Notre quotidien hérite de l'histoire longue de ces pratiques et des sédimentations de leurs imaginaires, car il existe un lien étroit entre la montée en puissance de la culture médiatique, celle de la consommation culturelle et le développement des pratiques sérielles. Tous trois sont au fondement de notre culture.

Pourtant, la tradition critique insiste encore généralement sur l'originalité de l'œuvre comme manifestation d'un projet auctorial. L'accent est mis sur un triangle formé par l'auteur, le texte et le lecteur. Certes, rares sont ceux qui s'en tiennent à la clôture du texte, et des efforts de contextualisation sont opérés, au moins avec

INTRODUCTION

l'intertexte des autres œuvres de l'auteur, mais aussi, généralement, avec les productions de ses contemporains ou de ses prédécesseurs ainsi qu'avec le contexte historique, social et médiatique qui rend possible son discours. Dans tous les cas cependant, ce qui est mis au jour, c'est la spécificité d'un texte plutôt que la lignée qui le fonde. On insiste ainsi sur l'expérience produite par l'œuvre unique, et le jugement esthétique porte en partie sur la faculté de l'auteur de proposer une relation de lecture qui ne se confond avec nulle autre. Une telle position repose sur le raisonnement qui veut qu'un grand écrivain se singularise, et qu'une œuvre, pour marquer l'histoire littéraire, doit dominer le tout-venant des productions qui lui sont contemporaines¹. Dès lors, le jugement esthétique évacue à la marge les œuvres reposant sur une relation médiatisée par d'autres acteurs que le triangle de l'auteur, du lecteur et du texte. C'est même là l'un des principaux critères permettant de reléguer une œuvre du côté des productions « paralittéraires ». À la pureté de la relation littéraire répond l'impureté d'une relation « paralittéraire » dans laquelle le regard sur l'œuvre est toujours parasité par des éléments malmenant la clôture du texte sur lui-même : ensemble plus ou moins identifié d'intertextes dont les conventions sont reprises au point d'en déterminer forme, style et thèmes, conditions éditoriales contraignantes, support de diffusion qui influe sur la communication, modes d'écriture et de lecture qui se conçoivent en relation avec des modèles (formels, thématiques) aliénants, etc. Tous ces traits entraînent des effets de sérialité, au sens où ils engagent une communication dans laquelle l'œuvre se pense non dans son unicité, mais dans sa relation à un ensemble plus vaste : série de livres, collections, genres, personnages et univers de fiction récurrents... Dans ce cas, le jugement esthétique évalue le texte à l'aune de cette masse de productions qui le portent. De même, l'auteur sériel s'engage dans un processus d'écriture qui le conduit à penser son œuvre dans un ensemble plus

1. On peut rappeler que, pour Harold Bloom (1994), les traits caractéristiques de la grande œuvre, celle qui devient canonique dans les représentations d'une société, sont les notions d'*invention*, d'*acuité cognitive*, d'*influence* et d'*héritage*. On voit combien une telle définition rejette *de facto* les productions sérielles.

vaste (qu'il s'agisse d'un genre, d'une série à héros récurrents, d'une collection ou d'un support contraignant).

Certes, en littérature, la position qui consiste à saisir l'œuvre dans la perspective d'une série plus large n'est ni neuve, ni spécifique à la culture de masse. Dans les faits, il est presque impossible d'envisager une œuvre, quelle qu'elle soit, hors de toute série. Ainsi que l'a souligné Gérard Genette, « l'attention à l'unique que Gabriel Marcel recommandait à la critique littéraire ne peut en réalité se passer, comme le lui objectait aussitôt Albert Thibaudet, d'un sentiment des ressemblances, des affinités [j'ajouterais volontiers : des différences], qui est bien obligé de s'exprimer de temps en temps par des classements¹ ». Autrement dit, l'opération intellectuelle qui consiste à étudier l'originalité d'un auteur ne peut être isolée de celle qui le lie à des traditions littéraires et culturelles plus larges : un roman va être comparé aux productions romanesques de l'époque, un écrivain français aux auteurs de son pays, et quand il s'inscrira dans un courant (le romantisme, le symbolisme), on le confrontera à ceux qui participaient de la même esthétique. Ainsi, le regard que l'on porte sur les œuvres oscille constamment entre un mouvement de particularisation et un mouvement à visée généralisante, nécessaire aussi bien pour penser l'originalité de l'œuvre que pour la situer sur fond de contraintes sérielles.

Une telle approche se situe dans la perspective des études liées aux questions de ce que Gérard Genette a appelé la transtextualité². On se souvient que pour Julia Kristeva, « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte³ ». C'est souligner combien, quelle que soit la pureté de l'expérience littéraire vécue par le lecteur ou revendiquée par l'auteur, un texte s'inscrit toujours dans un réseau de relations transtextuelles. La littérature elle-même repose sur un ensemble de conventions qui rendent possible la lecture des œuvres. Comme l'a

1. Gérard Genette (2002). L'incise est de G. Genette.

2. Gérard Genette (1982).

3. Julia Kristeva (1969).

INTRODUCTION

montré Charles Grivel, la communication littéraire n'existe que parce qu'elle s'appréhende à partir d'un déjà-là des représentations et des significations, lequel se réorganise, dans chacune des œuvres, en système plus formalisé de stéréotypes et de conventions valant pour des séries de productions (séries qui ne sont pas forcément identifiées en genres) déterminant les modalités de la vraisemblance, le pacte de lecture et le déchiffrement spécifique du texte. C'est ce système organisé que Charles Grivel appelle les « créances¹ ».

Chaque époque possède ses conventions, avec lesquelles les auteurs jouent plus ou moins librement, mais qui sont à la source de l'expérience esthétique. À l'autre extrémité de la communication littéraire, le lecteur développe un goût, au fil de ses lectures, qui conditionne le jugement qu'il porte sur les œuvres. Plus généralement, tout acte de communication, pour fonctionner, doit s'inscrire dans un ensemble de mécanismes sériels : le langage s'y saisit des variations d'usages de chacune des propositions qui le composent. Ainsi, les effets de sérialité qui nous intéressent s'inscrivent naturellement dans une logique langagière infiniment plus large, et ne font qu'illustrer des mécanismes qui prévalent pour toute œuvre littéraire, dont la littérarité se pense en grande partie sur fond d'effets transtextuels, de « créances », de stéréotypes et de conventions langagières.

Bien des traits sériels peuvent être repérés dans une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit. Comme le montrent l'Histoire et la sociologie littéraires, un texte est toujours en un sens le lieu dans lequel s'enregistre le contexte social, culturel, technique qui en a permis l'émergence et lui a donné forme. L'esthétique de l'œuvre ne peut guère être abstraite des courants littéraires qui la traversent, des conventions qu'elle investit, des formes et des esthétiques dominantes. En ce sens, même chez les auteurs les plus radicaux, l'effort de distinction et de remise en cause des formes ne représente qu'une partie limitée d'un texte qui assume pour l'essentiel son héritage conventionnel². Comme l'ont souligné les historiens du livre, la production et la

1. Charles Grivel, (1981).

2. Charles Grivel, *ibid.* et Jean-Louis Dufays (1994).

réception du texte sont également tributaires de ses contraintes de diffusion. Roger Chartier a ainsi montré combien la lecture était contextuelle, c'est-à-dire liée à une matérialité, à des réseaux de distribution, à des pratiques de lecture, à des cadres culturels, économiques, sociaux et idéologiques¹. De même écrit-on et s'exprime-t-on toujours en contexte : Alain Vaillant a par exemple mis en évidence la révolution qu'a représentée pour notre façon d'appréhender et de décrire le monde le basculement du XIX^e siècle dans l'ère médiatique avec l'avènement du journal². Plus largement, l'incidence du support semble se ressentir à tous les niveaux de production du texte (sa logique mimétique, ses modes d'expression, ses conventions stylistiques et thématiques), au point que Marie-Ève Thérénty a pu militer « pour une poétique des supports³ ». Considérer les œuvres dans cette perspective, c'est s'en tenir à une approche de la littérature s'inscrivant dans la logique du « *distant reading* » définie par Franco Moretti⁴, saisissant l'œuvre comme un chaînon d'un ensemble beaucoup plus vaste, en mettant l'accent sur les unités de sens globales au détriment de la spécificité des œuvres.

Mais si, de ce point de vue, toute œuvre peut être appréhendée à partir des processus sériels qui la structurent, il existe des situations dans lesquelles le texte engage dès l'origine, dans son esthétique même, des mécanismes sériels. Dans ce cas, l'auteur prend pour point de départ cette relation à un ensemble plus large, et les références qu'il convoque affectent en profondeur son écriture. À l'autre extrémité de la communication, le lecteur appréhende l'œuvre dans une relation médiatisée par un ensemble de productions auxquelles il se réfère pour déterminer le sens et la valeur du texte. Un exemple peut se trouver aisément dans n'importe quelle œuvre s'inscrivant explicitement dans un genre. Lorsqu'un écrivain choisit d'écrire un roman policier, il pense l'œuvre dans sa relation au *genre* du roman policier. Que son roman soit ou non

1. Roger Chartier *et alii* (2003).
2. Alain Vaillant (2003).
3. Marie-Ève Thérénty (2009).
4. Franco Moretti (2008).

INTRODUCTION

effectivement un roman policier est une autre question. Qu'il soit un bon ou un mauvais roman en est encore une autre. En tout état de cause, en amont même de la rédaction de l'œuvre, l'auteur se réfère à l'architexte du genre, relayé éventuellement par un ensemble d'intertextes qu'il a en tête en écrivant. De même, quand l'auteur reprend un personnage ou un univers de fiction récurrents, écrivant par exemple une nouvelle aventure de Sherlock Holmes, il entre en dialogue avec le monde mis en place dans les œuvres antérieures. Et selon que ces œuvres avec lesquelles il dialogue sont toutes issues de l'univers du livre ou qu'elles appartiennent à d'autres médias (cinéma, bandes dessinées, objets manufacturés), selon que l'auteur est ou non le créateur de cette série, selon qu'il en est l'auteur unique ou non, selon qu'il a conçu ou non dès l'origine les œuvres comme une série, ouverte ou fermée, toutes ces situations entraînent un pacte de lecture spécifique. Il faut encore évoquer les effets de sérialité qui affectent les œuvres de romanciers écrivant pour des collections normées ou pour des éditeurs imposant des thématiques ou des orientations aux livres qu'ils publient. Dans tous les cas, l'œuvre est pensée à partir d'une contrainte sérielle plus large, qui détermine en grande partie la production du texte.

Si, dans ces différents cas, les œuvres s'écrivent en tenant compte de contraintes sérielles, elles engagent en retour des mécanismes de lecture sérielle – de tels modes de lecture ont été étudiés par Paul Bleton dans plusieurs de ses travaux¹. Le lecteur saisit l'œuvre, la juge, l'apprécie à partir de sa mise en perspective dans un ensemble plus large. Autrement dit, si toute évaluation d'une œuvre intègre une part de comparaison et de confrontation avec d'autres œuvres, dans le cas de la lecture sérielle, de tels mécanismes apparaissent comme centraux, et dérivent en outre généralement du pacte de lecture proposé au lecteur par l'auteur ou par l'éditeur. Le récit est alors confronté aux autres livres de la même collection, de la même série, du même genre, du même univers de fiction, etc. Le lecteur qui achète régulièrement des titres de la « Série noire », des Éditions

1. Paul Bleton (1999), et Paul Bleton (dir., 1995).

du Masque, de Fleuve noir « Anticipation » ou d'Harlequin n'a pas les mêmes attentes que celui qui lirait un titre en ignorant tout de la collection en question, voire du genre auquel elle est associée. Mais l'exemple de la collection démontre que le lecteur tend également à déterminer des effets de sérialité indépendamment de l'intentionnalité de l'auteur. Il est évident que les auteurs du Masque ou de la « Série noire », pour la plupart anglo-saxons, n'ont pas écrit leurs romans pour cette collection. Or, si Albert Pigasse et Marcel Duhamel avaient en tête en les rassemblant des propriétés génériques déterminées (le *whodunnit* à l'anglaise pour le premier, et le roman *hardboiled* à l'américaine pour le second), certains des rapprochements qu'ils ont opérés dépassaient les intentions des auteurs. Le consommateur, quant à lui, déchiffre le texte à partir des attentes que suscitent de tels effets de cohérence. De la même façon, il peut tisser des liens entre des œuvres partageant les colonnes d'un même périodique (surtout quand celui-ci possède des traits thématiques marqués), ou qui sont publiées sur des supports similaires (*pulps*, *dime novels*, petits livres à quelques sous, etc.). Si on ne lit pas de la même façon dans un format ou un autre, c'est certes parce que le média porte en lui une partie du message, mais c'est aussi parce qu'il fonctionne lui-même comme une série produisant des effets de cohérence discursive et des attentes qui conduisent le lecteur à repérer des affinités entre des œuvres hétérogènes : acheter un *pulp*, c'est se préparer à *un certain type* de récit, de même que pour un petit livre-brochure ou un roman publié en fascicules.

Ainsi, la communication sérielle peut ou non mettre en jeu l'intentionnalité de l'auteur. Le cas des collections et des périodiques témoigne en effet de ce que les mécanismes sériels peuvent se mettre en place à d'autres niveaux. En particulier, l'éditeur joue un rôle important, puisqu'il réoriente la lecture de l'œuvre en la reconfigurant suivant des principes sériels (ceux qui prévalent dans ses publications, dans l'une ou l'autre de ses collections ou des périodiques qu'il édite). En cela, il est à la fois lecteur (dans la mesure où cette réarticulation est la manifestation de son propre jugement de lecteur) et figure d'« auctorialité » (dans la mesure où il est à

INTRODUCTION

l'origine d'une partie du sens du texte). À travers cette notion d'auctorialité, nous désignons ici d'abord la source énonciative du « texte » ou de « l'architexte » qui est produit (et donc, dans ce cas de figure, ce qu'on a parfois appelé « l'énonciation éditoriale¹ »). C'est elle qui permet de comprendre comment des unités discursives peuvent s'imposer aux auteurs via la matérialité du support, le catalogue de la maison, les collections, les réseaux de distribution ou la présentation matérielle des textes (autant d'éléments produisant un discours au niveau sériel et non au niveau d'un texte ou d'un ouvrage déterminé). Mais nous voulons également renvoyer à ce que Michel Foucault appelle la « fonction-auteur », c'est-à-dire cette intentionnalité que l'on ne peut s'empêcher de rechercher derrière le texte afin de lui donner une unité discursive et une signification². Or, dans la lecture sérielle, cette « fonction-auteur » peut être assurée par l'éditeur indépendamment de tout acte d'énonciation : lire « un Harlequin », c'est délimiter une unité, assurée par la « fonction-auteur » (Harlequin comme *auctor*, garant du sens déterminant par avance les modalités du pacte de lecture sériel), mais sans faire pour autant de la collection la source du discours. Cette fonction médiatrice de l'éditeur, repérée également dans les productions légitimées³, est essentielle aux mécanismes de communication sérielle. Elle tient certes au rôle de ce type d'acteur dans le développement de la littérature populaire⁴, mais aussi au fait qu'une de ses fonctions est précisément de produire des effets de rapprochements et de réarticulations.

1. L'énonciation éditoriale a par exemple été théorisée par Emmanuel Souhier (1998).

2. Michel Foucault (1994).

3. Brigitte Ouvry-Vial et Anne Réach-Ngô (dir., 2010).

4. On connaît les problèmes que pose la notion, ancienne mais de plus en plus décriée, de littérature populaire. On trouvera dans Jacques Migozzi (2005) un point sur les débats autour de « populaire », « paralittéraire », « médiatique », etc. De notre côté, nous utiliserons l'expression « littérature populaire » dans le sens le plus large et le plus courant, qui mêle l'idée de littérature de consommation, de production de masse, et de littérature délégitimée. Bien que stigmatisante et ambiguë, l'expression a l'avantage de renvoyer immédiatement à un ensemble de productions.

Territoires de la sérialité

On peut ainsi repérer des phénomènes de sérialisation qui se jouent à des niveaux très différents. Ils se manifestent d'abord dans la relation des textes aux supports (feuilletons, livraisons, fascicules, livres de poche, etc.). Dans ce cas, chaque format tend à déterminer des modes de consommation (induisant des attentes), des dimensions des textes (et donc des structures narratives, mais aussi des caractéristiques stylistiques et thématiques). En faisant série, il délimite enfin un champ stéréotypique avec des scénarios intertextuels privilégiés¹.

Ces contraintes liées aux supports sont reformulées par l'éditeur suivant sa position dans le champ, l'organisation de sa maison et en fonction de ses intérêts propres, ce qui affecte indirectement les écritures, en amont, et les modes de lecture en aval, produisant un effet d'auctorialité éditoriale, on l'a vu. Certes, l'éditeur ne fait souvent rien d'autre que de réarticuler ces contraintes en les ressaisissant à travers les pratiques éditoriales et culturelles qui prévalent à l'époque, mais il les relit aussi à partir de sa propre conception de son rôle d'éditeur. Il oscille entre une posture individuelle, le conduisant à penser son catalogue comme un ensemble discursif cohérent, et une posture sérielle, dans laquelle il conçoit son travail comme un effort pour varier à partir des pratiques de la concurrence. Dans tous les cas, il se positionne par rapport à des effets sériels et son positionnement a à son tour une incidence sur les choix des auteurs et des lecteurs. De fait, il est lui-même producteur de sérialité, dans la mesure où sa marque, son catalogue et ses collections créent des effets de cohérence.

Mais dans le domaine des productions de masse du xx^e siècle,

1. Umberto Eco (1985) associe la notion de « scénario intertextuel » à la question des « compétences encyclopédiques » et plus particulièrement des « compétences intertextuelles ». En fonction de ces compétences, le lecteur repère les développements probables du récit en en comparant les amorces et les caractéristiques aux autres récits du même type dont il a pu faire l'expérience (ce sont les « scénarios intertextuels »).

INTRODUCTION

le rôle joué par les supports et les pratiques éditoriales doit être mis en perspective avec des phénomènes sériels plus larges, ceux des médias et de la culture médiatique, qui imposent leurs thèmes, leurs écritures, leurs formes sur les productions écrites. Lecteurs, auteurs et éditeurs sont sensibles aux réalisations proposées dans d'autres médias, suivant d'autres codes de représentation. À cet égard, il convient de tenir compte de cet « imaginaire médiatique » qui organise très largement les représentations sociales depuis deux siècles. Dans la mesure où le littéraire est un chaînon, de plus en plus mineur, de cet imaginaire médiatique, les écrivains s'inspirent aussi des conventions propres aux autres formes d'expression. De cette circulation des stéréotypes et des architextes naît toute une série d'ajustements. S'ils se cristallisent dans des relations textuelles produites dans un même système de représentations (ici l'écrit), les effets de sérialité se nourrissent aussi, et de plus en plus, des imaginaires produits par les autres médias et les autres codes. D'autant que les univers de fiction offerts par les livres s'adosent bien souvent à des cosmologies plus vastes, que celles-ci soient conçues de façon concertée par les industries médiatiques (cas des franchises ou des créations transmédias¹) ou qu'elles se déterminent par effets de stéréotypie transmédiatique² (cas des vagues narratives se développant sur plusieurs supports à la fois – à l'instar des *romances* vampires). Les mondes et intrigues que les œuvres sérielles livrent à leurs lecteurs, portés par ces récits collectifs de la culture médiatique qui leur servent d'arrière-plan, offrent bien plus à l'imagination que ce que les textes présentent réellement. De fait, le lecteur tend à enrichir les œuvres de l'arrière-plan constitué par les imaginaires médiatiques, comme en témoigne l'incidence des médias visuels sur le succès de certaines œuvres ou certains

1. Nous avons choisi de franciser « transmédia » en ajoutant un accent, et de l'accorder, sur le modèle de « transmédiatique ».

2. Nous employons « transmédiatique » dans le sens le plus large de « circulant entre les médias ». Pour une distinction entre « transmédiatique » et « transmédia » (ou « *transmedia storytelling* », suivant l'expression d'Henry Jenkins), voir nos analyses du chapitre VII.

genres littéraires. Quant aux auteurs, ils s'appuient moins sur une réalité référentielle que sur les intertextes de la culture médiatique pour produire de la vraisemblance. La cohérence de leur monde et sa crédibilité sont assurées par les stéréotypes des genres dans lesquels ils s'inscrivent.

On glisse alors de la question de la culture médiatique à celle des stéréotypes et de leur organisation à travers l'ensemble des genres populaires. Le pacte de lecture proposé par les récits s'inscrivant délibérément dans un genre diffère en effet de ceux qui prévalent dans la littérature traditionnelle, puisqu'auteurs et lecteurs sont liés par des attentes sérielles qui commandent à la fois à l'écriture de l'œuvre (écrire dans un genre, c'est se conformer à des conventions génériques) et à sa lecture (on ne lit pas de la même façon les œuvres selon le genre dans lequel elles s'inscrivent).

Le pacte offert par les œuvres de genre ne donne qu'un exemple de l'incidence de la logique sérielle sur les mécanismes qui président à la lecture et à l'écriture des œuvres. Mais les pratiques sérielles peuvent être mises en forme dans la diégèse même des œuvres, à l'instar de ce qui se produit dans les cycles et les séries qu'Anne Besson a eu l'occasion d'étudier¹. Certes, ces formes littéraires tendent à offrir des corpus plus clos que ceux propres aux sérialités génériques, les associant à des univers de fiction identifiables et à un ensemble de conventions mieux défini. Mais leur cohérence est de plus en plus mise en cause, au cours du xx^e siècle, par la formulation d'univers de fiction transmédias qui supposent un éclatement de la fiction en une multitude de séries parallèles et souvent contradictoires (bande dessinée, télévision, littérature). Cet éclatement en séries médiatiques conduit les consommateurs à constituer l'unité du « texte » suivant des dynamiques de collection et d'appropriation.

De telles logiques d'appropriation expliquent les relations qui existent entre les récits de genre et les fictions non narratives. Par fictions non narratives, nous renvoyons aux fictions mimétiques (images et illustrations), mais aussi à l'ensemble des fictions ludiques,

1. Anne Besson (2004).

INTRODUCTION

en particulier celles que Roger Caillois rassemble dans la catégorie de « *mimicry*¹ ». Cet élargissement des productions sérielles à l'ensemble de la fiction explique le développement, dans les dernières décennies du xx^e siècle, de formes hybrides, entre récit et jeu, dont on trouverait trace en particulier dans une multitude d'ouvrages pour la jeunesse (livres-coffrets, livres-jeux, livres à manipuler, etc.) mais aussi dans des genres très marqués par les logiques ludiques (récits policiers, *fantasy*). Cela implique aussi de questionner les échanges entre les productions narratives et les autres biens culturels empruntant aux fictions sérielles (comme les jouets et autres produits dérivés). La circularité qui se dessine entre producteurs et consommateurs² autour de la question des activités ludiques explique également les pratiques révélant des échanges effectifs entre la position du lecteur et celle de l'auteur quand le lecteur choisit, de façon plus ou moins construite, de se faire auteur (dans cette logique de la « culture participative » analysée par Henry Jenkins³). Étudier la communication sérielle suppose en effet de tenir compte de l'extrême variété de ces activités d'amateurs (*fanfiction*, *fanart*, *fanfilms*) et de leur incidence en retour sur la forme de certains textes.

On le voit, la question de la sérialité pose aussi le problème des appropriations, par les lecteurs autant que par les auteurs. Pour

1. Roger Caillois (1958). Caillois oppose le « *mimicry* » (jeu de fiction) à « l'ilinx » (jeu de vertige), « l'agora » (jeu de compétition) et « l'alea » (jeu de hasard). La plupart des jeux mêlent évidemment ces différentes catégories.

2. Dans la suite de cette étude, nous n'emploierons pas les notions de producteurs et de consommateurs avec les connotations négatives qui leur sont généralement associées. Si nous préférons parfois « producteurs » à « auteurs » ou « créateurs », c'est que la notion permet de rassembler sous un même terme les écrivains et les autres figures participant à l'effet de sens (éditeurs, illustrateurs ou acteurs de l'industrie culturelle). Quant à la notion de consommateur, elle lie dans un même terme les acheteurs, les lecteurs et ceux qui jouent le rôle de médiateurs entre les uns et les autres (par exemple les adultes en littérature pour la jeunesse). Ces deux notions permettent de décrire d'autres chaînes de communication que celles qui caractérisent les échanges entre auteurs et lecteurs (par exemple celles qui existent entre éditeurs et acheteurs), qui participent à la production du sens, et affectent bien souvent le regard des lecteurs et les modes d'écriture des auteurs.

3. Henry Jenkins (2006).

l'écrivain, participer au jeu sériel ne se résume pas à un simple ressassement paratextuel. Interviennent aussi des mécanismes dialogiques plus ou moins complexes, déjouant toujours en partie les attentes du lecteur. D'autant que les traits sériels, n'étant rapportés le plus souvent à aucune définition ferme ni à aucun corpus clairement identifié, permettent d'exploiter l'imprécision des traits qui les caractérisent pour offrir une plasticité beaucoup plus grande que celle qu'on a parfois cherché, à tort, à leur associer. Car les mécanismes qui commandent à la lecture des œuvres sérielles, et en particulier des œuvres de genre, ne peuvent se comprendre qu'en tenant compte des pratiques mouvantes des auteurs et des consommateurs.

Problèmes et méthode

Ainsi notre réflexion porte-t-elle à la fois sur les contraintes formelles associées aux supports, sur les activités éditoriales et leur incidence sur la communication, et sur les modalités d'écriture et de lecture sérielle proprement dites, en les intégrant dans les pratiques plus larges du reste de la culture médiatique. Elle met en jeu des mécanismes complexes, liés aux questions des genres populaires, aux effets d'auctorialité et de sérialité éditoriales, aux logiques de transfictionnalité étudiées par Richard Saint-Gelais¹, aux phénomènes transmédiatiques, aux échanges entre les activités ludiques et les lectures de consommation, etc. Mais loin de proposer une accumulation d'analyses, nous tenterons de décrire les articulations existant entre ces différents niveaux.

S'il est clair que les questionnements nous conduisent plus volontiers dans des territoires délégitimés, notre but n'est pas de substituer la notion de littérature sérielle à celles de paralittérature, de littérature de masse ou de littérature populaire, encore moins de revaloriser la production paralittéraire par un subterfuge rhétorique.

1. Richard Saint-Gelais (2007).