Acta fabula
Revue des parutions
vol. 19, n° 10, Novembre 2018
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.11627

Poétique de la sérialité, de Robert Macaire à Pokémon

Marie Gaboriaud

Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2017, 560 p., EAN 9782021320886

Pour citer cet article

Marie Gaboriaud, « Poétique de la sérialité, de Robert Macaire à Pokémon », Acta fabula, vol. 19, n° 10, Notes de lecture, Novembre 2018, URL : https://www.fabula.org/revue/document11627.php, article mis en ligne le 03 Novembre 2018, consulté le 05 Septembre 2026, DOI : 10.58282/acta.11627

Ce document a été généré automatiquement le 05 Septembre 2026

Poétique de la sérialité, de Robert Macaire à Pokémon

Marie Gaboriaud

En octobre 2018 se sont tenues à Nanterre de grandes « Assises de la recherche sur les cultures populaires et médiatiques[1] » qui entendaient faire le point sur l'ensemble des recherches, souvent transdisciplinaires, consacrées aux phénomènes littéraires, ludiques, et communicationnels liés aux cultures populaires qui peinent encore trop souvent à trouver une place dans l'institution universitaire, principalement dans le champ littéraire. C'est dans ce même mouvement de renforcement institutionnel et théorique des recherches en cultures populaires que s'inscrit l'essai de Matthieu Letourneux, par ailleurs co-organisateur des « Assises » de Nanterre.

Cet essai consacré aux littératures sérielles prend, premièrement, toute la mesure transdisciplinaire de son sujet en embrassant non seulement des corpus très larges (du xix^{e} siècle à l'époque contemporaine, de la littérature au jeu en passant par le cinéma et la presse) mais aussi en empruntant aux méthodes de plusieurs champs du savoir, ainsi qu'il est d'usage dans les nouveaux domaines d'études, dans le sillon des *studies* anglo-saxonnes.

Deuxièmement, il se veut une synthèse des recherches existantes sur les cultures populaires touchant à la question de la sérialité, en s'appuyant sur un très important appareil critique. Cette ambition se fonde sur une terminologie précise, fixée dans l'introduction puis déclinée dans tout l'ouvrage. Ce parti pris induit souvent des effets de répétition, qui doivent cependant être replacés dans le projet général de l'essai qui se veut, non seulement une synthèse interdisciplinaire sur la sérialité, mais aussi un jalon méthodologique dans les études en littérature populaire.

M. Letourneux part de deux constats paradoxaux, d'abord qu'« une part vertigineuse des objets culturels qui nous entourent met en jeu les mécanismes d'une communication sérielle » (p. 8), mais que cet état de fait a derrière lui une longue histoire, ensuite que la tradition critique se concentre sur ce qui est singulier dans les œuvres, alors que celles-ci ne peuvent en réalité se penser en dehors de leur relation aux autres œuvres, aux supports, *etc*. En cela, bien que prenant le contre-pied d'une tradition critique gênée par les productions littéraires

1 Voir le site https://cpm2018.hypotheses.org/

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

non-canoniques et les laissant souvent à distance, l'essai inscrit pourtant en partie son objet d'étude dans une lignée critique classique (Genette, Bakhtine, Todorov, Jauss) dont il montre l'efficacité des propositions dans le domaine « paralittéraire ». La transtextualité de Genette et Kristeva est ainsi abondamment mise à contribution.

L'essai n'ambitionne pas de « réhabiliter » la littérature délégitimée ni de substituer la notion de « littérature sérielle » à celle de « littérature populaire », mais de « proposer une réflexion d'ordre poétique » (p. 21) sur des corpus qui tiennent davantage de la sérialité générique que de la sérialité des cycles ou collections, mieux définie et par ailleurs abondamment étudiées, notamment par Anne Besson. Quant à la méthode suivie, elle tient à la fois de la micro et de la macro-analyse, de l'étude de texte et de l'étude de contexte, notamment matériel et économique : « 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 pratique médiatique » (p. 19).

L'essai se déploie en dix chapitres, selon des logiques théoriques et thématiques qui dessinent aussi une progression chronologique, dans la mesure où les derniers donnent une place plus importante aux corpus les plus contemporains, même si la perspective reste toujours diachronique. L'ordre suivi propose un parcours allant des jalons théoriques et historiques de la sérialité jusqu'aux problèmes de transfictionnalité et de transmédialité, en s'arrêtant en chemin sur la question centrale des *genres* sériels et sur celle de l'auctorialité toujours problématique de la communication sérielle.

Jalons théoriques, terminologiques & historiques de la sérialité

Visant à définir l'objet d'étude, le premier chapitre est consacré à une mise au point terminologique, organisée de façon efficace autour de couples de notions proches ou contradictoires autour desquels s'articule l'étude (ensemble/série, défini/indéfini, répétition/différence, intentionnel/non intentionnel, série/organisation/système ordonné). C'est affirmer d'emblée non seulement l'ambition définitoire et synthétique de l'étude, mais aussi sa perspective nuancée et attentive aux paradoxes ou aux contradictions souvent induits par les mécanismes de lecture propres aux littératures populaires. Il ressort de ce premier tour d'horizon théorique que l'étude de la sérialité ne s'apparente pas exactement à l'étude des stéréotypes, car la sérialité définit un mode de lecture particulier, qui s'inscrit dans

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

une « communication sérielle » (sur le modèle de la « communication littéraire » de Charles Grivel), et que l'on peut appeler un « pacte de lecture sériel ». Celui-ci est caractérisé principalement par une référence souvent inconsciente mais omniprésente à un architexte par rapport auquel se positionnent les auteurs, les éditeurs et les lecteurs. Le glissement d'une logique intertextuelle à une logique architextuelle se donne à voir dans le fait que beaucoup de corpus sériels n'ont pas de référent intertextuel précis mais un ensemble de traits, d'images, de prototypes thématiques. Le corpus de l'architexte est souvent indéfini et ne possède pas de modèle, d'œuvre-étalon, sauf dans quelques cas comme la science-fiction ou le roman policier qui possèdent « un petit nombre d'intertextes à valeur protoypique » (p. 42) comme les œuvres de Jules Verne ou d'Agatha Christie, sans que celles-ci ne possèdent de réels liens avec des séries qui s'en réclament, explicitement ou implicitement. Cette relation architextuelle implique aussi, chez le lecteur, une plus grande acceptation, voire une recherche de la répétition et de la stéréotypie dans des œuvres consommées en séries. Enfin, le pacte de lecture sériel donne une grande place à la communication éditoriale et notamment à l'illustration qui, par ses effets conjugués de singularisation, de répétition et d'identification à un genre ou une collection, « affirme […] la cohésion architextuelle » et « inscrit l'œuvre dans d'autres systèmes stéréotypiques, ceux de l'image » (p. 46). Dans ce pacte de lecture, l'imagination du lecteur et ses attentes génériques jouent un rôle primordial, au point que l'auteur peut parler d'une « sérialité lectoriale » qui se greffe à la « sérialité intentionnelle » : donnant l'exemple de « relectures d'œuvres dans la perspective d'un genre auquel elles étaient à l'origine étrangères » (p. 56), comme *Les Trois Mousquetaires* (re)lu comme le parangon du récit de cape et d'épée qui lui est pourtant postérieur, ou les œuvres de Verne envisagées en tant que science-fiction, l'auteur montre que cette perspective anachronique, provoquée par les effets de relecture, de traduction, de « reterritorialisation » (p. 57) joue à plein dans le pacte de lecture sériel.

Proposant de penser les logiques sérielles dans un temps long, l'essai postule que ses sources sont à rechercher dans les « origines des pratiques de la fiction » (p. 71) et que la sérialité n'est pas uniquement liée à la modernité médiatique, puisqu'on la retrouve dans des mécanismes anciens comme les fables, la littérature de colportage ou les mythes, avec lesquels elle partage les processus d'hybridation ou de réarticulation d'un texte à l'autre. S'appuyant sur Walter Benjamin pour rappeler que, dès les débuts de l'imprimerie, le livre apparaît déjà comme une « série », l'auteur désigne pourtant le xix^{e} siècle, période dont il est spécialiste, comme le moment où les bouleversements matériels et économiques font de la sérialité un mode de consommation nouveau de la littérature. L'inscription de la fiction dans la presse, les initiatives éditoriales en termes de formats de collection (« musées », « magasins »), les normes rationnalisées du monde de l'édition après la guerre de

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

1870, ou la montée en puissance des éditeurs populaires aux débuts du xx^{e} siècle, sont autant de jalons qui permettent de glisser de *pratiques* de fictions marquées par la sérialité à une *communication* sérielle à laquelle participent auteurs, éditeurs et lecteurs. Ce sont aussi, selon l'auteur, les « logiques de distinction » dictées par la rationalisation économique qui ont contribué à « imposer une rupture entre les cultures de l'élite et les cultures du peuple » (p. 99). La modernité n'a donc pas inventé la sérialité, mais elle l'a « réinventée » (p. 102) à partir de nouveaux supports et de nouveaux modes de production et de consommation.

Un chapitre entier est consacré à l'évolution des *supports* de la sérialité, preuve que cette étude se veut avant tout celle des conditions matérielles de production et de consommation de la littérature sérielle, dans la lignée des travaux menés depuis des années par Marie-Ève Thérenty sur la presse. Le feuilleton, d'abord spécificité formelle du journal, est peu à peu ressaisi comme une pratique poétique liée à un genre littéraire (le roman). Si les « journaux-romans » existaient déjà au xix^{e} siècle, ce sont véritablement les grandes collections populaires, et leurs réseaux de distribution spécifiques, qui reconfigurent la littérature sérielle selon la logique de la collection et non plus du feuilleton. Les conséquences de ce glissement du feuilleton à la collection sont nombreux, autant du côté des mécanismes d'écriture que du pacte de lecture. Le point le plus intéressant est peut-être le fait que l'intérêt du lecteur de collection se concentre davantage sur l'unité du livre, et, partant, sur la macrostructure plutôt que sur la péripétie, qui, dans le feuilleton, constituait l'élément principal, au détriment d'un dénouement toujours repoussé (p. 117).

Questions de genres et problèmes d'auctorialités

L'analyse des rapports entre auteur, éditeur, lecteur, mais aussi d'autres instances comme l'illustrateur ou le distributeur constitue la nouveauté majeure de l'essai, qui parvient à réaliser une synthèse précise et argumentée, là où la plupart des études s'attachent à analyser en profondeur les intérêts de chaque acteur de la communication littéraire séparément. Le rôle de l'éditeur est ainsi reconsidéré, dans la logique de la sérialité, comme celui d'un médiateur, qui assume une véritable « auctorialité éditoriale », garant, pour le lecteur, de la qualité de l'ouvrage ou de sa conformité avec le genre ou l'architexte de la collection. Dans le cas des cercles de lecture ou des clubs littéraires de vente par correspondance, par exemple, le lecteur hypothèque le prix de l'abonnement sur la confiance qu'il accorde à l'éditeur, chargé de la sélection des « meilleurs livres », et des critères qui déterminent l'unité de la sélection. Ce transfert d'auctorialité sur l'éditeur, dans les littératures sérielles,

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

explique en partie leur tendance au conformisme, puisque proposer des textes trop expérimentaux reviendrait à briser le pacte de lecture sériel que le lecteur passe – aussi – avec l'éditeur. C'est notamment lui qui est en charge de la définition du genre induite par la collection qu'il propose. Dans le cas de la littérature de genre, en effet, « la nécessité d'offrir régulièrement de nouvelles aventures du héros a généralement pour prix la dissolution de l'auteur (vite secondé par un, puis plusieurs écrivains) au profit de l'éditeur, véritable source de l'unité des œuvres » (p. 160). M. Letourneux va jusqu'à parler d'« écritures éditoriales », pour les cas dans lesquels les éditeurs embauchent des écrivains chargés de modifier et de couper des textes anciens pour les adapter à de nouvelles collections. Mais cette « écriture éditoriale » n'a rien d'autonome, puisqu'elle dépend en grande partie de l'offre des concurrents, chaque éditeur n'ayant de cesse de copier les formules efficaces de ses voisins. Ce sont alors les éditeurs qui dominent le marché qui déterminent la perception des genres et des unités architextuelles (par exemple « Fleuve noir » après la deuxième guerre mondiale qui détermine la façon de percevoir et définir le roman noir).

L'histoire des genres esquissée par l'auteur rejoint en grande partie celle de la sérialité et des collections : les genres existent depuis longtemps mais sont reconfigurés dans l'ère médiatique, qui propose au lecteur des livres aux genres immédiatement identifiables, dans une économie de la consommation de masse. Après la première guerre mondiale, la baisse du coût de l'imprimé et l'élargissement du lectorat font que les éditeurs ont davantage intérêt à proposer des titres spécialisés. Cela change aussi le rapport du lecteur au genre : auparavant, il identifiait le genre à partir d'un titre ; désormais, il est amené à choisir d'abord un genre *via* la collection, puis à choisir un titre au sein de celle-ci. Ce que le lecteur met à contribution dans ce choix, c'est l'« encyclopédie » du genre, « répertoire implicite [...] à l'aune [duquel] le texte est évalué » (p. 197). Cette encyclopédie, organisée en réseaux de sens, est souvent contradictoire et ambigüe puisque personne ne s'accorde sur les définitions ni les bornes des genres. Pourtant, le genre joue le rôle de « système conventionnel » voire « d'institution », à la façon d'un métadiscours qui oriente la communication. M. Letourneux se refuse pourtant à proposer un *système des genres* et de façon générale à une approche formaliste ou théorique de la question des genres, arguant que ceux-ci n'adviennent qu'à la suite d'un « bricolage culturel », une organisation progressive et nécessairement anarchique, puisque les acteurs qui la fondent ont des intérêts différents, et basent leur définition en partie sur leurs expériences. Cette position théorique forte le conduit à repousser la théorie selon laquelle les catégories de genre ne sont pas pertinentes car il n'y a pas de différence structurelle entre les différents genres ; même si c'est en partie-. Si au contraire on part des modes de consommation réels de ces livres, on ne peut qu'observer un consensus fort sur l'existence de tel ou tel

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

genre, qui guide les pratiques des différents acteurs. Le constat de cette « élaboration collective intuitive » (p. 206) de la définition des genres, qui est le « produit des interprétations contradictoires et approximatives qui en sont à l'origine » (p. 206), conduit à redéfinir le genre, non plus comme une catégorie esthétique mais comme une « production sociale » (p. 207).

Cela est d'autant plus sensible dans les récits de genre qui sont des fictions mimétiques et non des structures abstraites ; ils ont donc naturellement tendance à épouser et reproduire les valeurs et les représentations de leur ère culturelle : à respecter la *doxa*. La « force consensuelle et souvent conservatrice » (p. 226) du récit de genre est étudiée avec minutie, et l'auteur en propose plusieurs explications convaincantes : le fait, tout d'abord, que la tendance à la répétition pousse les auteurs à adhérer à un modèle dominant sans le questionner, et les lecteurs à intégrer comme des évidences ces thèmes répétés à l'envi ; l'effet de série qui devient un effet de sens, toujours par le même jeu de la répétition ; la particularité du pacte de lecture sériel, enfin, qui pousse le lecteur à repérer les séquences à l'avance, s'appropriant les représentations du texte. Pourtant, toute une variété de postures auctoriales sont possibles entre la nécessaire concordance avec le genre et l'écart dialogique, qui rendent possibles des effets de pastiche, parodie, détournements *kitsch* ou *camp*, etc. L'essai parvient, ici, à faire la lumière sur des mécanismes à la fois conformistes et transgressifs dont on mesure l'incroyable complexité, comme par exemple dans le cas de la *chick lit* (*Bridget Jones, Sex and the City, Le Diable s'habille en Prada*), qui agglomère d'abord les pratiques de la presse féminine et les imaginaires consuméristes pour renouveler le roman sentimental dans le cadre contemporain des revendications d'indépendance des femmes, puis qui sera dans un deuxième temps assimilé, réintégré aux collections de romans sentimentaux, qui mettent en scène l'émancipation, mais dans une structure narrative qui aboutit toujours à un « retour dans le rang », au modèle conjugal. Les postures divergentes sont ainsi souvent « recyclées » dans les conventions architextuelles (p. 237). Au niveau narratif, la dynamique de la littérature de genre propose souvent un écart par rapport à la norme, fait de violence et de transgression, mais pour revenir toujours à l'ordre à la fin du récit. Le modèle narratif est donc ambigu, à la fois normatif (dans sa structure d'ensemble) et transgressif (dans les détails), ce qui explique les interprétations contradictoires dont il a fait l'objet au cours du temps. L'auteur propose d'y voir, sur le modèle carnavalesque de Bakhtine, le plaisir de la transgression déterminé dans un certain cadre, dépaysant et irréaliste. Ces contradictions font partie du plaisir de la littérature de genre, puisque le lecteur peut en tirer parti en « négociant » avec le texte, jusqu'aux exploitations des imaginaires de genre par les contre-cultures, notamment dans les années 1960.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Transfictionnalités & transmédialités

Enfin, plusieurs chapitres sont consacrés aux effets de passage entre fictions et entre médias. Revenant sur la genèse des concepts de transfictionnalité, de fiction transmédiatique, ou encore de médiagénie, l'auteur affirme une nouvelle fois que ces phénomènes, eux aussi assez anciens, ont connu un développement sans précédent au xx^{e} siècle en raison d'une logique économique qui tend à rationaliser la production. Il est pourtant intéressant de noter que, contrairement aux pratiques sérielles, les pratiques transfictionnelles ont connu un recul – dans la littérature légitimée – lors de l'affirmation au xix^{e} siècle de la propriété intellectuelle, qui mettait à mal la circulation des imaginaires, avant de connaître un renouveau au xx^{e} siècle, et d'être notamment favorisées par le développement de la collection. Celle-ci met en œuvre une « logique d'expansion » (p. 317) et favorise donc les prolongements fictionnels, qu'ils soient autographes ou allographes. Ce constat est l'occasion de distinguer cycle et collection dans leur fonctionnement intrinsèque, et de montrer une nouvelle fois que l'architexte sériel ou générique ne recoupe pas exactement, du moins dans l'expérience du lecteur, le concept de diégèse.

Dans la transmédialité se pose de façon encore plus accrue la question de la propriété des imaginaires, qui, en circulant d'un média à l'autre, semblent échapper au contrôle des différents ayant-droits. Déclinant le concept de « médiagénie », la faculté d'un récit à coïncider avec un média particulier, en « transmédiagénie », l'auteur montre que certains récits sont plus propres que d'autres à circuler entre plusieurs médias. Bien plus, certains récits sont conçus dès leur genèse pour pouvoir être déclinés d'un média à l'autre, dans une logique marchande de « marque » à faire fructifier. Ce sont les pratiques du « cross-média », qui désigne des stratégies de « franchise et d'occupation de l'espace médiatique » (p. 346), créant une série transmédiatique (par exemple livre, film, jeux, produits dérivés) en « quasi-synchronie » (p. 346) mais en tenant compte des rythmes de consommation culturelle de certains publics (rentrée des classes, Halloween, Noël). Mais ce qui est aujourd'hui pensé en amont comme une stratégie marketing se donnait à voir dans les médias dès le xix^{e} siècle à travers des exemples comme Buffalo Bill ou Robert Macaire, avant de se développer de façon spectaculaire avec l'avènement du cinéma narratif qui permet de « fixer les imaginaires, imposant une stabilité de la représentation » (p. 376) et devient, à l'ère moderne, le « pivot d'une stratégie globale » (p. 423) de marketing transmédiatique. Inversement, la novellisation (l'adaptation d'un récit visuel en livre) s'inscrit d'emblée dans une logique sérielle, convoquant des imaginaires de genre mais aussi des références à d'autres médias.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

S'attardant un moment sur l'analyse des personnages et univers de fiction transmédiatiques, l'auteur note que le personnage, dans les logiques transmédiatiques, est assimilé à une marque (glissement du *copyright* au *trademark*), et souvent réduit à quelques éléments visuels facilement identifiables et déclinables sur plusieurs supports (comme les costumes des super-héros ou plus récemment les personnages animaliers dans les films de Walt Disney). Quant à la fiction, elle tend à se penser comme une « œuvre-monde » à la structure ouverte, suite de récits aux prolongements infinis que métaphorise notamment la série *Lost*. Ici, le plaisir du récit fraye avec le plaisir d'« expérience du monde » (p. 435) ou de la découverte, tous deux caractéristiques du jeu vidéo.

Cet affaiblissement de la frontière entre fiction ludique et fiction narrative et au centre du dernier chapitre de l'essai, qui s'appuie sur les travaux des théoriciens les plus récents du jeu, comme ceux d'Olivier Caïra, pour interroger la porosité entre jeu et narration. Si les jouets « ne forment pas en soi des récits, ils *désignent* des récits possibles en renvoyant à des architextes identifiables » (p. 466) comme les fictions d'aventures ou de guerre, et sont donc mis à profit dans les stratégies marketing transmédiatiques. Inversement, les gammes de jouet sont organisées en séries, comme si elles dépendaient d'un architexte (Playmobil, Lego, Barbie) et déclinées parfois en fictions narratives (films, dessins animés, livres). L'inclusion des fictions ludiques dans l'étude sur la sérialité se justifie pleinement lorsque l'auteur montre, enfin, les hybridations formelles qui existent entre fiction ludique et narrative : livres-jeux, jeux de rôles, de cartes ou de figurines. Le paradoxe de cet univers transmédiatique, à la fois encyclopédique et fragmentaire, peut se ressaisir par l'image de la structure rhizomatique ; de fait, il déploie des séries de récits et fictions sans hiérarchie, et dont les ramifications (notamment via le phénomène des *fanfictions*) sont potentiellement infinies.

****

C'est donc une étude qui fait toute sa place aux « objets laissés à la marge de l'analyse [...] parce qu'ils ne correspondaient pas aux définitions canoniques de la littérature » (p. 496). Ce n'est pas là un vœu pieu, mais une conviction profonde à partir de laquelle se déploie une « poétique sérielle » ancrée dans un corpus imposant, diachronique mais analysé dans le détail. Si l'auteur reconnaît en conclusion qu'une « histoire de la sérialité » reste à écrire, cet essai délimite tout du moins une méthodologie et un arsenal théorique, qui, malgré la méfiance de l'auteur pour les approches abstraites, s'avère un outil précieux pour tous les chercheurs en cultures populaires.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- Jalons théoriques, terminologiques & historiques de la sérialité
- Questions de genres et problèmes d'auctorialités
- Transfictionnalités & transmédialités

AUTEUR

Marie Gaboriaud
Voir ses autres contributions

Courriel : Marie.gaboriaud@gmail.com

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.