Acta fabula
Revue des parutions
vol. 27, n° 9, Octobre 2026
Sérialités narratives : pour une approche décloisonnée des fictions au long cours
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.21665

Cycles et séries : usages sociaux et enjeux de pouvoir. Entretien avec Anne Besson

Cycles and series: Social uses and political issues. An interview with Anne Besson

Anne Besson, Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura

Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS Littérature », 2004, 256 p., EAN 9782271062772.

Pour citer cet article

Anne Besson, Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura, « Cycles et séries : usages sociaux et enjeux de pouvoir. Entretien avec Anne Besson », Acta fabula, vol. 27, n° 9, « Sérialités narratives : pour une approche décloisonnée des fictions au long cours », Octobre 2026, URL : https://www.fabula.org/revue/document21665.php, article mis en ligne le 01 Octobre 2026, consulté le 12 Novembre 2026, DOI : 10.58282/acta.21665

Ce document a été généré automatiquement le 12 Novembre 2026

Anne Besson, Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura, « Cycles et séries : usages sociaux et enjeux de pouvoir. Entretien avec Anne Besson »

Résumé - Dans cet entretien, Anne Besson réévalue ses propres outils d'analyse de la sérialité à la lumière des transformations contemporaines des industries culturelles. Si la distinction entre série (production d'entités indépendantes conçues sur un modèle récurrent) et cycle (création d'un univers fictionnel cohérent dans la durée) demeure opératoire, elle s'inscrit désormais dans un paysage marqué par la plateformisation, la recomposition des formats narratifs et l'essor de franchises transmédiatiques. L'accent est déplacé vers la dynamique d'univers fictionnels déclinables sur de nombreux supports, appréhendés à travers l'opposition entre univers étendus et univers partagés, qui éclaire les tensions entre des pratiques de centralisation industrielle et des initiatives de création participatives. Anne Besson met également en évidence les mutations des temporalités sérielles et des modes de réception, ainsi que l'importance du sentiment d'appartenance aux mondes et aux communautés de fans, au cœur des logiques contemporaines de la fiction. L'ensemble conduit à penser les sérialités comme des dispositifs culturels complexes, où s'articulent formes narratives, usages sociaux et enjeux de pouvoir dans la circulation des imaginaires.

Mots-clés - cycles et séries, fandom et communautés de réception, littératures de l'imaginaire, sérialité narrative, univers fictionnels (partagés/étendus)

Anne Besson, Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura, « Cycles and series: Social uses and political issues. An interview with Anne Besson »

Summary - In this interview, Anne Besson reassesses her own analytical tools for studying seriality in light of the contemporary transformations of the cultural industries. While the distinction between the series (production of self-contained units based on a recurrent model) and the cycle (creation of a coherent fictional universe sustained over time) remains operative, it must now be situated within a landscape shaped by platformization, the reconfiguration of narrative formats, and the rise of transmedia franchises. The focus thus shifts toward the dynamics of fictional universes that are deployable across multiple media, approached through the distinction between extended and shared universes, which sheds light on the tensions between processes of industrial centralization and participatory forms of creative production. Besson also highlights the transformations of serial temporalities and modes of reception, as well as the importance of the sense of belonging to both fictional worlds and fan communities, which lies at the core of contemporary fictional practices. Altogether, this perspective invites us to conceive of seriality as a complex cultural dispositif, in which narrative forms, social uses, and power relations intersect in the circulation of imaginaries.

Keywords - cycles and series, fandom and reception communities, fictional universes (shared/extended), narrative seriality, speculative fiction

Ce document a été généré automatiquement le 12 Novembre 2026

Cycles et séries : usages sociaux et enjeux de pouvoir. Entretien avec Anne Besson

Cycles and series: Social uses and political issues. An interview with Anne Besson

Anne Besson, Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura

Entretien avec Anne Besson réalisé le 27 novembre 2025 par Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — En 2004, vous publiez *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, où vous proposez une distinction entre cycle et série conçue comme un outil typologique à vocation générale. Pour rappel, le cycle présente une cohérence d'ensemble, une inscription dans la durée et intègre des problématiques de mémoire, d'héritage et de transmission ; la série se caractérise par la complétude de chaque épisode et la stabilité d'un univers fictionnel qui ne se transforme guère. Ce modèle ne se résout pourtant pas à une opposition binaire, mais dessine un continuum. Il s'avère aussi applicable bien au-delà de la seule littérature de genre. Vingt ans après, quels infléchissements apporteriez-vous à ce cadre analytique ?

Anne Besson — Effectivement, j'avais posé cette distinction entre cycles et séries qui a eu le grand avantage d'être suffisamment claire pour que ce modèle puisse servir de base à la réflexion. Mais j'avais d'emblée souligné que le cycle et la série formaient deux grands pôles dans un continuum, et proposé des catégories intermédiaires, sans doute moins réussies, comme la série mixte. Ensuite d'autres typologies sont aussi venues compléter le modèle, comme la « série semi-feuilletonnante formulaire[1] » de Claire Cornillon, beaucoup plus contextualisée sur les séries télévisées à un moment de leur histoire. C'est en effet le lot des typologies que de présenter des failles, des manques et d'être confrontées à des exemples qui ne rentrent pas bien dans le modèle.

[1] Claire Cornillon, *Les Séries dramatiques semi-feuilletonnantes formulaires des grands networks américains, de Moonlighting (1985-1989) à The Flash (2014-)*, thèse de doctorat en études cinématographiques et audiovisuelles, dir. Sarah Hatchuel et Guillaume Soulez, France, Université Sorbonne Nouvelle, 2022.

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

De plus, dans ce domaine, des bouleversements importants se sont produits, liés aux pratiques des plateformes de diffusion. Avec la généralisation d'une mise à disposition des séries qui se fait d'emblée d'une manière intégrale, le format de l'épisode a vraiment reculé au profit de la saison comme nouvelle unité récurrente. Aujourd'hui, les saisons sont nettement plus courtes : on est passé d'un format d'une vingtaine d'épisodes à un format généralisé de huit à dix épisodes. On constate de surcroît un affaiblissement de cette nouvelle unité de la série qu'est la saison courte. Elle est censée être promise à la récurrence et à la reprise, mais il y a de très nombreuses annulations en cours de production, du fait des calendriers de diffusion désormais très étirés et de la forte surproduction. Il y a donc beaucoup d'incertitudes concernant l'unité récurrente qui fait loi. Et, à l'opposé, l'autre grande nouveauté, c'est qu'il y a beaucoup plus de liens possibles entre des séries, des films, des comics, des romans, produits au sein de grandes franchises qui sont aussi des conglomérats de l'industrie culturelle. Cela entraîne une tendance à la complexification narrative.

Plusieurs modes successives sont apparues et ont déjà disparu durant ces vingt ans : il y a eu de l'hyperfeuilletonnant, des mini-séries, une tendance à l'anthologie… Ce sont des infléchissements, de grandes tendances à une échelle historique tout de même assez courte. Ce sont aussi des stratégies de distinction dans un contexte d'hyperchoix : on va dans un sens, puis dans un autre, pour continuer à produire de la nouveauté. Mais, sur les grands pôles et les grands principes de la sérialité (donner plus, donner encore, étendre, répéter, les articulations entre le monde, le récit, le personnage, etc.), il me semble que les catégories de la série et du cycle, cette dernière étant étendue aux univers fictionnels dans mes travaux ultérieurs, continuent à fonctionner encore plutôt bien. Ces catégories transcendantes sont susceptibles de rendre compte de manière assez souple des réalisations immanentes. Mes livres successifs (*Constellations* en 2015, *Les Pouvoirs de l'enchantement* en 2021[2]) témoignent justement de la manière dont j'ai voulu compléter ce premier travail du côté des médias, du côté des constructions de mondes, et puis du côté de leur réception, donc des usages, des usagers, de la consommation.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Vous distinguez désormais de façon très utile l'« univers partagé » et l'« univers étendu ». Pourriez-vous revenir sur les enjeux de cette distinction aujourd'hui ? Et en quoi ces deux modèles vous aident-ils à penser la séparation de plus en plus nette entre l'univers d'une œuvre — son *world building* — et ce qu'on pourrait appeler son histoire centrale ?

2 Anne Besson, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris : CNRS Éditions, 2015 et Anne Besson, *Les Pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Paris : Vendémiaire, 2021.

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

Anne Besson — Autant la distinction entre cycles et séries me paraît toujours très opératoire, autant celle entre univers partagé et univers étendu n'est pas forcément très transparente dans sa formulation, qui date de 2015 et que j'empruntais à des catégories qui existent dans la production et la réception des genres de l'imaginaire, où les fans parlent d'« *extended universe* » ou de « *shared universe* ». Ceci dit, même s'il y a beaucoup de typologies très bien pensées des différents types de mondes fictionnels, par exemple par Olivier Caïra ou par Alain Boillat[3], aucune ne s'est imposée. Il y a encore beaucoup à faire sur une typologie des mondes qui ne soit pas limitée à l'exploitation thématique d'un motif qu'on va décliner en multivers, en monde miroir, en uchronie, etc.

Ce que j'avais proposé dans *Constellations* en 2015, c'était donc une distinction entre l'univers étendu (on a une œuvre première qui, par son succès, en entraîne d'autres, et donc un univers se constitue) ; ou alors l'univers préexiste et il suscite la participation, et ce sera l'univers partagé. Les deux, bien entendu, peuvent communiquer une même diégèse, qui peut supporter les deux approches : un univers étendu peut devenir partagé et vice versa. On a d'un côté un univers qui est le résultat d'une exploitation progressive, une démarche qui émane davantage du côté de la production et qui va proposer des expansions de type « déclinaison » : un modèle assez fortement cadré dans ses possibilités de développement, avec des dates, une ligne chronologique, une cohérence qui continue à s'imposer même au fur et à mesure de l'extension. Tandis que l'univers partagé, c'est vraiment une construction collective, une démarche cumulative d'appropriations multiples du même matériel, et on a des expansions qui sont davantage des *contributions* à un édifice commun, beaucoup moins homogénéisé par une pensée centrale. Cela se pense du côté de la création, avec notamment tout ce qui concerne la fanfiction, les appropriations de ce type, mais aussi les jeux à participation collective, les jeux de rôle, les *massively multiplayer online role-playing games* (MMORPG), les univers accessibles en ligne pour ceux qui y sont connectés ensemble et qui contribuent à les nourrir, les construire, y partager des histoires.

Qu'est-ce qui change aujourd'hui ? Je pense que ça fonctionne toujours, mais avec des intérêts capitalistiques accrus du fait du développement de la vie numérique dans nos vies culturelles. Le métavers auquel Mark Zuckerberg a tenté (sans succès) de donner naissance, c'est l'image de l'univers partagé idéal : cette espèce de superposition possible d'un univers partagé avec notre univers culturel commun. Cela nous rappelle qu'il faut vraiment scruter de près les conditions de l'avènement de ce méga-univers : c'est toute la fable d'un roman et d'un film comme *Ready Player One* (Steven Spielberg, 2018). On peut penser aussi à l'exemple de la mainmise de

[3] Voir Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, Paris : Éditions de l'EHESS, 2011 et Alain Boillat, *Cinéma, machine à mondes*, Chêne-Bourg : Georg, 2013.

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

Disney sur *Star Wars* et Marvel à la fois, impliquant le rapprochement de ces deux grandes franchises et de deux grands modèles. *Star Wars* est coalescent, et les films Marvel sont multilinéaires. Ils présentent donc un modèle centrifuge et un modèle centripète. Ces deux modèles jusqu'alors opposés convergent à présent parce qu'ils sont désormais chapeautés par la même entité et donc partagent un projet créatif commun.

Cette tendance à la centralisation est à mettre en regard du phénomène des plateformes de lecture-écriture comme Wattpad, qui sollicitent des communautés d'échange de textes très étendues et massifiées et qui font émerger de nouveaux sous-genres, de nouveaux acteurs (qui sont souvent de nouvelles actrices !), une espèce d'économie parallèle de la création qui échappe très largement à ces conglomérats préconstitués. Ces deux modèles (univers étendus plus centralisés, univers partagés plus multipolaires) continuent donc d'exister. Ce constat me permet de mettre l'accent sur quelque chose sur quoi je travaille aussi, de l'ordre cette fois du politique dans la circulation des fictions : qui les détient, qui en décide. Avec, en première instance, une opposition très forte entre, d'un côté, le mégaconglomérat hégémonique et, de l'autre, la multitude démocratique ou anarchique des petits producteurs et petites productrices. Sauf que, dans les détails, les choses sont beaucoup plus compliquées que cela, et il y a des nuances très nombreuses pour chacun des cas.

Pour résumer, il me semble qu'il y a aujourd'hui une conscience beaucoup plus nette du processus de *worldbuilding*, du fait qu'il s'agit là de quelque chose de distinct des scénarios. C'est bien étudié par les ouvrages successifs de Mark J. P. Wolf ou la thèse d'Aliénor Vauthey, soutenue sous ma codirection à Lausanne en juillet 2026[4]. Mais il continue à y avoir une vraie difficulté à décorréler complètement les types de mondes et les types d'intrigues qui peuvent s'y dérouler. Les évolutions de *Star Wars*, par exemple, tendent plutôt à montrer que les itérations successives répètent toujours la même ligne d'intrigue. Les tragédies généalogiques repassent par les mêmes planètes et tournent autour de la même date de la bataille de Yavin, avec les mêmes personnages, les mêmes familles. C'est assez étonnant : les scénaristes n'arrivent pas à prendre leurs distances avec l'histoire de départ ; alors même qu'ils développent un *worldbuilding* désormais beaucoup plus en mosaïque qu'ils ne le faisaient avant, ils réintroduisent cette cohérence-là.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Le « à suivre » a longtemps été un moteur du plaisir sériel : l'attente, le hiatus, l'anticipation. Aujourd'hui, avec le *binge*,

4 Voir Mark J. P. Wolf, *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, Londres : Routledge, 2012 et Aliénor Vauthey, *Pour une poétique des mondes. Le* worldbuilding *dans la fantasy française et belge (1970-2025)*, thèse de doctorat en lettres, dir. Dominique Kunz Westerhoff et Anne Besson, Suisse, Université de Lausanne, 2026.

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

le streaming, la gratification immédiate, est-ce que ce moteur change de nature ? Quels nouveaux « temps sériels » vous intriguent ?

Anne Besson — Les temporalités sérielles connaissent un vrai bouleversement. Celui-ci est cependant partiel parce que les canaux de diffusion traditionnels n'ont pas disparu et les formes sérielles qui s'y étaient adaptées non plus. Les séries françaises familiales, les séries policières diffusées sur les grandes chaînes hertziennes se portent tout à fait bien et continuent à rencontrer un vrai intérêt public assez intergénérationnel. Et puis on constate que des modes hybrides de mise à disposition des épisodes commencent à apparaître sur les plateformes de streaming. Celles-ci avaient imposé un modèle de mise à disposition de la totalité des épisodes permettant leur visionnage sans hiatus (le *binge-watching*), mais elles sont en train de revenir, en partie, en arrière. Le modèle qui émerge actuellement, c'est la mise à disposition d'un premier lot de trois ou quatre épisodes, puis ensuite un par semaine, pour réinstaurer de la durée et de la discontinuité, et pour ménager un temps de discussion sociale autour de la série. On s'aperçoit que c'est vraiment décisif pour les modalités de réception des formats sériels depuis le xix^{e} siècle au moins, et sans doute bien avant.

Parmi les travaux intéressants sur la question ces dernières années, il y a eu la thèse d'Anaïs Goudmand[5], qui a très bien mis en valeur quelque chose d'important, à savoir les inférences extradiégétiques que les consommateurs vont apporter entre les occurrences. Les spectateurs et spectatrices sont amenés à essayer d'imaginer ce qui va bien pouvoir se passer dans la suite, et pour cela s'appuient aussi sur des indices médiatiques de la vie réelle. L'exemple des cheveux de Jon Snow et de son interprète Kit Harington dans *Game of Thrones*, donné par Goudmand, est très parlant : par contrat, l'acteur ne devait pas se couper les cheveux tant qu'il interprétait son personnage ; or celui-ci meurt à la fin de la saison 5 dans un *cliffhanger* très frappant, et, quand l'acteur se coupe les cheveux… stupeur ! Tout le monde se demande si cela signifie qu'il ne reviendra pas dans la série. Voilà des inférences qui excèdent désormais les limites du scénario.

Par ailleurs, le très fort développement de l'offre, la saturation des nouveautés entraînent un temps très court pour la réception immédiate de la série et une amnésie très rapide : on remplace les séries les unes par les autres. L'incertitude qui a toujours affecté le renouvellement des séries d'une saison à l'autre est devenue si prégnante qu'il faut presque éviter de s'attacher, ce qui peut sembler assez contre-productif. Et les temps d'attente peuvent s'étirer entre les saisons : on compte désormais généralement trois ans entre les saisons un et deux, ce qui, pour une

5 Anaïs Goudmand, *Récits en partage. Expériences de la sérialité narrative en culture médiatique*, thèse de doctorat en sciences du littéraire, dir. Jean-Marie Schaeffer et Raphaël Baroni, France et Suisse, cotutelle EHESS (PSL) et Université de Lausanne, 2018 ; en ligne : https://theses.fr/2018PSLEH115.

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

série concernant des personnages adolescents comme dans le cas de *Stranger Things*, est lourd de conséquences au niveau des transformations physiques des acteurs et donc des possibilités de représentation. On a donc à présent des ellipses narratives longues, y compris dans les produits audiovisuels, alors que ce temps long et discontinu était auparavant plutôt réservé à des productions romanesques. Ce qui me semble en découler, c'est l'importance du temps de la relance : comment relance-t-on l'intérêt après ce hiatus beaucoup plus long ? Comment organise-t-on le retour des spectateurs et spectatrices après un tel délai, et dans quel état d'esprit vont-ils être au moment de ce retour ? Comment figurer ce hiatus dans la narration ? C'est quelque chose que le livre peut complètement éviter, mais pas les formats audiovisuels, qui sont beaucoup plus connectés à la vie réelle, notamment par leur prise sur la représentation du physique des personnages. Comment remobilise-t-on des communautés à des intervalles désormais irréguliers ? C'est un nouvel enjeu.

La question du rythme joue aussi en sens inverse. Lorsque les séries Marvel et les séries *Star Wars* sont arrivées sur Disney+, elles se sont vraiment multipliées à un point où c'était difficile, même pour des publics très impliqués, de les suivre toutes. Il a fallu opérer un retour en arrière, instaurer une gestion du rythme : quand, comment, à quel intervalle proposer de nouveaux *instalments* (de nouveaux produits culturels) d'une franchise ? Et jusqu'où peut-on prolonger ce type d'exploitation, sachant qu'il y a eu des échecs ? On assiste alors à un retour aux fondamentaux. Autant de questions qui sont actuellement intéressantes dans un contexte de surexploitation du format.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Dans vos premiers travaux, vous valorisiez le statut de la « paralittérature ». Aujourd'hui, fantasy, œuvres à univers, sagas à grand public semblent légitimées, en quelque sorte même « canonisées ». Cette transformation change-t-elle la manière de les appréhender du point de vue critique ?

Anne Besson — Oui, tout à fait, on assiste à un changement de statut : ces corpus de textes sont aujourd'hui très massivement appréciés, ils sont passés de la marge au centre, ils sont devenus *mainstream* et font partie d'une culture partagée pour les générations qui sont nées depuis le tournant du siècle, depuis la fin des années 1990. Une grande expertise critique s'exerce d'ailleurs sur ces genres, mais elle est portée essentiellement en dehors d'une conversation sociale généraliste. Elle se diffuse parmi des fans qui ont tendance à rester souvent centrés sur des corpus assez spécifiques, assez étroits, mal connus du monde extérieur, afin de préserver quelque chose d'une expertise de la marge justement, ou alors par des journalistes spécialisés. Peut-on dire qu'ils sont canonisés ? Pas vraiment. Ils sont très massivement consommés, mais ils sont considérés surtout sous ce prisme de la

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

consommation. Ils sont peu représentés dans des médias culturels généralistes, dans la critique littéraire, dans les études supérieures. Ce qu'on appelle les instances de légitimation leur font encore une place assez limitée. Et c'est, en fait, assez normal : heureusement, l'existence de plusieurs cultures est encore une réalité. J'essaie en général de désamorcer le discours du ghetto. Encore beaucoup d'étudiants et d'étudiantes, en début de master, ont le sentiment que s'ils aiment ces genres-là, ils vont être mal considérés.

Ces questions de légitimité ont vraiment évolué, mais effectivement il reste au moins deux, sinon plus, mondes culturels qui communiquent assez peu entre eux. Quant à moi, je ne me facilite pas les choses, parce que, au fur et à mesure que certains genres ou certains sous-genres accèdent à une forme de reconnaissance critique, tout en perdant, au passage, une bonne partie de leurs consommateurs et consommatrices, je me tourne chaque fois vers les domaines qui émergent, les nouveaux lieux d'une culture populaire qui se réinvente en continu et fait toujours l'objet d'un rejet. Actuellement, c'est ce qui se produit du côté de la romance, de la *dark romance*, de la *dark romantasy*, etc. Ces phénomènes sont scrutés avec horreur et effroi, et les seules réponses critiques qu'on rencontre sont de l'ordre de la stigmatisation, alors que ces phénomènes sont très massifs. Je pense qu'il est intéressant d'aller y regarder.

Qu'est-ce que cette meilleure reconnaissance partielle change ? Je dirais que le discours universitaire est vraiment pris dans un réseau d'expertise beaucoup plus visible, lisible, accessible par le biais du numérique, avec lequel il faut dialoguer, ce qui est moins le cas pour d'autres spécialisations de nos disciplines. Quand on travaille sur la littérature anglaise du xviii^{e} siècle ou le Siècle d'or espagnol ou la poésie du xix^{e} siècle, on est moins concerné par cette nécessaire confrontation du discours savant avec le discours public qui, pour moi, est source d'un grand enrichissement, mais qui peut être aussi l'occasion de frictions entre les universitaires et les fans.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Pouvez-vous donner un exemple de cette tension entre l'expertise des fans et la recherche universitaire ?

Anne Besson — Par exemple, il y a eu une forte prise de distance entre les spécialistes du roman populaire universitaires, autour de l'université de Limoges à l'époque (Association internationale pour la recherche en littératures populaires et cultures médiatiques - LPCM[6]), et l'Association des amis du roman populaire (AARP[7]), qui est une association de fans érudits. Les approches ne sont pas du tout les mêmes : l'érudition des fans est très encyclopédique et peu synthétique, tandis

6 https://lpcm.hypotheses.org/

7 https://www.noosfere.org/livres/editeur.asp?numediteur=2078945475 ; https://www.encrage.fr/rocambole/pages/index.php

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

que l'approche universitaire est beaucoup plus surplombante et vise à des formes de théorisation qui écrasent certaines spécificités. Le dialogue n'est pas toujours facile parce qu'on ne s'intéresse pas aux mêmes choses. Dans mon cas, les fans reconnaissent chez moi une très bonne connaissance de mon domaine, mais pour autant je ne lis pas comme le font certains et certaines fans, qui disent : « Si vous n'avez pas lu les 158 *SAS*, vous ne pouvez pas en parler. » De mon côté, si j'ai lu 23 *SAS*, je pense que je peux en parler…

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Y a-t-il dans votre parcours une idée que vous avez dû corriger ou nuancer radicalement ? Quel point aveugle vous a le plus marquée dans ces années de recherche ?

Anne Besson — Pas vraiment, mais c'est là aussi une question de personnalité : je ne suis jamais réellement revenue en arrière, je suis toujours allée de l'avant. J'ai, non pas une démarche de correction a posteriori, mais une démarche de progression par complémentation progressive. Je ne savais pas tout au départ, loin de là, et c'est inévitable, mais je ne reste pas sur ce que j'ai déjà fait, j'essaie d'ajouter, de découvrir en marchant, d'acquérir progressivement des savoirs complémentaires qui vont me permettre d'aller plus loin, et notamment d'acquérir un regard panoramique qui ne pouvait pas l'être au départ, tout simplement parce que le champ est trop vaste. À la fin de ma thèse, que j'avais soutenue en trois ans, je n'avais rien publié, j'avais très peu communiqué sur mes objets. Quand j'ai écrit mon livre sur la fantasy, en 2007[8], il n'y avait rien de publié sur la question en dehors de travaux d'acteurs professionnels, de journalistes ou d'éditeurs. Chaque fois, j'avance sur des terres qui sont relativement vierges d'un point de vue académique, tout en étant extrêmement peuplées du côté des grands amateurs.

J'ai ainsi découvert progressivement ce milieu de l'imaginaire : les lecteurs et lectrices très impliqués, les éditeurs, éditrices, auteurs, autrices, que je fréquente dans le cadre des festivals, des rencontres, des tables rondes ; et ça me permet d'avoir une connaissance beaucoup plus fine d'enjeux qui ne sont pas sensibles dans les textes, notamment toute cette sociologie, toute cette économie du livre et des médias. Non seulement je trouve que le dialogue avec le monde extérieur à l'université est important pour des questions de diffusion, de valorisation de nos travaux collectifs, de lien avec la société, mais aussi ça m'apporte beaucoup en termes de connaissance de mon objet. Ça me permet d'essayer de repérer des mouvements, des choses qui sont en train de se passer.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Dans vos travaux sur les fictions de l'imaginaire, vous vous intéressez au sentiment d'appartenance que génèrent les

8 Anne Besson, *La Fantasy*, Paris : Klincksieck, 2007.

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

univers fictionnels. Pouvez-vous revenir sur cette notion, et sur ce qu'elle implique en termes de théorie de la fiction ?

Anne Besson — Dans ce sentiment d'appartenance, en fait, se superposent deux éléments qu'il faut distinguer : d'une part, le sentiment d'appartenance au monde proposé par la fiction et, d'autre part, le sentiment d'appartenance à la communauté de réception de ceux qui aiment ce monde. Ce second effet est suscité par les relations sociales et aujourd'hui par les relations socionumériques de manière très forte. Il contribue à développer un imaginaire des communautés de réception qui est très puissant dès les premiers *fandoms* et aussi dès l'origine d'Internet. Il fait l'objet d'un marketing spécifique pour entretenir des formes de loyauté au produit, tout en étant porteur d'un vrai risque lié à la charge affective qu'on suscite autour du produit culturel en question : celui que les fans se retournent contre les instances de production quand la communauté peut se sentir trahie. Elle voudra alors reprendre le pouvoir sur ce qui est censé lui appartenir, puisqu'on lui a dit que c'était sa communauté, son monde.

Ce sentiment d'appartenance à une communauté de réception se superpose, dans le cas des fictions de l'imaginaire, à un sentiment d'appartenance à un monde fictionnel particulier. Les deux sont liés, puisque les premiers *fandoms*, qui sont nés autour de Sherlock Holmes, ou plus tard de *Star Trek*, *Star Wars*, sont toujours liés à des productions sérielles, à des cycles, à des mondes, à des genres cosmogoniques. Ce sentiment d'appartenance naît d'une fréquentation tissée dans le quotidien et sur le long terme, des mêmes paysages et des mêmes personnages de fiction qui vont acquérir un statut ontologique particulier, une forme de quasi-réalité. Alors se produit un effet de transcendance du monde fictionnel, du fait qu'il est associé, non pas à une œuvre unique, mais à une constellation de productions souvent apparaissant dans différents médias qui suscitent le sentiment que ce monde dépasse les œuvres dans lesquelles il s'incarne. Et puis il y a aussi un sentiment de « vie » du personnage transfictionnel dont parle Richard Saint-Gelais (2011[9]) dans son ouvrage sur la question : ce personnage qui s'affranchit des barrières de l'œuvre qui l'a vu naître, des intentions de son créateur, et qui va mener cette vie parallèle, qui part à l'aventure dans d'autres mondes, dans d'autres textes.

C'est aussi une fictionnalité très superlative puisqu'on se trouve dans les genres de l'imaginaire face à des mondes très éloignés, très « saillants » dans la typologie de Thomas Pavel[10]. C'est ce mélange-là qui est passionnant : cette familiarité de l'ailleurs, cet effet de déplacement déictique maximal entre le moi présent et celui qu'on projette dans l'autre monde. Ce déplacement est maximal et, en même temps, il est tout naturel : il témoigne vraiment de la puissance des facultés

9 Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris : Seuil, 2011.

10 Voir Thomas Pavel, *Univers de la fiction* (1986), Paris : Seuil, 1988.

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

imaginatives humaines. Le désir de prendre au sérieux, de revendiquer comme décisive cette part de notre existence qui se déroule entièrement dans ce qu'on imagine, dans ce qu'on rêve et dans ce qu'on partage autour de ça, c'est une manière, pour le dire de manière moins souriante, de reconnaître la façon dont les régions du divertissement ou de l'évasion occupent un espace qui nous permet sans doute de supporter ce qui, dans la réalité, serait tout à fait insupportable. Cela pose aussi des questions théoriques intéressantes sur les limites entre la fiction et la croyance, entre la fiction et le mensonge (les *fake news*, notamment), sur lesquelles on travaille beaucoup en ce moment dans le cadre des théories de la fiction avec les travaux menés par la Société internationale de recherche sur la fiction et la fictionnalité (SIRFF[11]).

La vie des univers fictionnels que j'observe, c'est vraiment le résultat des interactions entre les instances de production et de consommation autour de textes pluriels. Les cycles et séries sont mis en place dès l'émergence de la lecture de masse dans la deuxième moitié du xix^{e} siècle, d'abord dans la presse, comme des mécanismes de régulation de la demande, des moyens d'attirer, de fidéliser le public. Mais, de manière un peu moins prosaïque, puisque c'était déjà le cas dans des formes plus anciennes, ce sont des réponses à un désir des auteurs et autrices, et à une attente des lecteurs et lectrices, qu'une forme de continuité prévale, de pouvoir continuer à habiter des mondes et à fréquenter des personnages très aimés, qu'ils ne s'arrêtent pas au seuil d'une œuvre. Ces interactions témoignent d'un rapport très fondamental aux fictions, qui existe depuis toujours.

Yasmina Foehr-Janssens et Simone Ventura — Le jeu, qui déploie les univers de fiction dans la direction d'une participation ludique, vous intéresse aussi. Le jeu permet-il au joueur ou à la joueuse de gouverner la fiction ?

Anne Besson — Les pratiques dont je m'occupe sont fondamentalement ludiques, puisqu'elles mobilisent ce mélange que je décrivais : un sérieux dans l'engagement qui coexiste avec une parfaite conscience du cadre fictionnel, le « cercle magique » de Huizinga[12]. J'identifie fortement la fiction au jeu, comme Olivier Caïra (2011[13]), mais à l'encontre de Françoise Lavocat (2016[14]) ou de Marie-Laure Ryan (1991[15]) — c'est un point sur lequel des positions se distinguent au sein des théories de la fiction.

11 fictionstudies.org

12 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* (1938), trad. C. Seresia, Paris : Gallimard, 1988.

13 Olivier Caïra, *Définir la fiction. Du roman au jeu d'échecs*, *op. cit*.

14 Françoise Lavocat, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris : Seuil, 2016.

15 Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington : Indiana University Press, 1991.

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

Mais l'interactivité promue par les jeux n'est pas synonyme de prise de pouvoir pour les joueurs et joueuses. Ces questions étaient au cœur de mon livre *Les Pouvoirs de l'enchantement. Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction* (2021), autour du slogan des communautés de fans sur lequel j'ai articulé ma réflexion : « *Take back the narrative!* » La fiction y apparaît comme un contre-discours mobilisateur, ou une invitation à reprendre le pouvoir sur le récit, à la fois à un niveau interne, en décidant du déroulement ou de la fin de l'histoire, et à un niveau extradiégétique, avec cette idée du « narratif » associé à telle ou telle personne ou à tel ou tel événement dans les médias. Les grands récits à renouveler, le futur positif qu'il faudrait arriver à nous faire imaginer, comme un récit de notre histoire immédiate qui s'écrit, qui va s'écrire. Et, donc, qui contrôle cette histoire-là, qui contrôle l'histoire que nous voulons vivre, qui décide à quoi ressembleront les prochains épisodes ? Quels enjeux cela suscite quand des discours radicaux s'imposent dans les médias ? La question de savoir qui gouverne la fiction est aujourd'hui brûlante.

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

PLAN

AUTEURS

Anne Besson
Voir ses autres contributions
Université d'Artois

Courriel : anne.besson@univ-artois.fr

Yasmina Foehr-Janssens
Voir ses autres contributions
Université de Genève

Courriel : yasmina.foehr@unige.ch

Simone Ventura
Voir ses autres contributions
Universitat Pompeu Fabra

Courriel : simone.ventura@upf.edu

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