



**HAL**  
open science

**“ Obsolescences et rémanence des hiérarchies canoniques en régime médiatique : petit bilan critique de 25 ans de recherches sur les fictions de grande consommation ”**

Jacques Migozzi

► **To cite this version:**

Jacques Migozzi. “ Obsolescences et rémanence des hiérarchies canoniques en régime médiatique : petit bilan critique de 25 ans de recherches sur les fictions de grande consommation ”. Luce Roudier. Mauvais goût, mauvais genres ?, La Taupe médite, 2018. hal-02437371

**HAL Id: hal-02437371**

**<https://unilim.hal.science/hal-02437371v1>**

Submitted on 22 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## **Obsolescences et rémanence des hiérarchies canoniques en régime médiatique : petit bilan critique de 25 ans de recherches sur les fictions de grande consommation**

**Jacques Migozzi**  
**Université de Limoges**  
**EA 1087 EHC/ Groupe LPCM**

Le présent exercice de « mise au point » — comme en photographie on fait la netteté sur son sujet en même temps qu'on le cadre — s'inscrit dans une série d'états des lieux qui court sous ma plume depuis plus de 20 ans. Pour ne citer que les deux derniers, j'avais déjà à l'ENS d'Ulm en 2008 scruté « cet obscur objet du désir universitaire » que constituent les récits de grande consommation et jeté donc un « coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires »<sup>1</sup>. A Nancy en 2012, j'avais prolongé ce bilan en raisonnant sur l'état de l'art entre 1992 et 2008<sup>2</sup>. Or depuis dix ans je ne peux que prendre acte, tout en y prenant modestement ma part, d'un bouillonnement des recherches tous azimuts, dont le séminaire organisé par Luce Roudier est au demeurant tout à la fois un symptôme et un incubateur. Je saisis donc cette invitation comme l'occasion d'un nouveau point d'étape, selon une démarche réflexive et métathéorique que je tente de pratiquer au long cours.

Mais qu'il soit clair que l'exposé qui va suivre ne prétend ni à l'exhaustivité, ni à l'impartialité. Il s'agira plutôt du regard, nécessairement partiel et partial, d'un acteur du champ des recherches en Littératures Populaires et Cultures Médiatiques (c'est l'intitulé même du groupe de recherches que j'anime depuis 25 ans à l'Université de Limoges), soucieux de travailler à un décloisonnement des approches, selon l'esprit qui préside à la Préparation des Assises d'octobre 2018 « Approches critiques des fictions médiatiques : enjeux, outils, méthodes ».

Mon plan pourra sembler relever d'une simplicité sinon biblique du moins binaire : je m'attacherai dans un premier temps, en m'appuyant sur certaines de mes publications antérieures, à tirer quelques enseignements sur les recherches menées des années 1960

<sup>1</sup> Jacques Migozzi, « Cet obscur objet du désir universitaire : coup d'œil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires. » in *Fictions populaires*, Nicolas Cremona, Bernard Gendrel et Patrick Moran dir., Classiques Garnier, 2011.

<sup>2</sup> Jacques Migozzi, « Le lecteur « populaire » au miroir déformant du regard « savant » : 50 ans de recherches littéraires sur les fictions de grande consommation, entre constantes et mutations. » ( Actes du colloque international « A la recherche des publics populaires », volet 2 « Etre peuple », Nancy, 22-23 novembre 2012), , *A la recherche des publics populaires (2), Être peuple*, Jamil Daklia, Delphine Le Nozach et Céline Ségur dir., Nancy, Editions Universitaires de Lorraine, Séries Actes 33, 2016.

aux années 2000 sur les fictions aimées du grand public ; et dans un second temps je m'efforcerai d'identifier ce qui, à mes yeux du moins, marque depuis dix ans des avancées inédites dans l'études des fictions multimédiatiques et de leurs usages

### **1) Des années 1960 aux années 2000, la désincarcération théorique et axiologique du « populaire »**

Dans l'idéal, il conviendrait en préambule de cette saisie rétrospective de proposer une petite histoire accélérée des recherches en Littératures Populaires et Cultures Médiatiques On évoquerait ainsi d'abord le temps des pionniers, parfois isolés, de 1967 (colloque fondateur de Cerisy consacré à la paralittérature<sup>3</sup>) jusqu'à 1995 (colloque de Limoges sur « Le roman populaire en questions »<sup>4</sup>, où a germé l'idée de construire un vaste réseau international, qui se dotera en 2011 de la personnalité morale avec la création officielle de l'Association LPCM<sup>5</sup>). On narrerait ensuite les convergences interdisciplinaires qui ont incubé au sein de ce réseau international en construction du milieu des années 90 à la fin des années 2000. On terminerait enfin sur l'explosion des recherches et la reconnaissance académique progressive qui sont indéniables durant la dernière décennie. Un tel récit, s'il ne manquerait pas d'intérêts, risquerait d'excéder les limites d'un article, fût-il étoffé, et surtout me détournerait de ma feuille de route. Le lecteur curieux palliera par quelques lectures supplémentaires cette lacune.

Disons donc, pour aller vite en besogne, qu'aiguillonnés par des apports pluridisciplinaires venus des sciences humaines, les chercheurs littéraires travaillant sur les fictions de grande consommation se sont engagés dans une reconfiguration cruciale de leur objet, qui n'est plus tant la « littérature populaire » et son lecteur « populaire » que la part au cœur de toute lecture de ce qu'on assimilait jadis et naguère au « populaire »<sup>6</sup>. C'est cette mutation épistémologique que je vais tenter d'éclairer en deux temps.

#### **1-1 Des « mauvais genres » reconsidérés grâce aux regards croisés de l'histoire de l'édition et de l'histoire culturelle, de la sociologie des pratiques de lecture et des médias, et des enquêtes transdisciplinaires menées au nom des *cultural studies*.**

Pour définir factuellement et non plus axiologiquement le « roman populaire » si longtemps stigmatisé , un consensus semble possible aujourd'hui pour l'appréhender comme un récit fictionnel de gros gabarit textuel, produit et diffusé, le plus souvent en série, à compter des années 1840 et jusqu'à aujourd'hui, par les industries culturelles de la presse et du livre, et triomphant auprès du grand public en satisfaisant sa curiosité démocratique et son goût pour la lecture de divertissement. « Or cette stabilisation

<sup>3</sup> *Entretiens sur la paralittérature*, Noël Arnaud, Francis Lacassin et Jean Tortel dir., Paris, Plon, 1970.

<sup>4</sup> *Le Roman Populaire en Question(s)*, J. Migozzi dir., Limoges, PULIM, Littératures en marge, 1997.

<sup>5</sup> <http://lpcm.hypotheses.org>

<sup>6</sup> Charles Grivel l'affirmait de manière précoce dès 1995 : « Populaire : non pas seulement pour tous, de tous, allant à tous, mais au fond de tous » : Charles Grivel, « Populaire, infiniment parlant » in *Le roman populaire en question(s)*, op. cit., p 534.

notionnelle — écrivais-je en 2008<sup>7</sup> — est essentiellement due aux apports croisés depuis 15 ans de l'histoire du livre et de l'édition et de la sociologie des pratiques culturelles. Par ses travaux de grande ampleur, l'histoire du livre et de l'édition nous a permis en effet par exemple de ne plus penser comme inéluctablement liés les fictions populaires imprimées avec le support du journal quotidien et la formule éditoriale du feuilleton : des romans à quatre sous par fascicules dans les années 1848-1850 aux petits formats des années 1920-1930, en passant par les collections à 1 franc de Michel Lévy ou Louis Hachette des années 1853-1855 ou la mythique collection à 65 centimes d'Arthème Fayard lancée en 1905, le roman populaire, pour atteindre et séduire son public, a emprunté d'autres vecteurs de diffusion bon marché que le quotidien à grand tirage. S'il est né indubitablement de « la civilisation du journal » et a été marqué dans son formatage matériel et poétique par les exigences de la périodicité, s'il en a peut-être tiré sa première forme-sens historique avec le roman-feuilleton produit « à la vapeur » et aussitôt accusé par Sainte-Beuve de rabaisser la littérature en industrie, il n'en a pas moins ensuite évolué, pour s'ajuster aux contraintes stimulantes d'un paysage médiatique renouvelé et aux attentes différentes d'un grand public épris de rapidité dramatique. La montée en puissance à partir de 1920 de récits plus brefs, elliptiques, plus nerveux, édités dans des collections de petits romans fidélisant le lecteur par un contrat de lecture générique, témoigne par exemple de l'obsolescence du modèle du roman-feuilleton hérité du romantisme, prolix et potentiellement interminable, face à la concurrence du récit cinématographique : l'art de la coupe, inventé par les feuilletonistes, évolue ainsi sous l'influence du montage du récit en images, et invente de nouvelles formules narratives conquérantes qui assureront fortune et longévité aux collections du Masque, du Fleuve Noir ou de la multinationale Harlequin. Autrement dit si le roman populaire est bien un produit culturel manufacturé, produit et diffusé selon des processus standardisés et sérialisés par des industries culturelles prospérant au cœur d'« une civilisation du rythme généralisé », ses occurrences historiques et ses formes matérielles sont foisonnantes et ne sauraient être artificiellement réduites à sa seule stase feuilletonesque. »

Autre leçon de la salve historique tirée sur le sujet depuis 1992 dans une perspective internationale et comparatiste, là encore souvent à l'initiative de Jean-Yves Mollières : le roman populaire est un migrant transculturel et transmédiatique qui a la bougeotte, bondissant d'un pays et d'une génération à l'autre, et surtout d'un support à l'autre, quitte à se travestir, se réduire ou s'amplifier au gré des traductions et adaptations. Se jouant d'emblée des frontières européennes par la publication de feuilletons en traduction, le roman populaire a de fait vite circulé de manière intercontinentale, érigeant certains directeurs de collections en passeurs culturels, avec pour exemples-types, dans le sous-champ du policier très dominé par les maîtres anglo-saxons de l'énigme ou du noir, Marcel Duhamel et sa *Série Noire* ou encore Pierre Boileau et Pierre Nord avec les revues *Ellery Queen Mystère Magazine* et *Le Saint détective magazine* adaptées de périodiques étasuniens éponymes. Ce potentiel de transculturalité, visible – littéralement – par la gloire internationale de héros iconisés et érigés en figures mythologiques (d'Arsène Lupin à James Bond) découle il est vrai pour beaucoup de la plasticité transmédiatique des

<sup>7</sup> « Cet obscur objet du désir universitaire: coup d'oeil dans le rétroviseur sur 15 ans de recherches sur les fictions populaires. », op.cit.

<sup>8</sup> *Les mutations du livre et de l'édition dans le monde du XVIIIe siècle à l'an 2000*, Jacques Michon et Jean-Yves Mollières dir., Québec-Paris, Presses de l'Université Laval-L'Harmattan, 2001.

*Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques. (XVIIe – XXe siècles)*, H.-J. Lüsebrink, Y.-G. Mix, J.-Y. Mollières et P. Sorel dir., Bruxelles, Complexe, 2003.

*Au Bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (France, Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe - XXe siècles)*, M.-F. Cachin, D. Cooper-Richet, J.-Y. Mollières, C. Parfait dir., Paris, Créaphis, 2007.

récits, qui les prédispose au cosmopolitisme, comme dans le cas de Nick Carter qui fut un héros commun à des générations d'américains et d'européens, puisqu'il surgit en 1891 dans le circuit des *dime novels* américains, avant d'être adapté à partir de 1907 en plusieurs langues en série fasciculaire par l'éditeur allemand Eichler, véritable multinationale du récit paralittéraire, puis de gagner en France presque simultanément le grand écran du tout jeune 7<sup>ème</sup> art par une première adaptation de 15 épisodes tournés de 1908 à 1909 par Victorin Jasset.

Dernier acquis épistémologique de l'histoire du livre et de l'édition, martelé par Roger Chartier : « L'imposition comme l'appropriation du sens d'un texte sont [...] dépendantes de formes matérielles dont les modalités et les agencements, longtemps tenus pour insignifiants, délimitent les compréhensions voulues ou possibles »<sup>9</sup>. Ce qui revient à souligner l'importance cruciale du support dans sa matérialité comme des modalités de diffusion dans la construction du sens d'un texte par ses lecteurs, naviguant dans leurs usages herméneutiques « entre contraintes transgressées et libertés bridée » (Chartier) ... ; ce qui revient aussi conséquemment à suggérer les limites de toute approche textualiste échafaudée autour de la figure théorique d'un lecteur modèle « populaire » ou « paralittéraire », dont on préjuge peut-être un peu vite de la « coopération interprétative » en la croyant assujettie aux stimuli, certes efficaces, de la répétition stéréotypée, du suspense et de ses codes, ou de la « pansémie » axiologique d'un récit qu'on dévore et qui vous dévore. C'est au demeurant à un constat convergent qu'aboutissent quelques études sociologiques majeures lorsqu'elles se penchent sur le « grand public » d'aujourd'hui et la réalité contrastée de ses pratiques culturelles « éclectiques » ou « dissonantes » – pour employer la terminologie proposée par Olivier Donnat<sup>10</sup> ou Bernard Lahire<sup>11</sup> –. En reconnaissant avec moins de refoulement honteux que les générations précédentes, l'importance quantitative et qualitative de leurs lectures dites faciles, nos contemporains ne font de plus que vendre la mèche sur des « plaisirs dérobés » de lecture déjà signalés par Anne-Marie Thiesse<sup>12</sup> lors de son enquête pionnière sur la Belle Epoque, plaisirs probablement très largement partagés au sein de toutes les classes sociales depuis le cœur du XIX<sup>e</sup> siècle, mais demeurés inavoués et très mal repérés jusqu'alors, faute d'investigations fondées sur des statistiques de pratiques culturelles de consommation ou des entretiens qualitatifs. Le roman populaire, depuis son émergence, n'a donc pas seulement captivé les seuls lecteurs à capitaux scolaire, social et culturel modestes mais a su séduire la multitude : celle des publics, par delà les clivages de classe et les distinctions socialement construites ; celle aussi, malgré le refoulement symbolique des « mauvais genres », que tout individu porte en lui.

L'apport des sociologues de la culture ou des spécialistes d'études culturelles, qu'ils travaillent d'ailleurs stricto sensu sur la fiction imprimée *de masse* ou sur ses avatars cinématographiques et télévisuels, est au demeurant double depuis l'étude fondatrice de Richard Hoggart *The uses of literacy*<sup>13</sup>. D'une part leurs conclusions relativisent considérablement l'influence aliénante dont nombre d'intellectuels créditent avec acharnement depuis son apparition le roman populaire, dénoncé – selon les époques

<sup>9</sup> Roger Chartier, « Bibliographie et histoire culturelle », in *Au bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Histoire, 1998.

<sup>10</sup> Olivier Donnat, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme.*, Paris, La Découverte, 1994.

<sup>11</sup> Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

<sup>12</sup> Anne-Marie Thiesse, *Le Roman du Quotidien*, Paris, Le Chemin Vert, Le temps et la mémoire, 1984 ; réédition Points Seuil, 2000.

<sup>13</sup> Richard Hoggart, *La culture du pauvre*, Paris : Editions de Minuit, 1970, pour la traduction française ; version anglaise 1957.

et l'armature idéologique du propos – comme poison de l'âme, opium du peuple, divertissement infantilisant / féminisant, ou encore « rêve les yeux ouverts »(Gramsci) participant à la fabrique du conformisme ; face aux récits de grande consommation, si efficaces fussent-ils dans leurs stratagèmes narratifs, les lecteurs réels – que Michel de Certeau se plaisait à imaginer en « braconniers » du sens<sup>14</sup> – se comportent en effet rarement comme le gogo mystifié que les clercs ont érigé par ethno-centrisme de classe comme modèle repoussoir du lecteur « populaire », mais développent bien plutôt des usages complexes et foncièrement ludiques, panachant intense projection psycho-affective et distanciation spontanée, parfois même ironique. Un tel décapage des préjugés prédéterminant le regard surplombant que jette le savant sur l'altérité populaire a d'autre part le mérite de nous alerter sur la construction éminemment sociale de la valeur littéraire, et sur les logiques de champ qui y participent : le pouvoir prescriptif du canon et sa violence symbolique discriminante relèvent d'un faisceau de processus de distinction, au sens bourdieusien du terme, qui interagissent et se renforcent mutuellement pour reconstituer au sein de la société démocratique un espace réservé à une minorité lettrée. C'est donc aussi à une réflexion critique, salubre autant que difficile, sur leurs réflexes conditionnés de chercheur et d'enseignant que sont du même coup appelés les universitaires littéraires, eux qui construisent leur carrière et leur identité, individuelle tout autant que collective, sur leur fonction institutionnelle de *gate keepers* de la littérarité au cœur d'une instance de consécration/conservation<sup>15</sup>.

## **1-2 Le populaire pour tous, le populaire chez tous : l'individu médiaculturel en ses usages éclectiques.**

Il n'est donc plus possible aujourd'hui au chercheur littéraire de s'en tenir à la recherche de critères formels propres à la fiction populaire, ou plutôt de croire que le recensement des stratégies et stratagèmes textuels spécifiques à la textualité des récits visant le grand public suffit à comprendre l'essentiel de ce qui se joue dans le tête à tête intime du lecteur et de la fabula qu'il s'approprie. S'arc bouter sur cette position poéticienne reviendrait en effet à refuser la leçon de complexité que dispensent conjointement historiens et sociologues lorsqu'ils scrutent les pratiques effectives de production, de diffusion et de réception en régime médiatique. Toute tentative pour dégager un idéaltype de paralittérarité n'est pas dès lors frappée d'inanité, loin s'en faut, mais rappelée d'emblée à ses limites de pertinence explicative : confronté à l'infinie variété des formats éditoriaux, des formules narratives et surtout des usages lectoraux, un modèle paralittéraire sert souvent paradoxalement à repérer la prolifération des écarts vis à vis de ses postulats. C'est en ce sens d'ailleurs que le « modèle paralittéraire » le plus achevé et le plus rigoureux à ce jour, celui bien sûr qu'a proposé Daniel Couégnas dans sa capitale *Introduction à la paralittérature* en 1992, a été chahuté dans ses

<sup>14</sup> Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris : Folio essais, 1990, chapitre XII « Lire : un braconnage ».

<sup>15</sup> Voir Jacques Migozzi, « Les fils d'Aristote face à l'Autre littérature ou de quelques turbulences théoriques et terminologiques contemporaines autour de la paralittérature », in *Pour une esthétique de la littérature mineure. Colloque « Littérature majeure, littérature mineure », 16-18 janvier 1997*, Luc Fraisse dir., Paris, s Champion, 2000.

présupposés et ses conclusions, puis amendé et complété après cette phase critique de contestation et de relativisation.

Somme toute, ce que les partenaires-contestataires de Daniel Couégnas et de son modèle ont réévalué depuis quinze ans devrait tenir de l'évidence : il ne s'agit que l'irréductible et généreuse liberté du lecteur, qui fait craquer les coutures du corset idéaltypique, par trop conçu pour souligner la silhouette d'un lecteur / d'une lectrice emporté(e) par la fièvre de l'identification passionnelle, subjugué(e) par les sortilèges du récit, bref dominé(e) par le texte. Or cette liberté se déploie fondamentalement dans l'espace du jeu et du faux-semblant assumé contractuellement, si l'on convient avec Jean-Marie Schaeffer que la fiction est « une feintise ludique partagée »<sup>16</sup>. Prolongeant certaines analyses de Jean-Claude Vareille qui martelait en 1994 dans son dernier ouvrage que « la lecture n'est pas croyance *ou* distanciation. Elle est croyance *et* distanciation »<sup>17</sup>, j'ai moi-même insisté dans le chapitre 6 de mon essai *Boulevards du populaire*<sup>18</sup> sur la complexité du plaisir pris par le lecteur au(x) jeu(x) du texte et avec le texte, et j'ai tenté corollairement de montrer que, n'en déplaise à Michel Picard, les fictions vouées au « hall de gare » pouvaient procurer à leur lecteur sériel, nécessairement averti, la jubilation du « lectant jouant »<sup>19</sup> s'amusant avec les codes comme les joies retorses du second degré et des clins d'œil intertextuels.

Il faut mesurer l'ampleur de cette mutation du regard porté sur le roman populaire, qui n'a plus dès lors à être considéré comme une lecture facile pour les seuls lecteurs « populaires », au sens de lecteurs à capitaux scolaire, social et culturel modestes. Depuis son émergence, le roman populaire a su séduire la multitude : celle des publics, par delà les clivages de classe et les distinctions socialement construites ; celle aussi, malgré le refoulement symbolique des « mauvais genres », que tout individu porte en lui. Pour le dire avec les mots de Jérôme Bourdon, qui concluait ainsi un article sur la télévision, le critique littéraire d'aujourd'hui devrait, pour reconsidérer l'acte de lecture, « [...] accepter qu'en matière de culture, nous sommes tous peuple, tous »populace », ou, pour employer un mot qu'il faudrait, avec Paolo Virno (2002), restaurer : multitude ».<sup>20</sup> La lecture-plaisir de fictions visant avec franchise le divertissement de leur(s) lecteur(s) ne saurait dans ces conditions se réduire à un jeu gratuit ou immanquablement mystificateur, sauf de manière schizophrène à détester la part de « populaire » que chacun porterait en lui. La voie s'est donc ouverte sur le plan théorique pour qu'on évalue avec sérieux, sans céder à des préjugés dépréciatifs canoniques, le rôle de médiation symbolique du roman populaire, puisqu'il offre au lecteur, comme n'importe quel récit, la possibilité de jouer tout son rôle de *storyplayer*<sup>21</sup> actif, nullement victime mystifiée d'un storytelling omnipotent. Par et dans l'expérience de la lecture, le lecteur /la lectrice *storyplayer* a de fait l'occasion de *réfléchir* à sa vie par le truchement d'un récit-miroir où

<sup>16</sup> Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, Poétique, 1999, p.156.

<sup>17</sup> Jean-Claude Vareille, *Le Roman Populaire Français (1789-1914) -- Idéologies et Pratiques*, Limoges / Québec, PULIM / Nuit Blanche Editeur, Littératures en marge, 1994, p.197.

<sup>18</sup> Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire*, Limoges, PULIM, Médiatextes, 2005.

<sup>19</sup> Voir Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1988.

<sup>20</sup> Jérôme Bourdon, « La télévision et le peuple, ou le retour d'une énigme », in *Hermès* 42, « Peuple, populaire, populisme », CNRS Éditions, 2005, p 117.

<sup>21</sup> J'ai proposé dans l'article « *Storyplaying* : la machine à fabriquer ses histoires et à apaiser son esprit », in *Finding the plot*, Diana Holmes, Dave Platten, Jacques Migozzi, Loïc Artiaga dir., Cambridge, Cambridge Scholar Press, 2013, de nommer « *storyplaying* » cette traversée et cet investissement actifs du récit par le lecteur, qui joue simultanément sur les trois niveaux de la fiction théorisés par Jean-Marie Schaeffer : « la feintise ludique partagée », « l'immersion mimétique » et « la modélisation analogique ».

il /elle peut se mirer (*se réfléchir*) imaginativement. A l'issue de longues enquêtes les chercheuses féministes de la « seconde génération » des *genders studies* ont ainsi été conduites à réviser des jugements péremptaires antérieurs, fondés sur une répudiation de principe de la féminité traditionnelle et conventionnelle et de ses genres fictionnels propres.<sup>22</sup> Dans *La Vérité de la fiction*, Jean-Pierre Esquenazi en arrive à proposer la notion théorique de « paraphrase » pour désigner cette relation spéculaire et cognitivement constructrice que le lecteur/spectateur établit avec la fiction qu'il habite et peut-être métabolise<sup>23</sup>. Erik Neveu et d'Annie Collovald, en enquêtant sur les lecteurs français contemporains passionnés de polar, ont débouché sur des conclusions homologues<sup>24</sup>.

L'un des acquis de ce « tournant culturel » pris par les recherches ès fictions populaires tient par conséquent à une prise en compte nouvelle de l'infinie variété des pratiques lectorales individuelles avérées, là où auparavant une approche strictement poéticienne raisonnait sur un lecteur populaire modèle se fondant lui-même dans une « masse ». Un double décrochage s'est donc opéré, d'une part avec la représentation du lecteur comme soumis nécessairement à un texte fort qui le dominerait, d'autre part avec l'assimilation de la « littérature populaire » à une « littérature de masse », car comme Richard Shusterman le notait dès 1991, « [L]a première erreur est de confondre la « multitude » et la « masse ». La popularité ne réclame que la première, alors que la dernière implique un tout indifférencié et homogénéisé. »<sup>25</sup>

La manière même de penser et d'étudier la « littérature populaire » a été corollairement modifiée fondamentalement depuis 15 ans par l'avènement d'une nouvelle notion englobante, celle de « culture médiatique », dont l'invention – comme l'a marqué très tôt Marc Lits lors d'un colloque fondateur<sup>26</sup> – a permis de dessiner un nouveau cadre théorique et méthodologique. Réinsérée au sein de notre biotope médiatique – dont la constitution progressive s'enclenche dans les années 1830 avec les premières industries culturelles de l'imprimé –, la lecture de tous a pu être appréhendée depuis le XIXe siècle comme l'appropriation de récits multimédias, inscrivant leurs dynamiques narratives dans des effets de sérialités croisées entre imprimé, scène et écrans. Certains tenants d'un « tournant culturel » radical sur le plan théorique, Eric Maigret et Eric Macé en tête, ont même pu affirmer que dans les « médiacultures » contemporaines, caractéristiques d'une « seconde modernité » se pensant moins massifiée, d'une part « les goûts culturels ne peuvent plus être pensés comme déterminés par les identités sociales, la légitimité ne gouvernant pas simplement notre rapport à la culture »<sup>27</sup>, et que d'autre part les usages médiaculturels de plus en plus ludiques et interactifs sont à rapporter à l'épanouissement d'un « individualisme expressif contemporain ».

<sup>22</sup> Comme le marque avec clarté Jean-Pierre Esquenazi dans sa synthèse *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation*, Paris, Armand Colin, 2007.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction. Comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris, Hermès/Lavoisier, 2009.

<sup>24</sup> Annie Collovald et Erik Neveu, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI/Centre Pompidou, 2004.

<sup>25</sup> Richard Shusterman, *L'Art à l'état vif - La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1991.

<sup>26</sup> Marc Lits, « Le concept de culture médiatique. D'Eugène Sue au concours Eurovision de la chanson », in *La Culture médiatique aux XIXe et XXe siècles*, Louvain, Université Catholique de Louvain, Les dossiers de l'ORM, COMU, n° 6, novembre 1999.

<sup>27</sup> *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Éric Maigret et Éric Macé dir., Paris, Armand Colin/ INA, 2005, p 174.



On l'aura compris, le regard traditionnel du chercheur littéraire sur les récits de grande consommation a pu être désincarcéré de /bousculé dans ses routines théoriques et ses préjugés canoniques par l'attention portée aux supports et aux pratiques de réception par d'autres approches disciplinaires ou transdisciplinaires : histoire, sociologie, études culturelles... De l'intérieur même du champ des études littéraires toutefois, de nouvelles perspectives théoriques et des synthèses consacrées à des genres aimés du grand public (fantasy, aventure, policier...) ont elles aussi ces dix dernières années contribué à enrichir le regard savant porté sur les corpus textuels dits « populaires » et sur leur lecture de plaisir.

Globalement, tous ces travaux ont dépassé l'approche « poétique » dominante depuis les années 1960 pour tenter une approche de type « esthétique », en se conformant à la préconisation de Paul Ricoeur de « restituer au terme d'esthétique l'amplitude de sens que lui confère l'*aisthesis* grecque, et [de ]lui donner pour thème l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'*affecte*. »<sup>28</sup>. Ils ont pu dès lors se concentrer sur la force anthropologique du jeu lectoral avec le texte et souligner que la littérature ne nous touche et ne nous intéresse au sens fort qu'en suscitant des émotions. Raphaël Baroni, dans son remarquable essai sur *La tension narrative*, en tirant le meilleur parti des avancées cognitivistes sur la fiction, notamment portées par les travaux de Jean-Marie Schaeffer<sup>29</sup>, a ainsi éclairé le rôle essentiel des « fonctions thymiques » du récit<sup>30</sup> que sont le « suspense », la « curiosité » et le « rappel » (ou « suspens paradoxal »), permettant de comprendre pourquoi les fictions dites populaires suscitent l'adhésion : c'est que leur fidélité aux fonctions fondamentales du récit classique et à son noyau irradiant de tension dramatique leur permet précisément de procurer avec prodigalité des émotions éphémères, lors même que ces émotions, aussi salutaires et nécessaires psychiquement qu'apparemment « gratuites », sont souvent dévalorisées dans le champ littéraire par les critiques qui dénoncent leur exploitation commerciale. Mais les analyses de Baroni, comme j'ai pu le soutenir lors du colloque international de Leeds sur le storytelling, éclairent aussi du même mouvement un point tout aussi essentiel : la *forme* même du *storytelling* est décisive sur le plan psychique pour ce qu'elle peut avoir de rassérénant par la puissance reconfortante de la mise en intrigue. On retrouve ici bien sûr la thèse capitale de Paul Ricoeur patiemment élaborée et démontrée tout au long de la somme de *Temps et récit*, selon laquelle le récit est planche de salut contre l'aporétique du temps vécu et permet de donner sens parce que forme à la temporalité. Anne Besson, lorsqu'elle raisonne sur les cycles et séries dans la littérature de genre marque dans une même optique le rôle foncièrement rassurant de cette forme narrative « par la représentation qu'[elle] propose d'une expérience apaisée et apaisante du temps »<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> Paul Ricoeur, *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1985, p 303.

<sup>29</sup> Voir Jean-Marie Schaeffer *Pourquoi la fiction ?*. Paris : Seuil, Poétique, 1999 ; id., Schaeffer, Jean-Marie. « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, <http://www.vox-poetica.org> ; id., « Le romanesque », <http://www.vox-poetica.org>

<sup>30</sup> « La « thymie » (du grec *tumos* qui signifie « cœur, affectivité) est une humeur, une disposition affective de base. En psychologie, la régulation de l'humeur se définit par une « fonction thymique ». [...] Nous nous servons de cette expression pour désigner des effets poétiques de nature « affective » ou « passionnelle » tels que la tension narrative, le suspens ou la curiosité par exemple. » Raphaël Baroni, op. cit., p 20.

<sup>31</sup> Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions, 2004 , p. 208-212.

A dire vrai, si au sein d'un vaste réseau international de chercheurs cette mutation du regard savant semble irréversible, elle est loin d'être encore acceptée par l'ensemble du monde intellectuel, et l'on peut appliquer in extenso à bien des postures critiques le jugement de Jérôme Bourdon formulé à propos des intellectuels face à la télévision :

« Élitisme traditionnel, néo-élitisme, réhabilitation populiste enfin, toutes ces attitudes ont un point commun ; celle de penser *globalement* le peuple amusé devant son écran, exactement comme on en pensait jadis le peuple ignorant et violent. »<sup>32</sup>

### **1-3 Rémanences et résistances d'un outillage mental et théorique /terminologique « archaïque »**

Le projet « "Fiction littéraire contre Storytelling : un nouveau critère de définition et de valorisation de la littérature ? » (Projet du Centre de Recherches en Littérature Comparée de l'Université de Paris-Sorbonne, soutenu par le Labex OBVIL (« Observatoire de la Vie littéraire »)), est de mon point de vue parfaitement emblématique de ce phénomène. Dans ses présupposés implicites, l'intitulé de ce projet spectacularise d'emblée un face à face entre deux arts de la parole postulés comme irréductiblement différents, et fait donc trop de concession à des attendus canoniques et à des créances symboliques qui piègent la réflexion en la prédéterminant. D'où le titre même de ma communication, lui-même indéniablement un tantinet provocateur : « "Fiction littéraire contre storytelling" ? Les pièges d'un vieux duel et d'un faux débat », par laquelle j'ai tenté de dire sans détours la perplexité d'un vaste réseau international de chercheurs en littératures populaires et culture médiatique lorsque nous voyons ressurgir en France, sous de nouveaux oripeaux terminologiques mis à la mode par le succès quasi pamphlétaire de l'essai de Christian Salmon *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*<sup>33</sup>, un cadre conceptuel binaire qui, depuis l'avènement de l'ère médiatique dans les années 1830 /1840 en Europe de l'Ouest, a été régulièrement mobilisé pour stigmatiser les fictions appréciées par le grand public, et à construire du même mouvement la Littérature en vecteur de distinction (au sens pleinement bourdieusien du terme) sociale et culturelle. J'ai déjà eu l'occasion à plusieurs reprises, dans différentes contributions à des ouvrages collectifs ou dans mon essai *Boulevards du populaire* (2005), de souligner à quel point les universitaires littéraires, fils et filles d'Aristote et des humanités classiques, gardiens et gardiennes du temple des Belles lettres, avaient tendance, le plus souvent de manière infra-consciente, à perpétuer, dans leur activité institutionnelle de prescription symbolique, des hiérarchies et des clivages forgés au sein du pôle de production restreinte du champ littéraire – pour employer encore une fois une notion bourdieusienne fort éclairante en la matière. Nul doute que le débat récent autour du storytelling posé ontologiquement comme aliénant, et donc érigé de manière expéditive en repoussoir de la fiction littéraire, nécessairement libératrice parce que « littéraire », mériterait en ce sens d'être questionné comme un révélateur de l'*habitus* de l'*homo academicus*, à tout le moins de l'*homo academicus* francophone.

J'ai montré ainsi tout d'abord que l'antagonisme actuellement construit entre « littérature » et « storytelling », dans le jeu des créances manichéennes qui le fondent et

<sup>32</sup> Jérôme Bourdon, op.cit., p 117.

<sup>33</sup> Christian Salmon, *Storytelling, La Machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*. Paris, La Découverte, 2007.

des « postures littéraires » – au sens théorisé par Jérôme Meizoz<sup>34</sup> – adoptées par les acteurs du débat, réactive une scénographie fondatrice, celle de la « Querelle du roman-feuilleton »<sup>35</sup> – pour emprunter le titre judicieux de l’anthologie rassemblée par Lise Dumasy –, qui vit dès la fin des années 1830 la « littérature industrielle » dénoncée par les élites comme dangereuse et avilissante, préluant ainsi à un siècle et demi de flétrissures symboliques et d’anathèmes<sup>36</sup>. J’ai montré ensuite à quel point la discussion française actuelle sur le storytelling peine à se dégager, sur les plans de la théorie et de la terminologie, de l’ombre portée de ces raccourcis et amalgames qui ont longtemps prévalu en matière de fabrication de la « valeur littéraire », au point de sembler étrangement ignorante de certaines avancées contemporaines de la recherche sur les « médiacultures » ou sur les usages de la fiction en régime multimédiatique.

J’ai donc pu conclure que le face à face « storytelling » vs « fiction littéraire » érige une opposition factice, mais que la « vertu » première de cette construction symbolique pour ses promoteurs réside précisément dans son pouvoir de discrimination symbolique, et donc que cette construction à la fois offensive et défensive, s’avère peut-être nécessaire aujourd’hui à certains acteurs du champ littéraire pour redéfinir leur identité vacillante de créateurs et d’intellectuels, à l’heure où les pratiques culturelles de tous les lecteurs-spectateurs-consommateurs/consommateurs (*producers*) relèvent massivement de ce que Richard Saint Gelais identifie dans son récent ouvrage *Fictions transfuges*<sup>37</sup> comme « le stade médiatique de la fiction », qui suscite le foisonnement de « polytextes » dont les avatars s’étoilent sur plusieurs supports, et ce faisant marque peut être sinon la fin du moins le déclin du « stade opéral » de la fiction, marqué par la prégnance de l’auteur et de l’œuvre qui lui est associée.

<sup>34</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, Genève/Paris, Slatkine Érudition, 2007 et Jérôme Meizoz, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève/Paris, : Slatkine Érudition, 2011.

<sup>35</sup> *La querelle du roman-feuilleton - Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*, Textes réunis et présentés par Lise Dumasy, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 1999.

<sup>36</sup> Je renvoie pour compléments à certaines de mes publications : Jacques Migozzi « Storytelling : opium du peuple et / ou plaisirs du texte ? », *French Cultural Studies*, 2010 (4), november. (Story-Telling in Contemporary French Fiction: le ‘prêt-à-penser’ and Reading Pleasure, Diana Holmes and David Platten eds) ; Jacques Migozzi, « Le lecteur « populaire » au miroir déformant du regard « savant » : 50 ans de recherches littéraires sur les fictions de grande consommation, entre constantes et mutations. » op. cit.

<sup>37</sup> Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Le Seuil, coll. Poétique, 2011. Voir notamment chapitre 8, p 380-381.

## 2) Quoi de neuf depuis dix ans ?

Malgré les résistances susmentionnées, il est toutefois patent que depuis une dizaine d'années les recherches consacrées aux fictions médiatiques n'ont cessé de prendre de l'ampleur, de s'attacher à de nouveaux objets, pour certains émergents et caractéristiques de notre « seconde modernité » pour parler comme Eric Maigret et Eric Macé (on pensera ici aux pratiques faniques ou aux interfaces vidéoludiques), et en bout de course d'obtenir un début de reconnaissance académique, y compris dans le champ universitaire français corseté par la division traditionnelle des sections du Conseil National des Universités. Il n'est que de voir l'expansion exponentielle des colloques, journées d'études, ouvrages, séminaires ... dont le portail de l'Association internationale des chercheurs en Littératures Populaires et Culture Médiatique se fait caisse de résonance, ou de constater à quel point se sont multipliés les sous-genres et les réseaux afférents de la recherche : game studies, adaptation studies, fan studies ..., le tout stimulé par l'apparition d'un nouveau type de chercheur, l'*acafan*, moins distancié dans ses usages personnels du corpus que l'*homo academicus* d'antan.

Je n'aurai pas ici la prétention de proposer une synthèse maîtrisée de chantiers en cours : l'association LPCM avec d'autres réseaux partenaires a précisément pris l'initiative d'organiser en octobre 2018 des Assises de la recherche en cultures populaires et médiatiques pour poursuivre cet objectif. Je ne viserai qu'à repérer ce que j'identifie comme quelques « ailes marchantes » de la recherche vive, et l'on excusera par avance le caractère allusif de certaines références, sinon désinvolte de certains oublis. Au demeurant on pourra aussi se reporter avec profit au numéro spécial récent de *Poétiques comparatistes* : « Fictions médiatiques et récits de genre : Pour en finir avec le populaire ? »<sup>38</sup>.

### 2-1 Les trans de récits circulants multimédiatiques.

#### 2-1-1 Fictions transfuges et transmedia au cœur de la convergence culture

Depuis une dizaine d'années, la formidable propension des récits multimédiatiques à s'étoiler de manière expansive et simultanée dans toutes les strates de notre existence a fait l'objet d'études éclairantes.

Sans céder au vertige de l'exhaustivité érudite, je ne convoquerai ici comme référence que l'ouvrage à bien des égards fondateur de Henry Jenkins *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*<sup>39</sup>, et plus précisément quelques lignes de son introduction :

« Avec la notion de convergence, je veux souligner à la fois un flux d'informations se déversant par le biais de multiples plates-formes médiatiques, une collusion entre les nombreuses industries des médias et le comportement nomade des utilisateurs de médias qui sont à la recherche de tous les types de distractions possibles. (...) La circulation du

<sup>38</sup> *Fictions médiatiques et récits de genre : Pour en finir avec le populaire ?*, Anne Besson dir., Société Française de Littérature Générale et Comparée, Collection Poétiques comparatistes, 2016.

<sup>39</sup> Henry Jenkins, *Convergence Culture : Where Old and New Media Collide*, New-York, New-York University Press, 2006.

Henry Jenkins, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, trad. de l'anglais par C. Jaquet, Paris, A. Colin/Ina Éd., coll. Médiacultures, 2013.

contenu des médias à travers différents systèmes médiatiques, par le biais d'économies en concurrence et au travers des frontières nationales, dépend essentiellement de la participation active des consommateurs. (...)

La convergence ne se produit pas par le biais de technologies médiatiques, aussi sophistiquées puissent-elles devenir. La convergence se situe dans le cerveau des consommateurs individuels et à travers leurs interactions sociales avec les autres. Chacun de nous construit sa propre mythologie à partir de bribes d'information extraites du flux médiatique, se transformant en véritables ressources à travers lesquelles nous donnons du sens à nos vies quotidiennes »

A lire le dossier dirigé par Mélanie Bourdaa sur « Le transmedia storytelling » dans la revue *Terminal* 112/ 2013<sup>40</sup>, on peut se convaincre de la fécondité d'un tel socle théorique, qui permet en particulier de repérer le rôle majeur des fans dans la circulation des contenus, comme le fait Frank Rose dans son ouvrage de 2011 *The art of immersion* prolongeant celui de Jenkins et proposant la notion de *deep media* :

« Tout comme Henry Jenkins, Frank Rose reconnaît l'importance des nouvelles technologies dans la création de ces processus immersifs et interactifs et loue les capacités d'adaptation des industries culturelles face aux changements des pratiques culturelles. Toutefois, son livre se concentre sur les expériences des publics et le deep media met l'accent sur le but du procédé immersif, c'est-à-dire comment faire pour que les publics s'engagent dans un projet multi-plateformes. (...) Pour lui, les jeux vidéos portent en eux toutes les caractéristiques nécessaires à une expérimentation interactive et engageante : la narration non linéaire, les différents univers et personnages, l'implication du joueur dans la continuité narrative. »

En complément de ces approches centrées sur le formidable développement d'une culture participative stimulée/ sécrétée par le *transmedia storytelling*, Richard Saint Gelais a de manière lumineuse dans son ouvrage de référence *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*<sup>41</sup>, doté de fondations théoriques solides la « transfictionnalité » si cruciale au « stade médiatique de la fiction » pour reprendre le titre de son chapitre 8 :

« Par « transfictionnalité », j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par reprise de personnages, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel. ».

Si des recherches récentes démontrent donc sans conteste que notre culture multimédiatique contemporaine suscitent l'avènement de publics immergés, participatifs et experts, d'autres recherches ont simultanément souligné que ce processus s'amorce très tôt dans l'histoire longue, désormais bi séculaire de la culture médiatique.

## **2-1-2 Des prémices et prémisses dès l'avènement de la CM transnationale : EPOP et ses enseignements.**

En réponse à un appel d'offres du Culture Office européen plusieurs équipes ont par exemple été amenées à scruter de manière inédite les fictions populaires dans une perspective à la fois transnationale et transmédiatique . L'équipe Littératures Populaires

<sup>40</sup> *Terminal* 112/ 2013 - Revues.org

<sup>41</sup> Richard Saint Gelais, *Fictions transfuges*. Op. cit. , Voir notamment chapitre 8, p 380-381.

et Cultures Médiatiques de Limoges a ainsi déployé de novembre 2008 à mai 2010, aux côtés de chercheurs de l'Université de Bologne et de l'Université Catholique de Louvain, une première recherche panoramique sur la circulation des fictions de grande consommation dans l'espace européen des années 1840 aux années 1930, dans le cadre d'un projet européen intitulé « EPOP : Popular Roots of European Culture through Films, Comics and Serialized Literature ». Ce travail a conduit à repenser la saisie théorique et diachronique de la culture médiatique.

Nous avons pu en effet aboutir à quelques constats rarement dressés.

Les processus d'import/export des fictions populaires sur une base transnationale mais aussi transmédiatique sont tout d'abord avérés à minima dans toute l'Europe occidentale et centrale dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle — les Mousquetaires de Dumas conquièrent par exemple l'Europe en quelques années, et brûlent les planches du Boulevard du Crime à Paris comme en Espagne, sous forme de zarzuelas — et augmentent exponentiellement dès les premières années du XX<sup>e</sup> siècle sous l'influence conjuguée de la sérialisation à grande échelle de la fiction imprimée (collections de romans bon marché, *dimenovels* propulsant des héros récurrents au rang d'icônes, fascicules illustrés pour la jeunesse...) et de la montée en régime du 7<sup>ème</sup> art. A moissonner les catalogues en ligne des bibliothèques nationales européennes, l'importance stratégique de la traduction saute donc du même coup aux yeux comme marqueur sinon comme vecteur d'une popularité paneuropéenne. J'ai pu par exemple souligner ce phénomène par quelques visualisations cartographiques de la diffusion multilingue spectaculaire des œuvres majeures du genre de cape et d'épée comme la trilogie des *Trois Mousquetaires*, *Le Bossu* de Paul Féval ou encore la série du *Scarlet Pimpernel* de la Baronne Orczy<sup>42</sup>.

A compter des années 1900, les industriels de la culture populaire désormais convertis à la sérialité ont de plus visiblement su conjuguer le soft power de la traduction à la force démultiplicatrice du clonage pour renforcer l'aura de certaines figures érigées en mythologies et doper leurs profits. Federico Pagello a pu étudier par exemple la métamorphose du sportman-cambrioleur anglais Raffles de William Hornung en Lord Lister, qu'on hésitera à qualifier d'allemand — même s'il fut créé par Kurt Madull en 1908 pour l'éditeur Berlin Verlaghaus für Volkliteratur und Kunst — tant son succès international fut immense par le biais des différentes succursales d'Eichler qui le publièrent dans différentes langues nationales en France, Danemark, Belgique, Pays-Bas, Italie, Russie, Turquie et même Argentine, Brésil et Indonésie. Car l'adaptation — quatrième constat — est aux côtés de la traduction et du clonage un paramètre majeur qui explique la circulation transnationale et transmédiatique des récits, au sens où elle confirme le succès, préalable ou simultané, de l'œuvre et/ou du personnage sur support papier mais du même mouvement l'amplifie. Qu'on n'en déduise pas toutefois que l'adaptation sécréterait un « prêt-à-rêver » homogénéisé à l'échelon international : si son potentiel de transculturalité cosmopolite est indéniable elle mérite sans doute d'être explorée tout autant dans sa capacité à reterritorialiser un récit circulant et à l'ajuster au contexte et au cotexte nationaux.

Prendre acte de cette émergence puis de cette expansion irrésistibles de la modernité multimédiatique en Europe des années 1830 aux années 1930 n'est pas sans conséquences épistémologiques et théoriques. D'abord cette évidence fragilise la pertinence scientifique de toutes les histoires littéraires, et plus largement de toutes les histoires culturelles, qui ont pu être conçues et publiées d'une part en traitant la

<sup>42</sup> Jacques Migozzi, « Circulation transnationale des romans et séries de la culture populaire en Europe (1840 - 1930) », en collaboration avec Farid Boumediene, in *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Florent Gabaude, Véronique Maleval et Marion Picker dir., Limoges, Pulim, Espaces Humains, 2012.

littérature comme un isolat hors sol économique et médiatique, d'autre part en hypertrophiant le paradigme national dans leur saisie sélective de la diversité des « biens symboliques », même fort peu canoniques, diffusés et consommés : il ne serait plus intellectuellement acceptable selon moi de concevoir par exemple aujourd'hui une Histoire du roman populaire français en limitant l'étude aux seuls romanciers de grande consommation français ou francophones publiant en France...

Ce constat peut conduire ensuite à débusquer dès la Belle Epoque, certes à une échelle plus discrète qu'en ce début de XXIème siècle, et probablement suite à des initiatives plus pragmatiques que théorisées, des phénomènes aujourd'hui appréhendés sous les notions de « globalisation » et de « glocalisation ». Les éditeurs européens de *dimenovels* dans le sillage d'Eichler exploitent ainsi la figure prototypique du détective, dont Conan Doyle propose à partir de 1887 (*A Study in Scarlet*) la version matricielle codante, en multipliant les séries apocryphes comme les imitations pendant un bon demi siècle, jusqu'à s'ajuster aux contextes nationaux : dans le cas de *Giuseppe Petrosino, il Sherlock Homes d'Italia*, un fameux policier italo-américain assassiné par la Mafia en 1909 remplace l'enquêteur de Doyle au fronton de la version italienne de la série apocryphe allemande *Aus dem Geheimakten des Welt-Detektivs* publiée par la succursale nationale de Eichler, la Casa editrice di arti e letteratura popolari. Le «transmedia storytelling » n'a de même peut-être pas attendu l'avènement de l'hyper-contemporaine « convergence culture » théorisée par Henry Jenkins pour se manifester. Il suffit de penser au cas de la trilogie américaine *The Exploits of Elaine*, publiée dans les éditions dominicales de *Hearst Magazine* simultanément à la diffusion du *serial* (film à épisodes), trilogie qui se métamorphose en France en un unique *serial* de 22 épisodes dont la novellisation par Pierre Decourcelle paraît en même temps dans *Le Matin* ; ce qui conforte les conclusions de Monica dall'Asta dans *Trame spezzate*, lorsqu'elle diagnostique dans la sérialité des années 1910 et 1920 une matrice poétique transmédiatique<sup>43</sup>.

A scruter attentivement la première phase de la culture médiatique globalement dominée par l'imprimé de masse, on peut donc y déceler les prémices, et même parfois bien plus, de certains dispositifs ou processus dominants aujourd'hui au sein de la culture *mainstream* promue par les industries de contenus contemporaines. Gardons-nous toutefois de sur-estimer dans notre saisie rétrospective de la culture populaire européenne la part « moderne », car promise à une expansion multimédiatique, au détriment du reste des produits et des usages qui seraient considérés comme seulement rémanents ou archaïques. En Pologne par exemple jusque dans les années 1920 l'essentiel les fictions populaires relevaient quantitativement et qualitativement de littératures dites « de mercerie », « de foire » ou « de pavé », dont les contenus et les ressorts de séduction n'étaient pas homologues à ceux de leurs contemporains ouest-européens, roman-feuilleton ou dime novel, puisque faisant la part belle à d'ésotériques « Clefs des songes » ou déclinant la légende de *Geneviève princesse de Brabant* en 68 éditions différentes à partir de 1838. Ce qui nous rappelle en retour que l'Europe de l'Ouest elle-même tout au long du XIXème, bien qu'engagée à compter des années 1830 dans la construction progressive d'une modernité multimédiatique, est concernée par des productions et usages comparables, comme le prouvent les travaux de Jean-François Botrel sur la *litteratura de cordel* en Espagne ou les recherches d'envergure sur l'almanach impulsées voici une vingtaine d'années par Hans-Jurgen Lüsebrink et Jean-Yves Mollier. La culture médiatique européenne, de 1830 à 1940 – et probablement au delà – reste donc

<sup>43</sup> Monica Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Genova, Le Mani, Microart's Edizioni, 2009.

spectaculièrement disparate malgré les processus d'homogénéisation des représentations portées par l'acculturation de masse et l'expansion urbaine, au point qu'il conviendrait sans doute par précaution de raisonner sur *des* cultures médiatiques européennes, d'autant que, comme le montre Matthieu Letourneux sur le cas des romans d'aventure de l'entre-deux-guerres — en s'emparant de notions proposées par André Gaudreault, des « séries culturelles » nationales filtrent et organisent la réception éditoriale comme lectorale des œuvres importées, en les resémantisant en fonction du « paradigme culturel » d'un pays à une époque donnée<sup>44</sup>.

Prendre conscience de cette réalité contrastée amène le chercheur à questionner la pertinence de ses cadres d'analyse, peut-être subrepticement biaisés : les périodisations et théorisations de la culture médiatique dominantes semblent de fait largement extrapolées à partir des phénomènes et des temporalités observées dans l'Europe de l'Ouest et l'Amérique du Nord, et probablement en privilégiant qui plus est pour le XIX<sup>ème</sup> et début XX<sup>ème</sup> siècles les « modèles » des deux superpuissances dominant l'Europe du roman d'après les analyses de Moretti<sup>45</sup>, i.e. la France et la Grande-Bretagne. Plaquer cette périodisation sur nombre de pays, ruraux et plus lentement gagnés par l'industrialisation et l'alphabétisation de masse, aboutit à ne penser conséquemment leur culture médiatique qu'en termes de retard par rapport à la norme, celle d'un Occident alphabétisé précocement et développant les industries culturelles de l'imprimé de masse scolaire et de divertissement. Or on pourrait soutenir au rebours que les voies d'accès à la culture médiatique sont plurielles, ce qu'indiquait J-F Botrel au début de sa contribution à *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques. 1860-1940*<sup>46</sup>.

La saisie des cultures médiatiques, ainsi réévaluées dans leur bigarrure, devrait s'en trouver significativement modifiée à plus d'un titre : les chercheurs auront sans doute intérêt à se montrer plus attentifs au pouvoir popularisant des médias fondés sur la performance ( théâtre, oralité traditionnelle) et corollairement à prendre acte que la culture médiatique n'est pas antagoniste dans son rayonnement et ses modes de manifestation avec le maintien d'une littérature populaire imprimée plus traditionnelle, davantage en phase avec l'oralité théorisée par Paul Zumthor, et continuant à proposer à ses lecteurs des textes souvent marqués par le didactisme ou la visée édifiante: la culture médiatique ne serait donc pas nécessairement dominée, du moins dans une première séquence historique, par le divertissement, comme nous le postulons en rabattant sur ses origines des phénomènes aujourd'hui écrasants dans notre « société du spectacle », mais laisserait encore place à des imprimés de grande consommation prétendant apporter un savoir d'usage ou de sagesse sur le monde, par exemple l'almanach qui garde jusqu'au XX<sup>e</sup> siècle sa fonction de livre d'usage dans certains pays et n'évolue pas de manière folklorisante, car il ne subit pas encore la concurrence de la grande presse et l'imposition du paradigme narratif propagé par « la civilisation du journal »<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Matthieu Letourneux, « Circulation internationale des imaginaires et séries culturelles. Les traductions de romans d'aventures dans l'entre-deux-guerres », in *Les racines populaires de la culture européenne*, Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert et Jean-Louis Tilleuil dir., Bruxelles, Peter Lang, 2014.

<sup>45</sup> Franco Moretti, *Atlas du roman européen 1800-1900*, Seuil, La couleur des idées, 2000

<sup>46</sup> Jean-François Botrel, « Entre imprimé et oralité : l'essor de la culture de masse en Espagne (1833-1936) », in Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli, François Valloton (dir.), *Culture de masse et culture médiatique en Europe et dans les Amériques, 1860-1940*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Le nœud gordien, 2006, p. 143.

<sup>47</sup> Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Eve Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La Civilisation du Journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Nouveau monde éditions, 2012.



## 2-2 Poétique et pragmatique du « storyplaying » fictionnel : l'intrigue et la sérialité reconsidérées.

Parallèlement aux échanges croissants des chercheurs spécialisés en LPCM déjà évoqués durant les années 1990 et 2000, des travaux majeurs, tels ceux du cognitiviste Jean-Marie Schaeffer avaient réhabilité l'importance anthropologique de la fiction en soulignant la complexité et la nécessité du jeu fabulatoire. C'est en prolongeant ces travaux dans une perspective poéticienne nourrie de l'herméneutique ricoeurienne que Raphaël Baroni a pu à compter de 2007 éclairer de manière décisive la dynamique de la tension narrative fondatrice du storytelling/ de l'intrigue<sup>48</sup>.

Il a pu souligner à de multiples reprises et continue à le faire, comme dans sa contribution à *Finding the Plot. Storytelling in Popular Fictions*, à quel point cette tension est nécessaire et jubilatoire car nous avons foncièrement besoin d'être intrigués par des récits intrigants pour que « le vécu passionnel se converti[sse] en histoire passionnante ». Sa démarche contribue à un renouvellement du regard car autorise une reconnaissance – sur tous les plans : cognitif, affectif, mais aussi symbolique – de la *discordance* éprouvée par le lecteur lors de la « lecture à l'endroit », i.e. celle de tous, alors que le regard savant – y compris celui de Paul Ricoeur ! – a jusqu'ici quasi exclusivement valorisé la saisie rétrospective et analytique d'une « lecture à l'envers », insistant ce faisant sur la *concordance* architecturée du récit, donc sur sa capacité à donner forme et sens à l'expérience humaine, mais hypertrophiant sans doute du même coup son pouvoir à modéliser les représentations de ses lecteurs... par le storytelling.

Autre évidence revisitée et questionnée : celle du caractère foncièrement répétitif des fictions populaires et de leur plaisir fondé sur l'itération, tant de fois soulignée, depuis Umberto Eco parlant d'« orgie de redondance » « offrant au lecteur les joies de la reconnaissance du déjà connu », jusqu'au deuxième critère du « modèle paralittéraire » de Daniel Couégnas (« Une tendance à la reprise inlassable des mêmes procédés[...]»), en passant par John Cawelti et sa notion de genres « formulaires ». Personne ne disconvient de ce tropisme des formes et des genres populaires pour le retour du Même, le ressassement, le recyclage à tous niveaux, mais le plaisir pris par le lecteur à ces variations dans la répétition est saisi de manière neuve dans sa complexité, sans être réduit à « un plaisir régressif de retour à l'attendu » (Eco). Matthieu Letourneux, dont les travaux s'attachent à mieux cerner les enjeux de la sérialité narrative en matière de poétique des récits et de leurs usages souligne par exemple avec subtilité, dans son HDR soutenue en décembre 2014, que la prédictibilité de l'intrigue et de ses composants dramatiques et thématiques est au cœur du jeu lectoral : affranchi des pesanteurs de la référentialité et de la relation à un auteur comme garant du texte, le storytelling sériel tire toute sa dynamique d'une intertextualité matricielle et procure au lecteur averti une « ivresse devant les infinies virtualités et l'arbitraire du conte ». En scrutant les usages interactifs des fans, s'emparant de leurs récits-cultes, parfois de manière hétérodoxe par rapport au canon de l'auteur ou du producteur, et faisant ainsi proliférer une nébuleuse de fanfictions à partir d'un récit-source, on peut de même se convaincre avec Anne Besson que le

<sup>48</sup> Raphaël Baroni, *La tension narrative, Suspense, curiosité et surprise* Paris, Seuil, Poétique, 2007. Id., *L'oeuvre du temps*, Paris, Seuil, Coll. Poétique, 2009.

storytelling des fictions visant le grand public, tout formulaire qu'il soit, fonctionne comme un incubateur de digressions. Anne Besson, lorsqu'elle considère la montée en puissance ces vingt dernières années, tant en littératures de genres qu'à la télévision, des récits cycliques à arc(s) narratif(s) long(s) au détriment des récits sériels fondés sur la duplication d'une formule à arc narratif court, affirme même que ce phénomène contemporain invalide la thèse désormais classique d'Umberto Eco selon laquelle « la narrativité de la redondance » des récits de grande consommation aurait pour fonction de rasséréner le lecteur accablé par l'opacité et la « surcharge informative » de « notre société industrielle contemporaine ».

Un faisceau convergent de recherches récentes s'efforcent donc de rendre compte du jeu fictionnel, en insistant particulièrement sur sa force immersive. Les corpus de démonstration privilégiés dans cette optique sont incontestablement les pratiques vidéoludiques proliférantes aujourd'hui et corollairement les expériences contemporaines de la fiction comme univers alternatifs.

Mélanie Bourdaa a pu souligner par exemple que « Les ARG (Alternate Reality Games) s'inscrivent dans cette volonté propre aux stratégies transmédias de brouiller la frontière entre réalité et fiction. Ces jeux sont qualifiés de « réalité alternée » parce qu'ils s'inscrivent non seulement dans l'univers diégétique de la fiction mais utilisent également le monde réel comme terrain de jeu pour se déployer. Ces jeux hybrides s'attachent à placer les joueurs dans le processus même de fiction augmentée. »<sup>49</sup>

Anne Besson, pour sa part, dans son ouvrage *Constellations* (2015)<sup>50</sup>, propose pour sa part une approche systémique de « l'expansion des univers fictionnels induite par la démocratisation d'Internet et [du] bouleversement des modalités et postures de réception qui en découlent ». Pour « décrire la culture au présent », « sans être dupe des idéologies véhiculées et des intérêts industriels en jeu », Anne Besson entreprend de manière très convaincante de faire dialoguer deux champs critiques, théories de la fiction et *cultural studies* nourries de sociologie et d'anthropologie culturelle, dont elle s'attache à démontrer la complémentarité heuristique pour « décrire ce qui se passe « quand les œuvres deviennent des mondes » et que symétriquement l'être humain et le monde où il vit se trouvent « fictionnalisés », à des fins ludiques ou instrumentales ». Elle propose ainsi une approche tout à la fois rigoureuse et passionnante de l'extension contemporaine du domaine du ludique, qui l'amène à proposer rien moins sur le plan théorique qu'un nouveau régime intermédiaire entre « réalité » et « fiction », régime fondé sur la « création active de créance » et une posture à l'articulation du « play » et du « game », « celui des fictions auxquelles on veut croire, qui fut celui des mythes dans la perspective phylogénétique, des jouets-compagnons « transitionnels » dans l'ontogénèse de chacun »<sup>51</sup>.

Elle ne craint pas ainsi d'affirmer au rebours d'une certaine vulgate postmoderniste des études médiatiques que l'investissement des univers imaginaires n'induit pas, tout au contraire, « une déterritorialisation virtualisante des fictions ». Elle propose de même de dépasser le paradigme classique de la « « willing suspension of disbelief », fréquemment invoqué pour expliquer sur le plan pragmatique l'alliance de « feintise ludique partagée »

<sup>49</sup> Mélanie Bourdaa, « Le transmedia, entre narration augmentée et logique immersive », in dossier Inaglobal d'octobre 2014, <http://www.inaglobal.fr/numerique/dossier/quest-ce-que-le-transmedia> (consulté le 23 juin 2017)

<sup>50</sup> Anne Besson, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS éditions, 2015.

<sup>51</sup> Ibid., p 491.

et d' « immersion mimétique » au cœur de toute expérience fictionnelle, pour, avec Janet Murray, défendre la thèse d'une « création active de créance » chez le récepteur, qui prendrait part à son immersion en s'efforçant « de renforcer plutôt que de mettre en question la réalité de l'expérience »<sup>52</sup>. Elle se risque enfin à prendre ses distances avec les travaux de Françoise Lavocat ou Marie-Laure Ryan, fondés sur des corpus textuels, travaux qui opposent « monde » et « jeu » du point de vue de l'appréhension du récepteur, l'un étant réputé pour favoriser l'immersion, l'autre impliquant une forme de distance et de détachement ; or les recherches d'Anne Besson, menées sur des corpus multimédiatiques et sur leurs usages aujourd'hui, l'amènent à conclure que les évolutions contemporaines tendent à une coexistence de ces deux tendances et que « s'il y a alternance entre ces deux positions, comme le suggérait Marie-Laure Ryan, celle-ci est devenue une oscillation, trop rapide pour être sensible ou pertinente. »<sup>53</sup>

Très récemment, dans le cadre du séminaire PHISTEM –LPCM, Paris 10, en novembre 2016, Françoise Lavocat a pu s'interroger dans un exposé intitulé « La hantise du simulacre, du livre au jeu vidéo » sur les fictions populaires comme nouveaux corpus et nouveaux horizons des théories de la fiction. Elle a ainsi proposé « une hiérarchie des différents médias au regard de l'immersion fictionnelle, en posant la question fondamentale du lien éventuel entre degrés d'immersion et croyance, ou plus précisément, plasticité doxastique (mobilité des croyances) ».

#### **2-4 Pour étudier les fictions multimédiatiques et leur sérialité proliférante, le défi du big data et les gageures du distant reading**

Dans le cadre du projet EPOP précédemment mentionné, avec l'espoir de mener méthodiquement notre investigation et de capitaliser les résultats de notre collecte, nous avons pris l'initiative de créer une première base de données... et nous sommes rapidement heurtés aux difficultés et limites d'une telle entreprise, dès lors qu'elle ne se conformerait pas aux nouvelles normes OAI (Open Archives Initiative) adoptées au plan international par toutes les grandes institutions de conservation. Notre tâtonnement expérimental nous a donc convaincus que nous devons viser la création d'un outil beaucoup plus ambitieux, offrant des garanties incontestables en termes de pérennité et d'interopérabilité dans l'archivage, et proposant de manière novatrice, en les couplant au silo de stockage, d'une part des fonctionnalités de moissonnage automatique des métadonnées (en général pour un imprimé : nom de l'auteur, titre, nom du traducteur, éditeur, collection, lieu d'édition, date d'édition) d'autre part des modules de conversion automatisée, sous forme de productions graphiques (cartes, graphes, histogrammes, tableaux statistiques), des résultats de requêtes multicritérisées sur ces métadonnées. C'est pourquoi entre 2011 et 2013, un nouvel outil a été conçu à partir d'un enrichissement du progiciel OMEKA, outil qui combine adéquation à la norme Dublin Core Extended des données recueillies, harmonisation des données issues du moissonnage, sémantisation des données par adjonction de champs thématiques, interface web pour libre accès, et qui permet aussi des applications de traitement graphique des résultats de la recherche multicritères. Cette nouvelle base peut être alimentée manuellement, mais

<sup>52</sup> Ibid., p 407.

<sup>53</sup> Ibid., p 360-361.

peut donc aussi moissonner automatiquement les notices des catalogues en ligne de bibliothèques nationales. Ce faisant nous avons visé à engager une deuxième étape de la démarche de « distant reading », prônée de manière pionnière par Franco Moretti depuis 10 ans mais pratiquée sans l'apport des outils numériques permettant la collecte, le stockage et l'exploitation statistique et graphique des données et métadonnées. Dès son *Atlas du roman européen*, Franco Moretti plaide en effet pour une approche géographique de la littérature, en pariant que les cartes peuvent être mobilisées comme des « *instruments analytiques* qui démontent l'œuvre d'une façon inhabituelle et imposent de nouvelles tâches à l'intelligence critique ». Et d'ajouter « C'est là une des frontières de l'histoire littéraire : le défi de la quantité – de ce 99% de la littérature qui est tombé dans l'oubli et que personne n'entend revendiquer. » C'est précisément sur ces 99% promis au « grand massacre » par la faucheuse du canon<sup>54</sup> que le consortium de chercheurs peu à peu fédérés par la dynamique du projet EPOP ont prétendu raisonner. Depuis le premier balisage du chantier entre 2008 et 2010, qui a permis la mise en ligne d'un Musée virtuel, la campagne de fouilles s'est poursuivie de multiples manières : d'une part par l'organisation d'un colloque international à Louvain en 2011, prolongé par la publication d'un volume collectif<sup>55</sup>, ainsi que par un numéro spécial de revue<sup>56</sup> ; d'autre part par des travaux monographiques consacrés à des figures archétypales comme Sherlock Holmes<sup>57</sup> ou Fantômas<sup>58</sup> (Artiaga and Letourneux, 2013). Parallèlement la collection permanente du Musée Virtuel mentionnée précédemment a été enrichie par des expositions thématiques en ligne sur les figures de Fantômas, du Gentleman-cambrioleur et de l'Aviateur, expositions conçues scientifiquement par des chercheurs du consortium (respectivement Loïc Artiaga, Federico Pagello et Olivier Odaert)<sup>59</sup>. C'est en se revendiquant enfin de cette approche qu'un projet piloté par la Queen's university de Belfast a été financé en 2014-2015 par le Arts and Humanities Research Council de Grande-Bretagne. Ce projet intitulé « Visualising European Crime Fiction: New Digital Tools and Approaches to the Study of Transnational Popular Culture » a porté l'accent sur le perfectionnement du silo de données Omeka et de ses interfaces d'exploitation graphique, en circonscrivant un corpus-test générique et quelques territoires nationaux d'expérimentation (Grande-Bretagne, France, Hongrie).

Le recours au *distant reading* fondé sur la *big data*, autrement dit la saisie panoramique de la production et de la diffusion matérielle d'énormes corpus, est fructueux pour le chercheur en fictions de grande consommation : par une approche comparative inédite, il porte au jour des phénomènes sériels, dissipe les approximations d'études lacunaires, et débouche sur des questionnements épistémologiques. Ne tombons pas pour autant dans un enthousiasme positiviste hors de propos : l'entreprise est ardue, chronophage, et ne saurait rendre compte de tous les enjeux de la circulation des récits et des imaginaires... Les premières expériences de moissonnage en masse de métadonnées auprès des bibliothèques nationales européennes menées depuis 2010 ont en effet tout d'abord révélé à quel point étaient délicates, sinon problématiques, la collecte et la fiabilisation des données nécessaires pour mesurer la diffusion et la circulation des fictions de grande

<sup>54</sup> Voir Franco Moretti, « The Slaughter house of Literature », in *Distant Reading*, Verso, Londres/NewYork, 2013, p. 63-89

<sup>55</sup> Stéphanie Delneste, Jacques Migozzi, Olivier Odaert, et Jean-Louis Tilleuil (dir.), *Les racines populaires de la culture européenne*, op. cit.

<sup>56</sup> Migozzi Jacques ed. , *Journal of European Popular Culture*, volume 5, number 1, Londres, Intellect, 2014.

<sup>57</sup> Natacha Levet, *Sherlock Holmes. De Baker Street au grand écran*, Paris , Éditions Autrement, 2012

<sup>58</sup> Loïc Artiaga, Matthieu Letourneux, *Fantômas ! Biographie d'un criminel imaginaire*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2013

<sup>59</sup> Voir <http://www.popular-roots.eu>

consommation. Le chercheur doit composer avec le développement technologique et ergonomique inégal des sites des bibliothèques nationales, comme avec la précision inégale des notices descriptives suivant les pays, s'il parvient à franchir la barrière empirique de la langue, y compris dans le cas des alphabets grec ou cyrillique... Les catalogues numérisés s'avèrent de plus lacunaires pour le XIXe siècle en matière de volumes édités, lacunes qui touchent à la béance pour quasiment toutes les publications sur supports périodiques (roman-feuilleton, éditions en fascicules, dime novels au XXe). Quelques casse-têtes méthodologiques et jeux de pistes émaillent de plus l'investigation lorsque certains romans sont réintitulés au moment de leur traduction ou lorsque certaines notices assimilent dans le même champ auteur et traducteur ... Bref, on l'aura deviné, la fiabilisation des métadonnées avant exploitation par le *distant reading* exige un travail préalable long, et parfois rebutant — qui prescrit donc forcément un effort collectif de longue haleine —, travail de « nettoyage » d'une part, travail d'enrichissement de la moisson d'autre part par la consultation d'autres sources bibliographiques que les catalogues en ligne, par exemple le recensement des séries de *dime novels* par des réseaux d'amateurs érudits. analyses sur la centralisation qui caractériserait la circulation du roman toutes les publications sérielles, que ce soit en fascicules ou dans les journaux et magazines.

Un autre enseignement majeur de l'expérience collective ici relatée tient aussi aux limites de la productivité d'un *distant reading* qui ne serait fondé que sur des métadonnées. Si le projet EPOP et ses prolongements ont permis de commencer à mettre en lumière des transferts interculturels et des métissages de représentations aussi cruciaux que peu étudiés jusqu'alors globalement, ces phénomènes ne sauraient en effet être pleinement saisis dans tout leur empan et leur complexité sans recours à l'archive. Ils découlent de fait de l'activité inlassable d'une myriade d'acteurs de la chaîne de l'imprimé (éditeurs, traducteurs...) comme de l'industrie cinématographique, souvent oubliés ou méconnus. Sans informations précises sur les « mondes de l'art » (pour parler comme Howard S. Becker) de ces passeurs culturels qui ont participé à, et pour les plus hardis impulsé, cette nouvelle donne culturelle transnationale et transmédiatique, notre appréhension de la circulation des œuvres et des imaginaires risque de rester incomplète, en tous cas de ne pouvoir rendre compte des logiques d'acteurs comme des raisons anthropologiques qui président à l'appropriation des récits médiatiques importés par les « séries culturelles » du pays d'accueil.

Pour conclure de manière quelque peu cavalière cet exposé de travail, je pointerai une question dont l'éternel retour, à intervalles réguliers, prouve s'il en était besoin que les recherches sur les fictions populaires ne peuvent s'exonérer, quoi qu'on prétende, du « politique » au sens large du terme. Ce faisant, je prolonge ici de manière fort expéditive un débat dont le cycle de rencontres internationales organisées à Limoges en 2006 et 2007 s'est fait largement l'écho<sup>60</sup>.

## **2-5 Penser les enjeux éthiques et politiques/ idéologiques de l'expérience esthétique procurée par la fiction multimédiatique**

<sup>60</sup> Voir *Roman populaire et idéologie*, Jacques Migozzi et Loïc Artiaga dir., *Belphégor*, Volume 9, n° 2, janvier /février 2010, : <http://etc.dal.ca/belphegor/> (rencontres Limoges 2006-2007)

Au risque de passer pour schématique, j'irai vite en besogne en condensant le questionnement entêtant qui tarraude un certain nombre de chercheurs qui attachent du prix, de l'attention, de l'engagement intellectuel à l'étude des fictions populaires/multimédiatiques : L' « attention oblique » et la « lecture nonchalante » théorisées par Hoggart, ou encore le concept gramscien d' « hégémonie » que mobilisent les chercheurs plaçant pour une approche culturaliste des médiacultures appréhendées comme des « culture en archipels » ( Eric Maignet, Eric Macé, Hervé Glévarec ... )<sup>61</sup> sont-elles toujours des notions pertinentes pour penser la subjectivation identitaire construite par les individus médiaculturels contemporains, consommateurs « hyper esthétiques » si l'on suit les analyses de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy<sup>62</sup> ? Peut-on vraiment créditer les lecteurs-spectateurs-consommateurs/consommateurs du XXI<sup>ème</sup> siècle d'une réelle maîtrise du jeu fictionnel pour donner sens et singularité à leur vie, ou faut-il considérer leur immersion/participation comme un leurre du nouveau capitalisme pour mieux les dominer ? ...

Répondre à cette question touche par bien des côtés à la « quadrature du cercle », que doit affronter de manière chronique le chercheur en culture populaire sur le plan de l'éthique intellectuelle, ou pour le dire autrement du positionnement politique – au sens très large du terme – du chercheur-observateur dès lors qu'il a pris le parti de ne pas cultiver une posture « apocalyptique » mais de se comporter en intellectuel « intégré » – pour reprendre un distinguo fameux proposé dès 1964 par Umberto Eco. A plusieurs reprises dans son ouvrage récent *Constellations* (par exemple p 280 ou p 382-383), Anne Besson souligne ainsi par exemple l'écartèlement ou le flottement possible du chercheur entre les deux postures antagonistes d'adhésion ou d'ironie, chacune renvoyant à un paradigme politique, l'*empowerment* dans un cas, la manipulation aliénante par les industries culturelles dans l'autre. Si en apparence Anne Besson tente de s'extirper de cette dichotomie pour privilégier un point de vue neutre, je crois déceler sous sa plume, au moins à deux reprises, une résistance d'un sur moi politique face à l'immersion, sinon béate du moins déculpabilisée, dans des univers alternatifs, immersion qu' Anne Besson, à force d' observation et de théorisation, pourrait passer pour justifier et cautionner. Sous l'éloge de l'illusion fictionnelle hédonique et consolatoire, on peut repérer ainsi p 253-254 une pointe de résignation désabusée, qui semble encore plus appuyée à la page 483 avec l'aveu que « pour « changer le monde » symboliquement, illusoirement, et mieux supporter notre impuissance individuelle (et notre fatigue d'avance à même essayer) devant l'incapacité collective à en détourner les apocalypses annoncées – férocité du capitalisme financier, inégalités mondiales, désastres écologiques – on « augmente » la réalité d'autres possibles, bifurcations alternatives comme autant de promesses qui martèlent « c'est possible », on en réinvente le passé et l'avenir, en y privilégiant les « merveilles » ».

Décidément, nous n'en avons pas encore fini — et c'est sans doute tant mieux, tous comptes faits — avec le débat récurrent sur la fonction idéologique des fictions de grande consommation, dont Gramsci a très tôt diagnostiqué la force anthropologique et politique de « rêve les yeux ouverts » procurant « espoir et consolation ».

<sup>61</sup> *Penser les médiacultures*. Op. cit.

Hervé Glévarec, *La culture à l'heure de la diversité*, La tour d'Aigues, Editions de l'Aube, 2013.

<sup>62</sup> Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste.*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2013.

