Le lecteur “ populaire ” au miroir déformant du regard “ savant ”: 50 ans de recherches littéraires sur les fictions de grande consommation, entre constantes et mutations

Jacques Migozzi

▶ **To cite this version:**

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. Jamil Dakhlia, Delphine Le Nozach, Céline Ségur. A la recherche des publics populaires. 2 Etre peuple, 33, Presses Universitaires de Lorraine, 2016, Questions de communication, série Actes. hal-02437750

HAL Id: hal-02437750
https://unilim.hal.science/hal-02437750

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.

« A la recherche des publics populaires » / colloque 2 « Être peuple »

Le lecteur « populaire » au miroir déformant du regard « savant » : 50 ans de recherches littéraires sur les fictions de grande consommation, entre constantes et mutations.

Jacques Migozzi

Jacques.migozzi@unilim.fr

Équipe Littératures Populaires et Cultures Médiatiques / EA 1087 Espaces Humains et Interactions Culturelles, Université de Limoges

« Peuple et populaire étant des outils politiques, on fabrique, avec eux et par eux, de la politique, de la science et de la conscience politiques ; en effet ce sont des termes qui mobilisent, qui secrètent de la mobilisation et qu'on ne peut employer innocemment.»

(Bollème, 1986 : 28) .

Geneviève Bollème pointait déjà voici plus de 25 ans dans son ouvrage *Le Peuple par écrit* le surinvestissement idéologique des notions vertigineusement polysémiques de « peuple » et de « populaire ». Peut-être plus que d'autres catégories de chercheurs, les universitaires spécialistes de littératures, dès lors qu'ils se sont attachés – et pour les générations de pionniers assez témérairement – à étudier les fictions de grande consommation, ont dû se

colleter avec cette terminologie saturée axiologiquement et les discriminations sociales, esthétiques et institutionnelles qu'elle reflétait et induisait tout à la fois. Fils et filles par excellence des Humanités classiques, ils étaient en effet à ce titre missionnés pour garder le temple des Belles Lettres, en perpétuant les hiérarchies symboliques du canon culturel au sein d'une instance de conservation de la « valeur littéraire », qui refoulait et occultait les « mauvais genres ». Or le parti même de s'intéresser à des corpus discriminés comme « paralittéraires » les a conduits à questionner progressivement les créances, construites par le champ littéraire et perpétuées par des logiques de champ universitaire (Migozzi, 2000) sur lesquelles se fondaient leur jugement de clercs. Chemin faisant, c'est la construction même d'une figure de lecteur « populaire » par le regard savant dont les présupposés ont été débusqués et contestés ; à dire vrai la notion même de « lecteur populaire », identifiable socialement et phénoménologiquement dans son habitus et ses pratiques, semblerait aujourd'hui se diluer, au profit d'une réévaluation des usages lectoraux du grand public, éclectiques et complexes.

C'est cette mutation épistémologique que je me propose de mettre ici en perspective. Pour ce faire, il conviendra tout d'abord de rappeler que depuis la querelle fondatrice du roman-feuilleton, qui fait rage dès les années 1840 avec l'émergence des premières industries culturelles de l'imprimé, le roman populaire et son lecteur, présumé aliéné, ont été durablement stigmatisés par les élites intellectuelles : opium du peuple, la lecture de plaisir fondée sur le divertissement fictionnel a été longtemps soupçonnée de mystifier ses consommateurs naïfs. On comprendra mieux dès lors pourquoi les premières recherches sur les « paralittératures » resteront – à leur corps défendant pour l'essentiel– souvent marquées jusqu'aux début des années 1990 par ce paradigme de la domination et ce point de vue canonique et dépréciatif. Depuis une vingtaine d'années, les recherches pluridisciplinaires sur les fictions de grande consommation marquent en revanche une évolution radicale du regard

savant sur les récits *omnibus* d'hier et a fortiori d'aujourd'hui, même si les attendus critiques et « apocalyptiques » hérités de l'École de Francfort restent toujours vivaces, comme en témoigne le succès de certaines diatribes récentes contre le *storytelling*. (Salmon, 2007)

Haro sur le « roman populaire » et son lecteur mystifié

Les récits de large consommation produits par et pour les industries culturelles, depuis l'entrée dans l'ère médiatique avec l'invention du roman-feuilleton aux alentours de 1836 (Thérenty et Vaillant, 2001) , ont constamment fait l'objet par les élites de suspicions et d'anathèmes, dont les attendus et même les formulations métaphoriques sont d'une stupéfiante stabilité : « poison de l'âme », « opium du peuple », les mauvais genres porteraient les stigmates d'une « littérature industrielle », produite « à la vapeur » par des « ouvriers payés à la toise », et feraient des ravages dans les cerveaux enfiévrés de lecteurs subjugués, pris aux pièges de sortilèges romanesques aliénants. Par delà leurs antagonismes, cléricaux comme progressistes laïques tout au long du XIXe siècle, puis tout au long du XXe siècle marxistes comme conservateurs de toutes obédiences ont tous souscrit au même jugement péjoratif, qui érige la lecture-plaisir du livre-marchandise en passe-temps mystificateur, qu'il faut combattre, ou à tout le moins surveiller et encadrer. Qu'on en juge par un bref florilège :

« Le génie du mal a recruté une armée de poètes et de romanciers dont le talent a contribué plus qu'on ne le pense à l'explosion des révolutions qui sont venues périodiquement affliger la France. […] Nous considérons comme perdus pour la double cité du ciel et de la terre ceux qui lisent certains romans que tout le monde désigne… » (Prospectus de 1853 des éditeurs de la Bibliothèque des poètes et romanciers chrétiens)

« De nos jours , la peste est inoculée aux âmes à profusion sur nos marchés littéraires et le peuple, alléché par l'attrait de ce poison, l'achète en quantité ; il lit avec avidité des romans qui doivent leur succès à leur caractère pornographique et à la glorification des instincts les plus bas. On sait, hélas ! les conséquences. Opposer à cette épouvantable intoxication, qui éteint tout sentiment élevé et tue les âmes, des lectures saines, intéressantes, populaires, à des prix infimes, voilà quel serait le sérum opportun. » (Prospectus de 1912 des éditions de la Bonne Presse pour la présentation de « Stella », nouvelle collection du *Petit Echo de la mode*)

« Il n'y a personne qui touche au peuple qui n'ait constaté que le roman-feuilleton y fait dans le cerveau des femmes les mêmes ravages, et de plus graves peut-être, que l'alcool dans celui des hommes » (Jules Langevin, dans le périodique catholique *Romans-revue,* 1913)

« Le roman populaire […] est le véritable opium du peuple (Maurice Dubourg , in *Europe* juin 1974 , numéro spécial sur le roman-feuilleton).

Cette permanence dans la flétrissure symbolique a couru indubitablement tout au long du XIXe siècle puis du XXe. L'anthologie rassemblée par Lise Dumasy *La Querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)* (Dumasy, 1999) prouve à l'envie que dès la fin des années 1830 le rejet est virulent à l'égard de ce que Sainte Beuve dégrade définitivement comme « littérature industrielle ». La thèse de Loïc Artiaga (Artiaga, 2007) révèle qu'à la même époque l'Eglise catholique adopte une attitude tout à la fois schizophrène et pragmatique face aux lectures dangereuses des classes populaires, qu'elle condamne sur le principe tout en s'efforçant d'ouvrir très vite des pharmacies littéraires, en produisant de « bons » et « sains » ouvrages, distribués dans des bibliothèques contrôlées par les clergés locaux. Un siècle plus tard, ces accusations *mutatis mutandis* seront portées d'une part par des essayistes se réclamant du marxisme pour dénoncer les mécanismes de domination idéologique et de mystification dont seraient porteuses les fictions divertissantes à destination des masses diffusées par les massmédias (Thiesse, 1984 : 49-50

), d'autre part par des intellectuelles féministes de la séquence historique très militante des années 1960 à 1990 (Dardigna, 1980 ou Coquillat, 1988) . Il est vrai qu'entre-temps cette diabolisation des fictions consubstantielles à l'expansion de la culture médiatique avait pu trouver son socle théorique dans les présupposés axiologiques et les principes définitoires mêmes du concept d' « industrie culturelle », tel que l'ont mis en forme Horkheimer et Adorno dans les années 1940 (Adorno et Horkheimer, 1983) .

Or ces accusations récurrentes à l'encontre des fictions populaires sont lourdes de tout un impensé qui relève d'un ethnocentrisme de classe et/ou de genre – ce qui au demeurant donne tout leur sel paradoxal à certaines diatribes marxistes ou féministes en la matière. Que reproche-t-on en effet aux récits de grande consommation ? On dénonce leur pouvoir de divertissement, qui enfermerait le lecteur dans une posture vassalisée de consommateur, en le détournant, selon le point de vue adopté, du salut de son âme, d'une position de classe ou d'une vigilance citoyenne et critique. Pour le dire avec les mots célèbres d'Antonio Gramcsi, le roman populaire serait assimilable à un « rêve les yeux ouverts », procurant « l'espoir et la consolation » : l'intense projection psycho-affective du lecteur sur l'écran du récit, son investissement dans l'imaginaire comparable tout à la fois à une possession et à une dépossession, seraient du même coup irrémédiablement mystificateurs ; le processus classique d'identification au héros, sécrétée par l'illusion romanesque, relèverait d'un mécanisme de compensation fantasmatique, dont le caractère rassérénant et/ou gratifiant pourrait dispenser le lecteur charmé d'affronter les rudes réalités de la « vraie vie ». En bref, le romanesque, parce qu'il déchaînerait « la folle du logis », serait aliénant. Or cette antienne repose sur un postulat, à savoir que cette lecture dangereuse menace avant tout des publics par nature fragiles, car non éduqués et /ou immatures, quand ils ne sont pas ontologiquement dominés par la passion et la pulsion : le Peuple, la Femme, l'Enfant. La construction de cette figure repoussoir de lecteur illettré, marqué par la passivation féminine, est éminemment

politique : Lise Queffélec a ainsi judicieusement souligné, en analysant les termes du débat autour du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet, que par une double « dénégation [, celle] de la lecture masculine dans la lecture féminine, [et celle] de la lecture adulte dans la lecture enfantine », « [une] opération du surmoi qui valorise la vertu (politique) aux dépens du plaisir (romanesque) permet[ait] de légitimer la domination hiérarchique des classes dirigeantes sur le « peuple » » (Queffélec, 1988 : 63) . La violence symbolique inhérente au canon culturel a pu dès lors ériger le qualificatif de « populaire » comme un marqueur de déclassement tout autant social qu'esthétique dès lors qu'on l'accolait à la notion sacralisée de littérature, et ce faisant instaurer un amalgame efficace, d'une réversibilité commode et à forte valeur de « distinction » – pour employer une notion bourdieusienne : à mauvais genres mauvais lecteurs, et à mauvais lecteurs mauvais genres…

La rémanence de présupposés minorants.

On conçoit que les pionniers en matière de recherches sur un objet aussi disqualifié symboliquement n'aient pas eu la partie facile pour tenter d'atteindre cette « *épochè* [mise en suspens] de la croyance communément accordée aux choses de culture et aux manières légitimes de les aborder » que Pierre Bourdieu dans *Les Règles de l'art* juge nécessaire « pour fonder une science rigoureuse des œuvres culturelles » (Bourdieu, 1998 : 305) . Aussi retrouve-t-on chez nombre d'entre eux des traces manifestes de la thèse de l'addiction aliénante par le divertissement de masse. Si le colloque de Cerisy organisé en 1967 sur « la paralittérature » peut apparaître à juste titre comme un coup d'audace fondateur, l'un de ses organisateurs déclare par exemple dans sa contribution de cadrage : « Le mythe du roman populaire a été un instrument beaucoup plus efficient qu'il n'y paraît pour la mise en condition des premières masses prolétariennes, et il a facilité l'aliénation » (Tortel, 1970) . Umberto Eco, dans son article « Le mythe de Superman » datant de 1962, écrit de même :

« N'est-il pas naturel que le jouisseur cultivé – qui, dans ses moments de tension intellectuelle, attend du tableau informel ou du texte sériel qu'il stimule son intelligence et son imagination – aspire lui aussi, dans ses heures de détente et d'évasion (salutaires et indispensables), aux fastes de la paresse infantile, et demande au produit de consommation courante de l'apaiser par une orgie de redondance ? » (Eco, 1993 : 161).

Culture *vs* consommation courante, stimulation de l'intelligence *vs* paresse infantile, originalité *vs* redondance : un tel jugement, pour favorable qu'il se veuille, n'en présuppose pas moins un système bipolaire très hiérarchisé. Dans son article de synthèse « Pleurer pour Jenny ? » datant de 1971, Eco enfonce le clou en théorisant le distinguo entre « narrativité problématique » et « roman populaire » : « Pour la première, la catharsis démêle le noeud de l'histoire mais ne réconcilie pas le spectateur avec lui-même : au contraire, c'est précisément le dénouement de l'histoire qui le trouble. Sa lecture achevée, le lecteur se trouve confronté à une série d'interrogations sans réponse […] » ; alors que le roman populaire, qui use des nombreux « artifices de la consolation », « représente la fabula à l'état pur, sans scrupule et libre de tensions problématiques » (Eco, 1993 : 17 et 19).

Plus récemment, dans son ouvrage décisif de 1992 *Introduction à la paralittérature* (Couégnas, 1992) , Daniel Couégnas, en s'efforçant avec rigueur de mettre en évidence les principaux ressorts de séduction du roman populaire, passe en revue ses caractéristiques majeures et récurrentes sur le plan du péritexte éditorial comme sur celui du style narratif. Il montre ainsi que, cherchant à faire croire pour faire rêver, le roman populaire parie sur l'illusion référentielle, et dans le même temps joue d'une intertextualité tous azimuts de la répétition, en usant sans vergogne et parfois avec brio de canevas réemployables ; porté par une écriture délibérément banale, pour ne pas être sélective, le récit serait « pansémique », car « tout signifie[rait] » pour imposer un message sans équivoques, en premier lieu le système des personnages organisé de manière manichéenne. Mais la construction de ce « modèle

paralittéraire », pour éclairant qu'il soit, a son envers : la lecture populaire et ses ressorts sont avant tout évalués et théorisés en creux par rapport à la Littérature à majuscule et à ses lectants-jouants (Picard, 1986 ; Jouve, 1992) aristocratiques capables de goûter la littérarité. Analysé en termes de redondance, de stéréotypie et d' immersion sans distanciation, le roman populaire pourra alors toujours être défini, en 2007 cette fois, par Couégnas comme « une machine sémiotique racontant des histoires dont la signification est imposée arbitrairement », ce qui ouvre la porte – au corps défendant de Couégnas, soyons-en persuadés – d' y voir un agent de « la fabrique du conformisme » / « manufacture of consentment » dénoncée par Noam Chomsky. Ce qui est certain en tous cas, c'est qu'un tel cadre théorique donne des gages à la thèse selon laquelle le lecteur-spectateur-consommateur de récits faciles serait nécessairement pris dans les rets des stratagèmes du récit et que ses représentations seraient conséquemment modélisées par le *storytelling*. Or rien n'est plus discutable, et c'est justement l'avancée décisive de ces quinze dernières années que d'avoir dissipé la semi cécité des littéraires sur la complexité de l'acte de lecture, par les apports croisés des historiens de la culture, des sociologues et des spécialistes d'études culturelles. Leçon salutaire du décentrement interdisciplinaire : les littéraires (certes pas tous , loin s'en faut …) ont dû prendre acte que leur regard dit savant sur la « lecture populaire » manquaient les usages des lecteurs réels dans leur diversité, à force de raisonner sur un artefact de « lecteur populaire » lui-même élaboré comme un décalque appauvri d'un autre artefact, le fameux « lecteur modèle » dessiné par l'approche poéticienne comme partenaire du texte dans l'acte de « coopération interprétative ».

Le populaire pour tous, le populaire chez tous

Pour discerner la réalité de la « lecture populaire », ou bien plutôt la part de « populaire » inhérente à toute lecture comme on va le voir, les chercheurs scrutant les fictions de grande consommation d'hier et d'aujourd'hui se sont ainsi peu à peu pénétrés des conclusions de l'étude fondatrice de Richard Hoggart *The uses of literacy* (Hoggart, 1971), qui, en débusquant des pratiques de « lecture nonchalante » marquée par une « attention oblique » chez les femmes de la classe ouvrière de Birmingham se délectant de romans sentimentaux, a enfoncé un coin dans la légende noire du peuple-femme abusé par les charmes des récits à l'eau de rose. Michel de Certeau, en déployant finement dès 1980 sa vision de la lecture comme « braconnage » dans le chapitre XII de son *Arts de faire* (Certeau, 1980) – dans le cadre plus général d'une théorie de l'ordre social où les tactiques de résistance des usagers détournent les objets et les codes de la consommation prescrite – a également ouvert une perspective décisive en accréditant la même thèse : des pratiques insoupçonnées car occultées, peuvent panacher intense projection psycho-affective et distanciation spontanée, parfois même ironique.[1] Autrement dit, comme le martèlera avec panache Jean-Claude Vareille,

« la lecture n'est pas croyance *ou* distanciation. Elle est croyance *et* distanciation. […] « Populaire » est parfaitement compatible avec « distancié » ; peut donc *dans le même temps* impliquer une esthétique carnavalesque de la dérision et du retrait, *et* une esthétique expressive de fusion-participation – ce qui réunit les deux versants canoniques des mentalités populaires » (Vareille, 1994 : 197).

Quelques études sociologiques majeures plus récentes aboutissent à un constat convergent 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

[1] Au demeurant, dès lors qu'avec les historiens de la culture on prête attention aux « pratiques de lecture socialisantes » (je te prête, tu m'échanges, elle me conseille, nous en discutons …), on s'aperçoit que ces échanges autour d'un récit porté par un imprimé, en élargissant la « coopération interprétative » au delà du tête-à-tête solitaire et intime d'un lecteur silencieux avec un texte, participent à une mise du distance du romanesque et accréditent forcément la possibilité d'une lecture pour partie détachée de l'illusion.

proposée par Olivier Donnat (Donnat, 1994) ou Bernard Lahire (Lahire, 2004). En reconnaissant – à tous les sens du terme –, 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 (Thiesse, 1984) 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 XIXe siècle, mais demeurés inavoués et du même coup très mal repérés jusqu'alors. Sociologues de la culture ou spécialistes d' études culturelles (Mauger, Polliak et Pudal, 1999) , qu'ils travaillent d'ailleurs stricto sensu sur la fiction imprimée *de masse* ou sur ses avatars cinématographiques et télévisuels (Pasquier, 1999 ; Chalvon-Demersay, 1999 ; Esquenazi, 2007) , corroborent tous cette évidence.

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 » (Bourdon, 2005 : 117).

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*[2] (Migozzi, 2013) 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 il /elle peut se mirer (*se réfléchir*) imaginairement. A l'issue de longues enquêtes les chercheuses féministes de la « seconde génération » des *genders studies* ont ainsi été conduites à réviser des jugements péremptoires antérieurs, fondés sur une répudiation de principe de la féminité traditionnelle et conventionnelle et de ses genres fictionnels propres. Qu'elles aient travaillé sur le *soap opera*, la série *Dallas* ou les romans sériels de la multinationale Harlequin, Charlotte Brundson, Ian Ang, Janice Radway ou Julia Bettinotti ont toutes souligné « le mélange de détachement et d'attachement envers leurs objets qui caractérise ces publics […] [qui] construisent en même temps leur vision des œuvres et aussi la forme d'intimité qu'ils veulent entretenir avec elles. » (Esquenazi, 2007 : 185) L'évasion par la fiction n'est plus dès lors à appréhender comme un subterfuge aliénant mais comme « l'aménagement d'un lieu et d'un temps à part du courant quotidien », qui permet « d'une part d'éviter une confrontation déplaisante entre ces publics et les difficultés de leur existence, d'autre part […] [de] compose[r]un biais grâce auquel ces dernières peuvent être représentées et réfléchies ». 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 (Esquenazi, 2009 : 157-158) . Erik Neveu et Annie Collovald, en enquêtant sur les lecteurs français contemporains passionnés de polar, ont débouché sur des conclusions homologues (Collovald et Neveu, 2004) et montré que

[2] J'ai proposé dans un article récent (Migozzi, 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 » (Schaeffer, 2002b)

« Lire du noir » n'est de fait pas seulement distraction pour ces amateurs-connaisseurs mais lecture de savoir – construisant un point de vue critique et inquisitorial, foncièrement politique, sur un monde opaque –, et même plus encore pour certains : lecture de salut, à laquelle l'individu recourt lors de cassures dans sa « trajectoire » sociale et existentielle.

Du peuple comme masse à l'individu médiaculturel

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. » (Shusterman, 1994 : 168)[3]. 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 :

[3] Et d'enchaîner : « Les critiques intellectuels prétendent avec mépris que le public de l'art populaire est un public de masse. Ils se refusent à reconnaître combien ce public est réellement structuré en groupes de goût différents, reflétant des idéologies variées et divers milieux socio-culturels, et employant de multiples stratégies interprétatives pour « lire » les textes de l'art populaire, pour les rendre plus pertinents et plus satisfaisants eu égard à leur expérience sociale particulière. »

« 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. […]

Supposer qu'il y ait un public homogène, qu'on le choisisse enchaîné (élitisme ou néo-élitisme) ou libre (néo-populisme), c'est oublier les différences générationnelles, sociales, de niveau d'éducation, de genre, au sein du public. C'est oublier (que chacun s'observe) que chaque spectateur passe d'une émission à l'autre, d'un genre à l'autre, et qu'une analyse séquentielle de la réception s'impose. » (Bourdon, 2005 : 117)

Ce n'est au demeurant pas un hasard si ce propos d'un spécialiste d'information-communication s'applique parfaitement à la position des littéraires face aux corpus dits « populaires ». La manière même de penser et d'étudier la « littérature populaire » a été en effet fondamentalement modifiée 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 (Lits, 1999) – 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 multimédiatiques, 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 » (Maigret et Macé, 2005 : 174) , 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 ».

Le « populaire » nécessaire à tous

On l'aura compris, le regard traditionnel du chercheur littéraire sur les récits de grande consommation a pu être 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'*aisthèsis* grecque, et [de]lui donner pour thème l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'*affecte*. » (Ricoeur, 1985, 303). 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 (Schaeffer, 1999 ; 2002a et 2002b) , a ainsi éclairé le rôle essentiel des « fonctions thymiques » du récit[4] que sont le « suspense », la « curiosité » et le « rappel »

[4] « 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

(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* (Migozzi, 2013) éclairent aussi du même mouvement un point tout aussi essentiel : la *forme* même du *storyplaying* est décisive sur le plan psychique pour ce qu'elle peut avoir de rassérénant par la puissance réconfortante de la mise en intrigue car :

« […] la narrativité représente la seule médiation symbolique capable de représenter l'ineffable, de créer un espace à l'intérieur duquel l'indétermination du futur et du monde s'inscrit dans l'harmonie et l'intelligibilité d'un discours. » (Ricoeur, 1985 : 406)

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 » (Besson, 2004 : 208-212).

Résumons-nous : aiguillonnés par des apports pluridisciplinaires venus des sciences humaines, les chercheurs littéraires travaillant sur les fictions de grande consommation se

servirons 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. » Baroni, 2007 : 20.

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 »[5]. Moyennant cette conversion tout à la fois du corpus et de son observateur, ils peuvent dès lors (re)mobiliser leurs outils poéticiens spécifiques pour éclairer la part active et joueuse de toute lecture, non plus figée par une saisie rétrospective et surplombante (pratiquant une lecture « à l'envers » en somme) mais comprise dans la dynamique d'une « lecture à l'endroit » (Baroni, 2009), intriguante et passionnante. Ce qu'on a pu de manière intellectuellement hémiplégique stigmatiser comme non-littéraire s'avère alors éminemment nécessaire à notre « espèce fabulatrice » – pour reprendre le titre d'un essai de Nancy Huston à qui je laisserai le mot de la fin :

« Il n'est ni possible ni souhaitable d'éliminer les fictions de la vie humaine. Elles nous sont vitales, consubstantielles. Elles créent notre réalité et nous aident à la supporter. Elles sont unificatrices, rassurantes, indispensables. On a vu qu'elles servaient au meilleur comme au pire.[….] Tout ce que l'on peut faire, c'est essayer d'en choisir de riches et belles, des complexes et des nuancées, par opposition aux simples et brutales. […]

Notre condition, c'est la fiction ; ce n'est pas une raison de cracher dessus.

A nous de la rendre intéressante. » (Huston, 2008 : 191-192)

Références

Adorno T.W. et Horkheimer M., « La production industrielle des biens culturels », in : *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1947), 1983, Paris, Gallimard, coll. Tel.

[5] 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 » (Grivel, 1997 : 534)

Artiaga L., 2007, *Des Torrents de papier. Catholicisme et lectures populaires au XIXe siècle*, Limoges, PULIM, coll. Médiatextes.

Baroni R., « Histoires vécues, fictions, récits factuels », in : 2009, *L'œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. Poétique.

Besson A., 2004, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS éditions.

Bettinotti J., 1994, « Lecture sérielle et roman sentimental », in : Saint-Jacques D., dir., *L'acte de lecture,* Québec, Nuit Blanche Éd.

Bollème G., *Le Peuple par* écrit, 1986, Paris, Éd. Le Seuil.

Bourdieu, P., 1998, *Les Règles de l'art - Genèse et structure du champ littéraire* (nouvelle édition revue et corrigée), Paris, Point Essais.

Bourdon J., 2005, « La télévision et le peuple, ou le retour d'une énigme », *Hermès* 42, « Peuple, populaire, populisme », CNRS Éd.

Certeau M. de, 1980, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Folio essais, 1990.

Chalvon-Demersay S., 1999, « Une enquête sur la série télévisée *Urgences* », in :*La Culture médiatique aux XIXe et XXe siècles*, Louvain, Université Catholique de Louvain, Les dossiers de l'ORM, COMU, n° 6.

Collovald A. et Neveu E., 2004, *Lire le noir. Enquête sur les lecteurs de récits policiers*, Paris, BPI/Centre Pompidou.

Coquillat M., 1988, *Romans d'amour*, Paris, O. Jacob.

Couégnas D., 1992, *Introduction à la Paralittérature*, Paris, Éd. Le Seuil, coll. Poétique.

Dardigna A.-M., 1980, *Les Châteaux d'Eros ou les infortunes du sexe des* femmes, Paris, Maspero.

Donnat O., 1994, *Les Français face à la culture. De l'exclusion à l'éclectisme*, Paris, Éd. La Découverte.

Dumasy L., éd., 1999, *La querelle du roman-feuilleton - Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848),* Grenoble, ELLUG.

Eco U., 1993, *De Superman au Surhomme*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset.

Esquenazi J.-P., *Sociologie des œuvres. De la production à l'interprétation,* Paris, Nathan, 2007.

Esquenazi J.-P., 2009, *La Vérité de la fiction*, Paris, Hermès/Lavoisier.

Giet S., 1997, *Nous Deux 1947-1997. Apprendre la langue du cœur*, Leuven, Peeters-Vrin.

Grivel C., 1997, « Populaire, infiniment parlant » in : Migozzi J., éd., *Le roman populaire en question(s)*, Limoges, PULIM, coll. Littératures en marge.

Hoggart R., 1970, *La culture du pauvre*, trad. de l'anglais par F.Garcias, J.-C. Garcias et J.-C. Passeron, Paris, Éd. de Minuit.

Jouve V., 1992, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, coll. Écriture.

Lahire B., 2004, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, Éd. La Découverte.

Huston N., 2008, *L'Espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud.

Lits M. , 1999, « 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.

Macé E. et Maigret E. éds, 2005, *Penser les médiacultures. Nouvelles pratiques et nouvelles approches de la représentation du monde*, Paris, A. Colin/ INA.

Mauger G., F. Polliak C., Pudal B., 1999, *Histoire de lecteurs*, Nathan, coll. Essais et Recherches.

Migozzi J., 2000, « Les fils d'Aristote face à l'Autre littérature ou de quelques turbulences théoriques et terminologiques contemporaines autour de la paralittérature » in : Fraisse L., éd, *Pour une esthétique de la littérature mineure*, Paris : H. Champion.

Migozzi J., 2013, « *Storyplaying* : la machine à fabriquer ses histoires et à apaiser son esprit », in : Holmes D., Platten D., Migozzi J. et Artiaga L. éds, *Finding the plot*, Cambridge, Cambridge Scholar Press.

Pasquier D., 1999, *La Culture des sentiments. L'expérience télévisuelle des adolescents*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

Picard M., 1986, *La lecture comme jeu*, Paris, Éd. de Minuit, coll. Critique.

Queffélec L., 1988, « Peuple et roman à l'époque romantique : le débat autour du roman-feuilleton sous la Monarchie de Juillet », in *Littérature populaire. Peuple, Nation, Région*, Limoges, Trames, Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

Radway J., 1991, *Reading the romance*, Londres, The University of North Carolina Press.

Ricoeur P., 1983, *Temps et récit 3. Le temps raconté*. Paris, Éd. Le Seuil, coll. Points Essais, 1985.

Salmon C., *Storytelling, La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, Éd. La Découverte, 2007.

Schaeffer J.-M., 1999, *Pourquoi la fiction ?* , Éd. Le Seuil, coll. Poétique.

Schaeffer J.-M., 2002a, « Le romanesque », *Vox Poetica*, http://www.vox-poetica.org

Schaeffer J.-M., 2002b, « De l'imagination à la fiction », *Vox Poetica*, http://www.vox-poetica.org

Shusterman R., *L'Art à l'état vif - La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, 1991, Paris, Éd. de Minuit.

Thérenty M.-E.et Vaillant A. éds, 2001, 1836. *L'an I de l'ère médiatique. Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin*, Paris, Nouveau monde Éd..

Thiesse A.-M., *Le Roman du Quotidien*,1984, Paris, Éd. Le Seuil, coll. Points Seuil, 2000.

Tortel J., « Le roman populaire » in *Entretiens sur la Paralittérature*, 1970, Paris, Plon.

Vareille J.-C., 1994, *Le Roman populaire français (1789-1914) – Idéologies et pratiques*, Limoges / Québec, PULIM / Nuit Blanche Éd., coll. Littératures en marge.